

PROGRAMME ASIE

# OPÉRA ET GÉOPOLITIQUE : QUELLE STRATÉGIE POUR LES PAYS ASIATIQUES ?

ENTRETIEN AVEC MATTHIEU WAGNER

Diplômé en relations internationales, auteur de  
« Opéra et géopolitique. L'art lyrique, entre rayonnement artistique et enjeux politiques »  
(L'Harmattan, 2021)

Réalisé par Emmanuel LINCOT  
CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'IRIS

FÉVRIER 2022

ASIA FOCUS #175



**EMMANUEL LINCOT :** Votre livre, *Opéra et géopolitique* aborde un phénomène musical mais aussi architectural qui avec la mondialisation a été promu depuis l'Europe aux quatre coins de la planète et se singularise chaque année davantage par des expressions vernaculaires que ce soit dans les mondes arabe ou chinois, entre autres exemples. La première de couverture de votre étude est d'ailleurs explicite par le choix de ses illustrations (l'opéra de Pékin construit par Paul Andreu et celui de Paris par Charles Garnier). Quelle signification politique donnez-vous à ce phénomène ?

**MATTHIEU WAGNER :** En effet, depuis les premières constructions d'opéras en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, jusqu'à l'inauguration de salles lyriques modernes en Chine ou au Moyen-Orient, le style architectural s'est constamment adapté à la culture nationale et locale. Pour illustrer le phénomène, les images de l'Opéra Garnier et l'Opéra de Pékin me semblaient intéressantes à mettre en parallèle, tant le contraste visuel est saisissant. Plus d'un siècle sépare les deux édifices : l'Opéra Garnier a été construit dans les années 1860/1870, entre la fin du Second Empire et le début de la III<sup>e</sup> République, celui de Pékin a été inauguré en 2007. Le souhait de Napoléon III à l'époque est d'offrir à la ville de Paris un nouvel opéra, plus visible que celui de la rue Le Peletier. On dit, par ailleurs, que la tentative d'assassinat en 1858 de Napoléon III, alors qu'il se rendait à l'Opéra, par le révolutionnaire italien Felice Orsini aurait décidé l'Empereur de construire un nouvel édifice aux abords plus sécurisés. Il y a aussi l'idée de laisser une empreinte de son règne en dotant la ville d'un édifice de style Second Empire. La construction du bâtiment s'inscrit par ailleurs dans le nouvel urbanisme parisien du baron Haussmann, marqué entre autres par le réaménagement du quartier et le percement de l'avenue de l'Opéra. De son côté, la construction de l'Opéra de Pékin se situe dans un contexte politique différent mais procède de la même démarche : celle de rendre le plus visible possible un lieu culturel prestigieux, qui puisse être admiré de tous. L'impact visuel de l'Opéra de Sydney, inauguré en 1973, sur la ville australienne et sur l'image de l'Australie en général avait marqué les autorités communistes chinoises. Comme l'Opéra Garnier, l'Opéra de Pékin est certes une

œuvre d'art, mais sa réalisation est aussi une expression du pouvoir politique. Dans ses formes, ses matériaux et ses proportions, l'esthétique du bâtiment fait référence aux symboles de la civilisation chinoise et à certains éléments de la pensée philosophique du pays. L'appropriation architecturale du modèle lyrique européen, que ce soit en Chine ou bien encore dans les pays du Moyen-Orient procède, pour les autorités de ces pays, de la même volonté de rayonnement et de prestige. Et c'est ce rayonnement, en tant que tel, que visent aussi des pays comme Dubaï ou Oman, qui souhaitent, avec les nouvelles constructions d'opéras, promouvoir symboliquement l'image d'un pays moderne, ouvert sur les questions culturelles.

**EMMANUEL LINCOT :** Faut-il voir dans la fascination que cultivent les publics coréen et chinois pour l'opéra italien, et dans un effet miroir qui est celui de pays encore à ce jour non-réunifiés, l'adhésion au mythe d'une unité nationale - comme celle qu'appelait de ses vœux le répertoire d'un Verdi - et qui n'en reste pas moins constamment ajournée voire compromise ?

**MATTHIEU WAGNER :** Dans mon chapitre sur la Chine, j'évoque en effet brièvement le cas de la Corée du Sud, mais aussi du Japon. J'ai essayé de savoir si cet engouement, populaire autant que politique, de l'opéra en République populaire de Chine est un phénomène propre à ce pays ou bien généralisé au reste du continent asiatique. J'observe d'abord qu'il y a moins de théâtres lyriques en Corée du Sud qu'en Chine : la principale scène est le Korea National Opera, à Séoul. En revanche, sur le même principe qu'en Chine, cette institution propose un mix entre des opéras européens et des œuvres nationales coréennes, complété par des créations censées incarner l'esprit et la culture du pays. 2022 est une date importante car elle marque le 60<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de cette institution en 1962. Pour fêter cela, le théâtre lyrique a décidé de reprogrammer, les 11 et 12 mars prochain, le tout premier opéra commandé à l'époque pour inaugurer le lieu, « Prince Hodong » du compositeur coréen Yoo Chi Jin : l'histoire d'un prince et d'une

princesse, d'un pays ennemi, qui tombent tous les deux amoureux. Le reste de la saison est marqué essentiellement par l'opéra italien : Puccini, Verdi... avec de rares incursions vers d'autres répertoires. En dehors de cette scène nationale, les coréens peuvent assister à des spectacles d'opéra à travers au moins deux festivals : le Daegu International Opera Festival créé dans les années 2000, et, plus récemment, le Festival de l'Opéra de Corée. Cette dernière manifestation annuelle a donné en dix ans 40 opéras, 200 représentations et a su toucher environ 250 000 spectateurs.

Faut-il voir dans ce succès une adhésion au mythe d'une unité nationale, comme vous le suggérez dans la question ? Je dirais que le succès de l'opéra en Corée du Sud témoigne, d'abord, d'une fidélité et d'une grande curiosité du public pour cette forme d'art, mais aussi pour la musique en générale (voyez le succès de la K-pop) : on retrouve par ailleurs une grande ferveur des spectateurs dans les concerts de musique classique en Corée du Sud, comme peuvent en témoigner les chefs et les orchestres étrangers qui s'y produisent. Mais si cet engouement est le signe d'une adhésion au mythe d'une unité nationale, doit-on alors interpréter la difficulté à remplir les salles de concerts en Europe et en Amérique du Nord comme le signe, à l'inverse, d'une décomposition des nations, d'une non adhésion à ce même mythe ? Je me garderai de faire de telles analogies musico-politiques, et je reste prudent quant à la signification à donner à l'engouement de l'opéra en Chine ou en Corée.

Il est vrai que certaines œuvres lyriques ont trouvé au XIXe siècle une résonance particulière. C'est le cas en partie de la musique de Verdi, et notamment de son œuvre « Nabucco » qui s'inspire du thème biblique de l'exil et de l'esclavage des Hébreux à Babylone. Sa création en 1842 s'inscrit dans un contexte géopolitique troublé, où les États d'Italie du Nord sont alors occupés par l'empire d'Autriche. L'opéra eut un succès immédiat, et le chœur *Va pensiero* est devenu rapidement dans l'inconscient collectif – et encore aujourd'hui – un hymne à la liberté, et un symbole de résistance. Je renvoie les lecteurs à l'ouvrage de Pierre Milza *Verdi et son temps*, publié en 2001, dans lequel l'historien français, spécialiste de l'Italie, s'attachait notamment à comprendre la fonction du compositeur Verdi dans le processus de formation du sentiment unitaire italien.

Cependant, je ne vois pas, aujourd’hui, d’œuvre ou de compositeur qui jouerait le même rôle en Chine ou en Corée du Sud qu’un Verdi au XIX<sup>e</sup> siècle en Italie. J’ajoute que les œuvres lyriques nouvellement créées ne développent pas particulièrement de thème exaltant une réunification ou l’unité d’un peuple séparé. Par ailleurs, la situation politique de la péninsule italienne au XIX<sup>e</sup> siècle et celle de la Corée du Sud en 2021 ne sont pas tout à fait les mêmes. La Corée du Nord n’est pas l’empire d’Autriche et, bien que seul un cessez-le-feu ait été signé entre les deux Corées en 1953, le statut quo règne depuis bientôt 70 ans. Surtout, les trajectoires politiques, économiques et sociales des deux Corées semblent tellement opposées que l’on voit mal comment et quel rôle pourrait jouer l’opéra dans un contexte de réunification qui paraît improbable à ce jour.

**EMMANUEL LINCOT :** Vous montrez par ailleurs à travers trois exemples (p.22) qu’Ismaïl Pacha, alors khédivé d’Egypte et connu pour son admiration concernant Richard Wagner, Mustapha Kemal ou Reza Pahlavi, respectivement pour la Turquie et l’Iran, se dotent - pour le premier - d’un opéra, passent des commandements d’Etat - pour les deux autres - auprès de compositeurs de talent ou nomment (à travers le cas de Paul Hindemith à la tête du Conservatoire de Turquie, en 1936) des musiciens de premier plan. Des exemples similaires abondent dans la Chine des « trente glorieuses » (1978-2008) - on pense à l’opéra de Canton construit par Zaha Hadid ou à la venue régulière auprès des étudiants du Conservatoire de Pékin d’un Yehudi Menuhin - ... Comment interprétez-vous cette appétence pour le répertoire occidental, dans des contextes pourtant très différents ?

**MATTHIEU WAGNER :** L’engouement pour l’opéra et la construction d’opéras ces dernières années, notamment dans les pays du Golfe et en Chine, naît en partie de la volonté de ces pays de s’engager sur la voie du rayonnement. Pour les États qui construisent de tels lieux, l’institution lyrique est vue, d’abord, comme un élément de prestige et de valorisation de leur politique culturelle. La musique que l’on y joue, qui

appartient majoritairement au répertoire européen, et qui recueille l'engouement des populations locales en Chine, est donc en partie liée à cette aura que véhicule l'image de l'institution lyrique européenne. Je rappelle en effet, notamment à travers l'exemple d'Ismaïl Pacha et de Mustapha Kemal, la reconnaissance voire l'admiration de certains dirigeants étrangers pour la musique européenne. C'est Ismaïl Pacha lui-même qui décida, dans les années 1860, de construire la première salle d'opéra en Égypte. De même en Turquie, l'intérêt pour l'opéra remonte à la fin du XVIIIe. Le sultan de l'Empire ottoman Selim III (1789-1807) et sa cour assistaient en ce temps-là, déjà, à des représentations lyriques, et des troupes italiennes se rendront en Turquie jusqu'au début du XXe siècle pour y donner des spectacles. Au Théâtre municipal de Constantinople, construit en 1895, le répertoire est varié ; songez que l'on y donne même des opérettes, comme « Barbe-Bleue » de Jacques Offenbach ! Cet engouement pour le répertoire occidental se poursuit sous la présidence d'Atatürk, où les autorités mettent en place une politique d'éducation musicale avec la création d'écoles et d'académies. En Chine, la pénétration du répertoire européen est beaucoup plus tardive. De plus, la venue dans ce pays de musiciens occidentaux prestigieux s'effectue seulement au cours de la seconde moitié du XXe siècle, à l'image du violoniste Yehudi Menuhin, que vous citez, auprès des étudiants du Conservatoire de Pékin, ou bien encore celle de son compatriote Isaac Stern. On pourrait dire que cette appétence pour le répertoire occidental est peut-être le signe que la musique est effectivement un langage universel à travers lequel toutes les cultures peuvent se retrouver. Des ethnomusicologues apporteraient sans doute d'autres explications plus précises sur les raisons qui ont amené des pays éloignés à s'identifier aux sons et aux harmonies de la musique européenne, laquelle, ne l'oublions pas, s'est aussi nourrie des apports extra-européens notamment au XIXe siècle. En attendant, il me semble intéressant de remarquer que les conditions de réception du répertoire occidental ne sont pas les mêmes dans les deux exemples cités ci-dessus en raison d'un contexte historique distinct. En Égypte comme en Turquie, l'ouverture diplomatique des autorités a encouragé la découverte et l'engouement de la musique auprès d'une partie de la population. En Chine, au contraire, les autorités sous le règne de Mao se montrèrent

inflexibles contre toute influence étrangère, y compris sur le plan culturel. Les effets catastrophiques de la révolution culturelle maoïste, et les nombreuses privations de libertés qui s'ensuivirent, ont engendré un besoin urgent et une appétence irrésistible, parmi les musiciens et les jeunes générations, de découverte et surtout d'appropriation du répertoire musicale européen.

**EMMANUEL LINCOT :** Vous rappelez que dans le cadre du programme franco-émirien de mars 2016, *Le Rêve de Zayed*, œuvre du compositeur émirien Faisal Al Saari a été pour la première fois jouée par le Gustav Mahler Jugendorchester sous la direction du chef d'orchestre Christophe Eschenbach. Y voyez-vous un retournement symbolique (c'est désormais l'œuvre d'un compositeur arabe qui est jouée par des Occidentaux...) ou une œuvre de propagande faisant l'apologie du fondateur des Emirats ? Comment expliquez-vous par ailleurs que même à Mascate, capitale du Sultanat d'Oman, un Opéra gigantesque ait été construit ? Peut-on reprocher, comme le fit Alexandre Kazerouni, spécialiste de la région au sujet du Louvre Abou Dhabi en l'occurrence, à ces réalisations de n'être destinées qu'à des projets de communication politique ? Impliquent-elles réellement les populations locales ?

**MATTHIEU WAGNER :** J'évoque en effet ce programme franco-émirien pour illustrer le fait que les orchestres sont un des éléments de rayonnement de la culture d'un pays. En l'occurrence, le Gustav Mahler Jugendorchester a été créé à Vienne en 1986 par le chef d'orchestre Claudio Abbado. Ce n'est donc pas un orchestre français mais plutôt paneuropéen, puisque la direction recrute de jeunes musiciens issus de tous les pays d'Europe. Symboliquement, la présence de cet orchestre représente un message fort : celui du dialogue des cultures, en l'occurrence ici entre la France et les Émirats arabes unis. La tournée d'orchestres internationaux à l'étranger n'est pas un phénomène nouveau : les exemples abondent dans la période de la guerre froide où certains pays

exportaient leurs formations orchestrales à l'occasion de rencontres ou sommets diplomatique ; je pense notamment à la tournée en 1980 de l'Orchestre de Paris en Argentine alors sous la dictature du général Videla. Mais à cette époque, les tournées de ces grandes formations musicales se faisaient essentiellement entre l'Est et l'Ouest. L'émergence de l'opéra au Moyen-Orient est un phénomène extrêmement récent (une dizaine d'années), et il en va de même pour les échanges culturels, qui n'en sont qu'aux balbutiements, entre l'Europe et les pays du Golfe. Il n'est donc pas étonnant qu'une œuvre arabe comme « Le rêve de Zayed » soit jouée pour la première fois par un orchestre européen. Cette pièce du compositeur Faisal Al Saari n'est pas à proprement parler une œuvre de propagande – elle ne véhicule pas de message comme certains opéras chinois – mais une création originale en l'honneur des relations diplomatiques entre la France et les Émirats arabes unis. Musicalement, elle combine l'effectif et les familles d'instruments du grand orchestre symphonique avec des éléments arabes, dont l'Oud (luth arabe). Le joueur d'Oud tient la même place – devant l'orchestre, à côté du chef – qu'un pianiste ou un violoniste dans le grand répertoire symphonique des concertos. Le même genre d'évènement musical avait eu lieu pour l'année culturelle France-Qatar, où, cette fois-ci, l'orchestre national du Qatar fut mis à l'honneur. Lors de la soirée inaugurale à l'Opéra de Doha le 10 janvier 2020, l'Orchestre philharmonique du Qatar joua deux œuvres française – le 2<sup>e</sup> concerto de Saint-Saëns et la Symphonie fantastique de Berlioz – et une œuvre du compositeur Hamed Al Naama, la Doha Secrets Symphony. En ce qui concerne la ville de Mascate, elle représente en quelques sortes un symbole puisque c'est dans la capitale portuaire du sultanat d'Oman qu'a été bâti le premier Théâtre lyrique de l'histoire de la péninsule arabique. Inauguré en 2011, l'Opéra royal de Mascate a été personnellement supervisé par l'ancien Sultan d'Oman Qabus Ibn Saïd (au pouvoir de 1970 à sa mort en 2020) qui a lui-même initié le projet en 2001. Le sultan Qabus a passé une petite partie de son adolescence en Angleterre, où il a reçu une éducation classique et militaire (il étudia à l'Académie royale militaire de Sanghurst). Il fut donc naturellement au contact de la culture européenne et développa, dès ses jeunes années, un vrai intérêt pour la musique classique : le sultan pratiquait l'Oud et jouait de l'orgue – ce n'est d'ailleurs pas un hasard

si l'Opéra possède un immense orgue de facture allemande. Par ailleurs, il fut aussi l'un des premiers dirigeants des pays du Golfe à avoir initié en 1985 la création d'un orchestre symphonique sur le modèle européen. À l'instar des autres pays du Golfe depuis une dizaine d'années, la création de l'Opéra royal de Mascate procède de la volonté des dirigeants de la région de donner l'image de pays modernes en adoptant les codes culturels occidentaux. Comme tout despote éclairé, le sultan Qabus, au temps de son règne, savait qu'un pays ne peut pas uniquement rayonner par les armes et l'économie, mais doit aussi se développer sur le plan culturel. Reste à savoir comment se matérialise l'importation culturelle de l'art lyrique sur des terres étrangères à cette tradition. On peut en effet dire, comme l'exprime Mr Kazerouni, que ces projets servent principalement, pour l'instant, la communication politique des autorités monarchiques. Ces salles sont aujourd'hui fréquentées aux trois quarts par une clientèle internationale, constituée de touristes et d'expatriés ; il s'agit d'un public qui s'identifie aux œuvres qui y sont présentées, toutes extraites du répertoire occidental. L'un des premiers enjeux des États du Golfe sera donc de se constituer un répertoire national, pour promouvoir leur propre culture lyrique. Très symboliquement, un premier pas semble avoir été franchi en 2018 lorsque l'Opéra royal de Mascate a présenté son premier opéra en langue arabe, « Antar wa Ablā », initialement créé au Liban. Mais pour espérer impliquer les populations locales, encore faut-il mettre en place des programmes d'éducation musicale. Son voisin le Qatar, par exemple, s'est engagé dans cette voie en engageant en 2011 la création d'un Conservatoire, la Qatar Music Academy, parrainé par la Qatar Foundation présidée par cheikha Moza, la mère de l'émir Tamim ben Hamad. Mêmes initiatives en Arabie Saoudite, qui a créé un poste de ministre de la Culture pour la première fois de son histoire en 2018. La même année, les autorités ont annoncé un plan d'investissement dans la culture et le divertissement de 64 milliards de dollars sur dix ans. Dans la foulée, deux projets ont été évoqués : d'un côté un partenariat avec la Scala de Milan pour l'ouverture d'un conservatoire de musique à Ryad, de l'autre un accord avec l'Opéra de Paris pour établir un audit dans le but de créer un orchestre symphonique et lyrique. Mais ces deux projets sont pour l'instant au point mort. Face aux réalités politiques (assassinat du journaliste

Jamal Kashoggi) et géopolitiques (guerre au Yémen depuis 2014), on semble avoir freiné des quatre fers à Paris et Milan. Aussi nobles soient-ils, il ne fait aucun doute que ces projets servent aussi à corriger l'image de pays qui ont pu être associés ces dernières années au terrorisme ou à l'islamisme.

**EMMANUEL LINCOT :** Daech et les fondamentalistes (Talibans y compris...) proscrivent, on le sait, la musique. Le chef d'orchestre russe Valery Gergiev, au lendemain de la destruction de Palmyre en Syrie (2016), joue avec l'Orchestre du Théâtre Mariinsky de Saint Pétersbourg dans les ruines de la ville antique et devant les caméras du monde entier. Vous écrivez à ce sujet que c'est un « Soft Power au service du Hard Power » (p.32). Pouvez-vous l'expliquer ?

**MATTHIEU WAGNER :** J'évoque ce concert de l'orchestre du Théâtre Mariinsky pour illustrer – au même titre que la représentation du Gustav Mahler Jugendorchester pour l'inauguration du Programme culturel franco-émirien – le rôle de l'orchestre symphonique comme vecteur de rayonnement et de soft power d'un pays. Mais le concert du Mariinsky dans les ruines de la cité de Palmyre, qui représente déjà un symbole fort, intervenait dans un contexte très particulier. La formation musicale jouait en effet sur un théâtre de guerre, à la suite d'une opération militaire des forces armées syriennes, soutenues par l'armée russe (c'est le hard power). La représentation hyper-médiatisée du concert venait donc en appui de l'intervention de la puissance russe en Syrie, voire à légitimer son action auprès du gouvernement et de la population. Le message adressé à Daech consistait aussi à dire que la civilisation, symbolisée ici par la musique jouée, est plus forte que la barbarie. Quelques semaines plus tard, une cérémonie de remise des médailles « Pour la libération de Palmyre » eut lieu en l'honneur du chef d'orchestre Valery Gergiev et des musiciens de l'orchestre du Mariinsky (les photos de la cérémonie figurent sur le site du ministère de la Défense russe dans la catégorie « Opération en Syrie »)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> <https://syria.mil.ru/fr/index/syria/photo/gallery.htm?id=29753@cmsPhotoGallery>

**EMMANUEL LINCOT : Quelles sont les zones stratégiques sur le plan du développement de l'économie culturelle pour la France dans ses initiatives à l'étranger ?**

**MATTHIEU WAGNER :** L'action culturelle de la France à l'étranger, et donc son économie, s'est construite depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en plusieurs étapes : de la création du réseau des Alliances françaises en 1883, qui structure l'action culturelle française extérieure, à l'exportation des Industries Culturelles et Créatives (ICC). Ces ICC constituent aujourd'hui une des priorités du ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MAE) qui souhaite investir davantage certaines zones stratégiques. Elles regroupent tous les secteurs dont les activités ont un lien avec le domaine artistique, culturel ou patrimonial. Au cœur de ces ICC : la filière musicale française (constituée des producteurs de spectacles, éditeurs musicaux, et producteurs phonographiques), qui a réalisé en 2019 un chiffre d'affaires de 316 millions d'euros à l'exportation. Plus de la moitié des revenus sont générés en Europe (64%), suivi des États-Unis (22%) et de l'Asie (8%). Dans ce secteur musical, intéressons-nous plus précisément au poids de la musique classique et du spectacle vivant français à l'international : sur 5553 dates de concerts à l'étranger en 2019, 600 étaient des représentations de musique classique, soit 11% des concerts. La musique classique a représenté en 2019 un peu plus de 12% du chiffre d'affaires à l'export du spectacle vivant musical français (9,8 millions d'euros). Les revenus à l'export des producteurs de spectacles de musique classique se répartissent comme suit : 79% en Europe (un quart pour l'Allemagne), 12% en Asie (d'abord le Japon, suivi de la Chine), puis l'Amérique du Nord (6%), l'Amérique Centrale et Latine (2%) et l'Afrique (1%). Toutes ces données que je cite sont extraites du bilan économique 2019 du « Volume économique de la filière musicale à l'international » du Bureau Export<sup>2</sup>. Elles permettent de se faire une bonne idée de la situation générale.

Premier constat : le fossé est grand entre l'Europe et le continent américain. C'est pourquoi, pour combler l'écart, le ministère des Affaires étrangères français a récemment créé plusieurs postes de chargés de missions musique (Bogota, Abidjan, Singapour...). L'objectif de ces attachés culturels est de développer dans ces zones une stratégie

<sup>2</sup> <https://cnm.fr/wp-content/uploads/2021/08/le-bureau-export-bilan-economique-2019.pdf>

d'exportation de la filière musicale française. Un autre aspect du développement de l'économie culturelle de la France à l'international repose sur les « relais spécialisés ». Ce dispositif consiste à déployer des stratégies sectorielles selon une couverture géographique spécifique. Par exemple : accorder la priorité au spectacle vivant en Europe du Sud-Est, aux arts pluridisciplinaires aux États-Unis, aux arts visuels en Chine, etc. Là aussi, des rééquilibrages seront certainement à prévoir. D'ailleurs, un rapport de l'Assemblée nationale de 2018, rédigé par les députés Michel Herbillon et Sira Sylla, constatait que les priorités géographiques de la France dans le domaine culture « ne sont pas objectivées (sic) », c'est-à-dire qu'« elles ne se traduisent pas concrètement par une action particulière dans les zones concernées », ce qui a pour conséquence d'envoyer « un signal politique négatif à certains partenaires (Asie ou Amérique latine) » ! Or, le soutien aux ICC doit aussi tenir compte du contexte international. D'abord, la croissance de la classe moyenne mondiale, et en particulier en Chine, va faire exploser la demande de produits culturels dans les années à venir (l'Asie-Pacifique totalise aujourd'hui déjà près de 40% des revenus mondiaux du secteur des ICC). Ensuite, une concurrence accrue dans le domaine des ICC est attendue dans les années à venir. Même si la France est encore aujourd'hui le 5<sup>e</sup> exportateur d'ICC, d'autres pays ont déjà annoncé leur ambition dans ce secteur, comme le Canada ou le Royaume-Uni.

**EMMANUEL LINCOT :** Claude Lévi-Strauss, alors en charge de la diplomatie culturelle de la France à New York en 1945, avait émis l'idée de créer dans les ambassades françaises le poste d'attaché musical. Il existe depuis 2019 des postes de chargé de mission de musique dans le réseau diplomatique français. En quoi cette création répond, selon vous, à une demande ? Et pourquoi cette initiative a-t-elle été si tardive ?

**MATTHIEU WAGNER :** Claude Lévi-Strauss fut conseiller culturel à New-York auprès de l'ambassade de France aux États-Unis pendant deux ans, de 1945 à 1947. À ce titre,

l'anthropologue avait effectivement suggéré que la France crée un poste d'attaché musical à New-York. Cette proposition ne reçut finalement jamais l'accord du ministère des Affaires étrangères. Comme je l'ai dit un peu plus haut, la coopération et l'exportation des ICC, dont la musique et le spectacle vivant, sont aujourd'hui un des enjeux de la diplomatie culturelle de la France à l'international ; un « axe phare », ce sont les propres mots du MAE<sup>3</sup>. De fait, 37 Ambassades françaises à travers le monde se sont vues confier par le ministère une mission prioritaire ICC. Plusieurs postes de chargé de mission de musique ont été créés afin de répondre aux objectifs de cette diplomatie culturelle : analyser les opportunités d'exportation des acteurs de la culture, faciliter l'accès des professionnels français aux marchés étrangers, coordonner les actions entre les entreprises et les opérateurs dédiés à l'export de la filière musicale (Centre National de la Musique, par exemple), etc. Depuis 1947, la situation géopolitique a considérablement évolué, y compris sur le plan culturel, d'où les ajustements actuels des réseaux diplomatiques. La multiplication des échanges internationaux, l'explosion du marché du disque, le développement du numérique, pour ne citer que ces exemples, ont ouvert de nouvelles opportunités pour les artistes français. Les missions autour des ICC s'inscrivent aussi dans une volonté de rayonnement et d'influence. La politique d'influence, inséparable de la diplomatie culturelle, fait partie des priorités stratégiques du ministère des Affaires étrangères. Or les règles du jeu en matière d'influence évoluent rapidement. Les services du ministère constatent aujourd'hui, par exemple, une valorisation de l'expertise culturelle à l'international. Cela signifie que de plus en plus de pays (notamment en Asie et dans les pays du Golfe) portent une attention croissante à la culture, au patrimoine, et à la création artistique ; ce secteur est vu par les autorités de ces pays comme une marque du niveau de développement, et pour les pays occidentaux un nouvel outil de mesure de leur influence culturelle dans le monde. Même si ces créations de postes de chargé de mission répondent à un besoin stratégique, il reste néanmoins de nombreuses marges de manœuvre. Le rapport de l'Assemblée nationale en 2018 faisait le constat que la diplomatie culturelle et d'influence de la France « ne fait pas l'objet d'un véritable débat public », et qu'« il manque une vision d'ensemble et des priorités claires et pluriannuelles ».

---

<sup>3</sup> <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/>

**EMMANUEL LINCOT : En quoi consistent aujourd’hui les relations culturelles franco-chinoises, dans le domaine musical notamment ?**

**MATTHIEU WAGNER :** En 2006, des députés avaient utilisé dans un rapport l’expression de « grand bond en avant » pour qualifier l’évolution des relations culturelles franco-chinoises des années précédentes, marquées entre autres par l’organisation des « années croisées »<sup>4</sup>. L’expression de « grand bond en avant », certes symbolique, ne reflète pas tout à fait, me semble-t-il, la réalité des relations culturelles entre les deux pays, beaucoup plus modestes que ce que les échanges dans le domaine musical ne pourraient le laisser penser. Lors de son deuxième voyage officiel en Chine, en novembre 2019, le président Macron avait entre autres inscrit à l’ordre du jour de la rencontre diplomatique la question du partenariat culturel entre les deux pays. À l’issue de la visite, un « plan d’action pour les relations franco-chinoises » a été publié<sup>5</sup>. Le 6<sup>e</sup> et dernier point de ce plan vise à « promouvoir la création culturelle et les échanges humains ». Il est question de promouvoir et renforcer la coopération notamment dans le domaine des industries culturelles et créatives. La Chine est identifiée par la diplomatie française comme un pays qui offre d’importantes opportunités économiques. Il existe aujourd’hui un marché de la musique classique en Chine qui reste à exploiter. Toute la question est de savoir comment les artistes et le spectacle vivant peuvent saisir les opportunités en nouant des partenariats de confiance à long terme. Or, la question de la culture n’est pas envisagée de la même manière au niveau politique en Chine et en France. De fait, les artistes français qui essaient de se développer sur le marché chinois sont confrontés à plusieurs difficultés. Pour ma part, je distinguerai trois grands enjeux.

D’abord des enjeux logistiques, avec des contraintes parfois insolubles : transports d’instruments, visa, censure - l’autorisation de représentation d’artistes étrangers délivrée par le bureau de la censure peut prendre 6 à 12 semaines -, relations avec les agences de management d’artistes - il en existe plusieurs en Chine, mais seulement deux ou trois travaillent avec des artistes étrangers -, la stratégie de choix des artistes est très différente d’une ville à l’autre, etc. Ensuite, des enjeux musicaux : connaître les bons opérateurs de la musique classique en Chine pour pouvoir être conseillé pour les

<sup>4</sup> <https://www.senat.fr/rap/r05-340/r05-340.html>

<sup>5</sup> <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2019/11/06/plan-daction-pour-les-relations-franco-chinoises>

programmes ou les tournées dans les villes chinoises - les publics ne sont pas les mêmes en province et dans des métropoles comme Pékin ou Shanghai, où les spectateurs sont plus avertis sur certains types de musique ou répertoires -, appréhender le marché musical (le spectacle pour enfants est en plein essor), etc. Enfin, des enjeux artistiques : enjeux pédagogiques pour la formation de musiciens chinois, projets de résidences croisées, besoin en Chine d'administrateurs artistiques plus professionnels et exigeants... Mais entre les intentions affichées (déclarations politiques) et les possibilités pratiques de mettre en œuvre cette coopération et de construire sur le long terme une relation, le fossé peut être grand...

**EMMANUEL LINCOT :** Vous rappelez (p.66) que les créations du répertoire lyrique en Chine ont été nombreuses. Ne répondent-elles pas essentiellement à la propagande du régime ? Sont-elles exportables ? Et témoignent-elles d'un changement de goût du public chinois en la matière ?

**MATTHIEU WAGNER :** L'accès à la culture d'une plus grande partie de la population chinoise, l'augmentation du temps libre et l'émergence d'une classe moyenne, sont en train de modifier en profondeur la sociologie du public. Les choses ont déjà évolué : les salles de concerts et d'opéra sont fréquentées par un public jeune ; par exemple, la moyenne d'âge des spectateurs de l'Opéra de Pékin est de 30 ans, d'après les autorités de ce théâtre, contre une moyenne de 45 ans à l'Opéra de Paris. Par ailleurs, il s'agit en effet d'un public beaucoup plus ouvert que leurs aînés sur le genre lyrique occidental et sur les modernités musicales du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle. Mais le manque d'à priori pour la musique dite contemporaine s'observe aussi chez les musiciens chinois. Le diplomate Alain Peyrefitte l'avait constaté lors d'un de ses voyages en Chine, à l'époque de la révolution culturelle, où il s'étonnait d'entendre de jeunes musiciens d'un conservatoire jouer du Pierre Boulez. Plus globalement, on note en Chine une grande curiosité pour tous les répertoires, de la musique baroque à la création contemporaine. Cette tendance n'est pas seulement liée au

goût du public, mais, de manière plus globale, au symbole que représente la musique classique pour les jeunes générations. On compte en Chine 11 500 écoles de musiques, soit 1 pour 12 000 élèves contre 1 pour 26 000 en France. En ce qui concerne le répertoire, je prends comme exemple dans mon livre celui de l'Opéra de Pékin et j'observe que depuis sa création en 2007, et jusqu'en 2019, l'institution a créé environ 17 nouveaux opéras, commandés à des compositeurs nationaux. Ce chiffre est une très bonne moyenne pour une jeune institution lyrique. Cela montre qu'il existe aujourd'hui en Chine une certaine dynamique de création. Néanmoins, ce nouveau répertoire s'inscrit évidemment dans le contexte politique actuel, marqué par le discours nationaliste des autorités. Lors d'un symposium sur les arts en octobre 2014, Xi Jinping a exposé sa conception idéologique et morale de la création artistique : « La littérature et l'art contemporains doivent s'emparer du patriotisme comme objet de création ». Les thématiques des nouveaux opéras composés illustrent, très concrètement, les propos du président chinois. En effet, les nouvelles œuvres lyriques chinoises mettent toutes en exergue l'histoire communiste ou plurimillénaire de la Chine, ses héros et ses grandes épopées. Exemple avec l'opéra "*The Long March*", créé en 2016, qui relate un épisode réel de l'histoire de la guerre civile chinoise. Il met en scène notamment l'Armée populaire de libération et des membres du Parti communiste chinois qui, en 1934-1935, firent un périple de plus d'un an pour échapper à l'Armée nationale révolutionnaire du Kuomintang. Or, les autorités communistes actuelles se réfèrent, encore aujourd'hui, à cet événement ; Xi Jinping déclara à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de la célébration de cet événement : « Notre génération aura également un long chemin à parcourir ». Une autre création lyrique évoque ce thème de la Longue Marche : "*Jinsha River*", créé en 2018 à l'occasion des célébrations du 90<sup>e</sup> anniversaire de l'Armée populaire de libération. Les créations lyriques chinoises mettent aussi en valeur des héros contemporains, comme la jeune chercheuse chinoise en pharmacie Tu Youyou qui a obtenu en 2015 le prix Nobel de médecine pour ses travaux de recherche contre le paludisme. Un opéra, qui porte son nom, a été créé en 2016 à l'Opéra de Pékin, et raconte aux spectateurs son histoire. Ces œuvres nouvelles sont difficilement exportables car le message politique qu'elles veulent

transmettre s'adresse d'abord aux spectateurs chinois. C'est l'une des différences principales avec les opéras européens, lesquels mettent en exergue d'autres sentiments et valeurs auxquels un public plus large à travers le monde peut s'identifier.

**EMMANUEL LINCOT :** Vous citez un diplomate chinois (p.80) disant que la diplomatie du ballet menée par le Japon vis-à-vis de la Chine avait été aussi important que la diplomatie du ping pong avec les Etats-Unis. Faisons un peu d'histoire fiction : pensez-vous qu'il soit envisageable un jour que "*Nixon in China*" (1987) du compositeur John Adams, s'inspirant de la visite spectaculaire du président américain d'alors en Chine, alors en pleine Révolution culturelle, soit un jour joué en Chine et ce, dans l'espoir d'apaiser les frictions sino-américaines du moment ?

**MATTHIEU WAGNER :** Par le passé, certaines œuvres lyriques ont pu jouer un rôle de catalyseur d'émotions ou de sentiments populaires (« La Muette de Portici » d'Auber en Belgique en 1830, « Nabucco » de Verdi en Italie dans les années 1840...). Leurs succès ou leurs échecs s'inscrivent, d'abord, dans un contexte social, économique et politique. Si plusieurs signaux sociaux me sembleraient plutôt favorables au succès de "*Nixon in China*" en Chine (montée de la classe moyenne, public jeune ouvert au répertoire contemporain...), il en va autrement sur le plan politique. Rien ne dit que les équipes artistiques de cet opéra de John Adams recevraient l'autorisation du Bureau de la censure. D'autant que le livret de la poétesse Alice Goodman évoque la rencontre diplomatique en 1972 entre le président américain Richard Nixon et Mao. Or certains épisodes de l'histoire de la Chine au XX<sup>e</sup> siècle demeurent un sujet délicat. Le metteur en scène chinois Chen Shi-Zheng, qui réalisa la production de "*Nixon in China*" au Théâtre du Châtelet en 2012, déclarait en 2016 à un journaliste qu'il ne pourrait sans doute pas montrer cette œuvre dans son pays natal : « C'est une question très sensible. Je ne crois pas que le pays est prêt à en parler »... Pour illustrer la difficulté de monter une œuvre

lyrique en Chine, je cite dans mon livre l'exemple d'un opéra avorté. Au début des années 2010, en prévision du 50<sup>e</sup> anniversaire de la reconnaissance de la République populaire de Chine par la France en 1964, l'Opéra de Macau avait commandé un opéra à la compositrice française Graciane Finzi. Terminé en 2013, l'ouvrage n'a pourtant jamais vu le jour. Ni le metteur en scène, Mr David Li Wei, ni Mme Finzi ne connaissent à ce jour les raisons exactes qui ont conduit à ce que l'Opéra de Macau fasse machine arrière. C'est tout le paradoxe de la Chine : un pouvoir politique qui bride la création artistique libre et non politisée, alors que, dans le même temps, un public jeune et nombreux (à faire pâlir d'envie n'importe quel organisateur de concerts en Europe) a soif de culture et de découvertes et est prêt à voir des opéras. ■

ASIA FOCUS #175

## OPÉRA ET GÉOPOLITIQUE : QUELLE STRATÉGIE POUR LES PAYS ASIATIQUES ?

**Entretien avec MATTHIEU WAGNER** / Diplômé en relations internationales, auteur de « Opéra et géopolitique. L'art lyrique, entre rayonnement artistique et enjeux politiques » (L'Harmattan, 2021)

**Réalisé par EMMANUEL LINCOT** / Chercheur associé à l'IRIS.

FÉVRIER 2022

### ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, chercheur associé à l'IRIS et professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue.

[courmont@iris-france.org](mailto:courmont@iris-france.org) — [emmanuel.lincot@gmail.com](mailto:emmanuel.lincot@gmail.com)

### PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille

[courmont@iris-france.org](mailto:courmont@iris-france.org)

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis rue Mercoeur  
75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60

[contact@iris-france.org](mailto:contact@iris-france.org)

@InstitutIRIS

[www.iris-france.org](http://www.iris-france.org)