

## INTRODUCTION

PAR

SABINE CHAOUCHÉ, DENIS HERLIN ET SOLVEIG SERRE

En mars 2009, le futur directeur de l'Opéra national de Paris, Nicolas Joel, fait scandale en imposant aux chanteurs qu'il engage à l'Opéra Bastille ou au Palais-Garnier une clause d'exclusivité leur interdisant d'accepter des productions scéniques dans d'autres théâtres lyriques parisiens, autrement dit de se produire dans plusieurs salles d'une ville, au cours d'une même saison et dans des répertoires proches. La décision fait de l'Opéra-Comique la principale victime, bloquant une trentaine de chanteurs que le directeur de l'Opéra-Comique, Jérôme Deschamps, avait prévu d'engager pour les prochaines saisons. Cet « accrochage » au sommet de deux grands établissements d'État pourrait paraître insignifiant s'il ne faisait pas écho à des pratiques similaires et couramment répandues entre ces deux établissements sur une très longue durée – plus de trois cents ans.

Les communications qui composent cet ouvrage sont issues d'un colloque international et interdisciplinaire, qui s'est tenu en décembre 2010 à l'Opéra-Comique et dont le titre était *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique (1669-2010) : approches comparées*. L'un des objectifs principaux qu'il poursuivait était de poser les fondements d'une étude macroscopique, interdisciplinaire et comparative de ces trois institutions théâtrales dominant depuis trois cents ans le paysage culturel parisien, voire national. Il cherchait à démontrer que l'étude des phénomènes musicaux ou littéraires pouvait et devait passer par l'étude des phénomènes extra-musicaux ou extra-littéraires. Par conséquent, outre l'analyse des structures formelles ou poétiques des œuvres, il s'attachait délibérément à l'étude du contexte – légal, matériel, logistique – dans lequel les œuvres étaient produites, en les reliant éventuellement à des questions plus larges de réception et d'esthétique.

Ce faisant, notre colloque s'inscrivait dans une tendance récente de l'histoire culturelle qui se montre particulièrement attentive aux dynamiques de réseaux et envisage les institutions comme offrant un espace à la production littéraire et à

la sociabilité. Il s'écrivait également dans une tendance encore plus récente de la musicologie historique. En effet, pendant longtemps, la compréhension des œuvres a été obscurcie par le refus de considérer leur cadre institutionnel. Historiens et musicologues ou littéraires se sont copieusement ignorés, les premiers se montrant réticents à aborder les formes musicales ou littéraires comme objets historiques, les seconds ramenant l'histoire à la notion appauvrissant de contexte et excluant ces mêmes formes de ce contexte.

Depuis une vingtaine d'années cependant, les choses ont favorablement évolué, dans la lignée de ce qui s'est passé dans le domaine de la sociologie de l'art au début des années 1980. Plusieurs études se sont ainsi efforcées de confronter les sources et de croiser les apports des deux disciplines, postulant qu'analyser une œuvre revenait à analyser un tout composé d'un environnement politique et social, un compositeur ou un écrivain et la chaîne de traditions dans laquelle il s'inscrit, un milieu professionnel fait d'autres artistes et de critiques, et un public. Les études sur les institutions théâtrales parisiennes reflètent elles aussi ces évolutions. Dans un premier temps, celles-ci se sont construites uniquement sur l'analyse et l'évolution des formes et des genres, dans une perspective esthétique excluant le contexte historique et les phénomènes situés en amont (création) et en aval (réception) des œuvres. Elles ont abouti à la réalisation de monographies centrées uniquement sur l'objet artistique, ou se sont focalisées sur un compositeur, jamais sur des facteurs institutionnels.

Les textes de William Weber<sup>1</sup>, l'ouvrage marquant de Jane Fulcher sur le grand opéra<sup>2</sup> ou celui de Frédérique Patureau consacré à l'Opéra aux débuts de la Troisième République<sup>3</sup> ont cependant permis de sortir de cette posture ethnocentrique. Dans leur sillage, plusieurs ouvrages ont montré la nécessité de lier les contraintes institutionnelles et politiques à la réception des œuvres. Andrea Fabiano a proposé une histoire de l'opéra italien en le replaçant dans un contexte culturel et institutionnel plus vaste<sup>4</sup>. Alessandro Di Profio a étudié le Théâtre de Monsieur, même s'il s'est focalisé davantage sur les genres musicaux que sur des questions purement institutionnelles<sup>5</sup>. Victoria Johnson, en s'intéressant à l'Opéra de Paris à la toute fin de l'Ancien Régime et aux débuts de la Révolution française, a essayé de relier plusieurs disciplines des sciences humaines, y compris la sociologie dont elle est issue. Les travaux d'Elizabeth Bartlet ont fait beaucoup

1. William Weber, *Music and the Middle Class : The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, (1830-1848)*, London, 1975 ; « Mass culture and the reshaping of European musical taste, 1770-1870 », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, t. 8, n°1, juin 1977, p. 5-10, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », dans *Journal of Modern History*, t. 56, 1984, p. 58-88.

<sup>2</sup> Jane Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris, 1988.

3. Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne : 1875–1914*, Liège, 1991.

<sup>4</sup> Andrea Fabiano *Histoire de l'opéra italien en France (1752–1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, 2006.

5 Alessandro Di Profio *La Révolution des Bouffons : l'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, 2003.

## INTRODUCTION

9

pour clarifier le fonctionnement de l'Opéra et de l'Opéra-Comique au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Par conséquent, si toutes ces publications permettaient de saisir le paysage théâtral parisien bien mieux qu'il y a une dizaine d'années, une étude approfondie et comparative des institutions lyriques faisait toujours défaut. C'est cette lacune dans la recherche que ce colloque a voulu commencer à combler, en suscitant une discussion commune entre des spécialistes des trois théâtres travaillant dans des domaines différents (musicologie, histoire de la danse, histoire politique ou sociale, conservation d'archives, administration), offrant ainsi l'occasion de croiser et d'enrichir les méthodes et les points de vue. Avec l'espoir que, de la confrontation et de la comparaison des données à grande échelle, ressorte une vision d'ensemble de la manière dont les trois institutions théâtrales majeures dans le paysage culturel français ont conçu au fil des siècles leur stratégie entrepreneuriale et artistiques en rapport les unes aux autres.

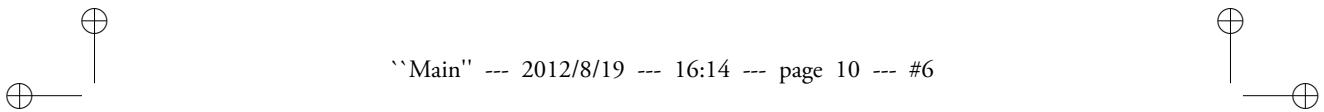
Il va de soi que nous ne pouvions, dans le cadre d'un colloque, aller au-delà des premiers échanges. À titre de premiers jalons de recherches interdisciplinaires qu'il faudrait poursuivre et compléter, nous avons choisi de réunir nos vingt-quatre contributions autour de trois thématiques qui nous ont paru particulièrement structurantes : les institutions et leurs tutelles, les répertoires, la circulation des artistes et des œuvres.

La première partie de ce recueil de textes est donc consacrée aux rapports entre les institutions et leurs tutelles. Jérôme de la Gorce l'ouvre en étudiant l'évolution des rapports entre l'Académie royale de musique et la Comédie-Italienne sous le règne de Louis XIV. Battant en brèche l'image d'Épinal de deux maisons en conflit permanent, il montre comment la gestion de la concurrence est liée à la personnalité des directeurs des institutions, et fait apparaître des périodes de relations apaisées, propices à l'enrichissement artistique.

Sabine Chaouche s'intéresse ensuite à l'implantation des théâtres dans le Paris de l'Ancien Régime. Elle met en lumière les enjeux économiques, les différents problèmes liés à la concurrence entre les institutions, ainsi que la manière dont le lieu eut un rôle capital dans le développement des théâtres. Elle montre également comment en retour la présence des théâtres dans certains quartiers joua comme un moteur du commerce et de la consommation des Parisiens.

Silvia Spanu-Fremder, qui se focalise sur la Comédie-Italienne dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, démontre avec force que la gestion étatique des théâtres privilégiés se fonde sur un binôme répertoire/institution qui détermine à la fois le fonctionnement des troupes et la programmation des théâtres. Tout la difficulté, pour l'institution, consiste justement à sauvegarder et conserver une pratique et une dramaturgie italiennes même après le rachat, en 1762, du répertoire de l'Opéra-

6. Mary Elizabeth Caroline Bartlet, *Étienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, Heilbronn, 1999.



Comique, sans pour autant se fermer au processus d'institutionnalisation qui lui est imposé par l'intendance du théâtre.

Mark Darlow traite spécifiquement des débats, à la fois juridiques et administratifs, qui ont trait au privilège théâtral à Paris durant la période pré-révolutionnaire et au début de la Révolution, et les replace dans leur contexte institutionnel plus général. Il montre ainsi que bien avant que la loi Le Chapelier de 1791 ne vienne porter un coup fatal au système du privilège, celui-ci s'était déjà bien assoupli sous l'action des officiers de la couronne dès les premières années de la décennie 1780. Cet assouplissement n'avait pas été sans conséquence sur le paysage théâtral, en raison des relations d'interdépendance nouvelles qui s'étaient créées entre théâtres majeurs et théâtres mineurs.

Dernière contribution de cette partie à concerner l'Ancien Régime, l'article de Pauline Lemaigre-Gaffier se propose quant à lui de considérer le cas des théâtres privilégiés, non pas à la ville, mais à la cour. À partir d'une analyse quantitative et qualitative du répertoire des spectacles officiels que les trois théâtres privilégiés donnèrent à Versailles et à Fontainebleau sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, il met en évidence l'importance du genre de la comédie ainsi que des références au règne de Louis XIV dans une programmation qui contribue tant à l'institutionnalisation de la culture de cour et des auteurs classiques qu'à l'appropriation, par la monarchie, de la théâtromanie du temps.

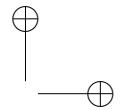
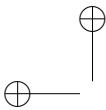
Alessandro Di Profio se propose d'écrire l'histoire des premières scènes lyriques parisiennes à travers celle de leur principal concurrent, le Théâtre-Lyrique. Il révèle comment la direction de celui-ci fut soucieuse de revendiquer un périmètre qui est fondé sur le triple paramètre genre/lieu/public et se définit toujours par rapport à celui des autres théâtres de la capitale.

Michela Niccolai analyse la manière dont Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique entre 1898 et 1913, a su faire face à l'importante crise financière que traversait le théâtre grâce à une capacité d'organisation administrative et artistique hors pair. Elle démontre également comment sa gestion est le résultat d'une pratique théâtrale consciente et avisée, qui a bénéficié de ses expériences précédentes en France et en Europe.

Agathe Sanjuan s'attache à l'important patrimoine archivistique et muséal qu'ont constitué, au fil des siècles, la Comédie-Française et l'Opéra de Paris. Elle met bien en évidence comment des situations administratives très différentes ont abouti à la création de patrimoines distincts. Si la question de l'archivage est indissociable de la situation administrative de l'établissement – instabilité institutionnelle dans le cas de l'Opéra s'opposant à la relative stabilité de la Comédie-Française – la question des musées est davantage liée au théâtre en tant que bâtiment et à la politique que l'État désire mettre en œuvre pour les théâtres.

Pour clore cette partie, Emmanuel Pedler, sociologue, s'intéresse à la manière dont les instances politiques décisionnelles et la presse concourent à l'élaboration d'une fiction narrative qui finit par écrire l'histoire d'une institution. En s'attachant à l'Opéra-Comique pour la période 1988-2011, il fait apparaître les tensions





## INTRODUCTION

11

vives qui traversent les discours hétérogènes produits par les différentes instances décisionnaires et montre que le discours performatif tenu à la tête de l'institution – l'Opéra-Comique comme antichambre de l'Opéra de Paris –, s'il trouve écho dans la presse, ne réussit guère à s'imposer durablement ni à faire taire la manière dont les praticiens rendent compte des projets artistiques emblématiques de l'institution.

Les articles formant la deuxième partie de l'ouvrage s'attachent tous au répertoire des trois théâtres parisiens. Maud Pouradier s'intéresse, non au contenu des répertoires des institutions privilégiées de l'Ancien Régime, mais plutôt au concept de répertoire qu'elles véhiculent, ainsi qu'aux relations qu'elles entretiennent. Elle fait apparaître comment l'Opéra de Paris, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, musicalise son répertoire, en n'en faisant plus le répertoire conjoint de celui de la Comédie-Française, contribuant ainsi à la formation de l'idée moderne d'œuvre musicale, et rendant ainsi l'idée du répertoire de l'Opéra-Comique, qui ne peut être déterminé par sa seule partition, problématique.

William Weber compare ensuite l'âge du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique au XIX<sup>e</sup> siècle. Il démontre que l'Opéra, sujet aux changements politiques et aux querelles esthétiques, abandonne ses vieilles œuvres à partir des années 1830, alors que l'Opéra-Comique continue de s'appuyer sur un socle de vieilles œuvres jusqu'à dans les années 1890. À partir de 1880 cependant, les répertoires canoniques prédominent dans les deux théâtres.

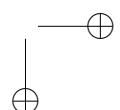
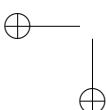
Damien Colas centre son étude sur la question du petit opéra à l'Académie. Bien qu'il soit abusif de le qualifier de genre, il existe néanmoins une tradition à l'Académie, remontant au XVII<sup>e</sup> siècle, d'œuvres qui ne peuvent être confondues avec les opéras-comiques, caractérisées par une disproportion apparente entre leur brièveté et l'ampleur des moyens orchestraux et vocaux mis en œuvre.

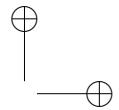
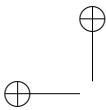
Jean-Christophe Branger, quant à lui, s'intéresse à la déclamation parlée sur la scène de l'Opéra et démontre que certains ouvrages tels que le *Freischütz* de Weber ou le *Bacchus* de Massenet, dans lesquels la déclamation parlait occupait une place singulière, ont conduit l'Opéra à modifier son répertoire jusqu'à accueillir parfois des comédiens des autres scènes parisiennes lorsque des œuvres mêlaient intimement chant et déclamation.

Claire Paolacci analyse la gestion de Jacques Rouché, directeur de l'Opéra entre 1915 et 1945, et étudie les liens qui unissent l'Opéra et l'Opéra-Comique dans leur programmation, afin de déterminer dans quelle mesure ces deux institutions sont rivales ou complémentaires.

Pour clore cette partie, Cécile Auzolle examine en détail le répertoire des œuvres commandées et créées au palais Garnier et à l'Opéra-Comique à l'époque de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (1936-1972), dans une période de profonds bouleversements politiques, sociaux et artistiques.

Les articles de la troisième partie sont consacrés à la circulation des œuvres et des artistes entre les trois institutions théâtrales parisiennes qui font l'objet de





l'ouvrage. Emmanuelle de Luca prend pour cas d'étude les acteurs italiens dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> et démontre comment les acteurs-auteurs ont contribué à la formation de l'opéra comique comme genre substitutif à la tragédie en musique proposé alors par l'Académie royale de musique.

À travers le cas de l'abbé Pellegrin, auteur prolifique dans tous les genres et sur toutes les scènes, Benjamin Pintiaux s'intéresse à la géographie des lieux de spectacles parisiens. Il revient ainsi sur la hiérarchie des pôles de création de spectacles et montre l'importance des lieux dits secondaires qui permettent les échanges intergénériques et intermusicaux.

Françoise Rubellin, à travers le cas de Louis Fuzelier, s'intéresse à la mobilité des auteurs et à l'interpénétration des répertoires. Elle montre comment cet auteur, qui a écrit pour tous les théâtres, a été directeur en 1718 de l'Opéra-Comique, journaliste et même théoricien, a su particulièrement bien s'adapter aux contraintes liées aux interdictions, et comment sa capacité à s'adapter aux goûts du publics et aux acteurs, sa facilité à passer d'un genre et d'un théâtre à un autre vont de pair avec une profonde implication dans la vie théâtale de son temps.

Françoise Dartois s'intéresse, quant à elle, à la carrière et à la circulation des danseurs entre les théâtres privilégiés et met en évidence, en dépit des rivalités institutionnelles, les liens familiaux et professionnels entretenus par plusieurs occasions de rapprochement entre ces frères ennemis.

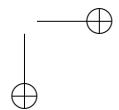
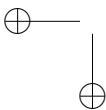
Gillian Opstad fait revivre la carrière de l'actrice renommée et controversée Georgette Leblanc, tandis que Jean-Claude Yon retrace celle d'Eugène Scribe comme auteur dramatique et comme librettiste à la Comédie-Française, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique. Ce faisant, il s'interroge pour savoir si un auteur peut contribuer à définir l'identité d'un théâtre et démontre que les institutions ont une identité qui est plus façonnée par leur histoire, leur répertoire ou leurs lieux que par la personnalité d'un auteur, aussi doué soit-il.

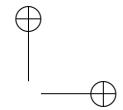
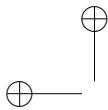
Jacqueline Razgonnikoff s'intéresse aux liens tissés par la Comédie-Française, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'Opéra et l'Opéra-Comique, examine les résultats de cette collaboration et en mesure l'importance relative.

La contribution de Laura Naudeix examine les circonstances de la production d'un spectacle devenu mythique, l'*Atys* de Lully, mis en scène par Jean-Marie Villégier. Elle revient ainsi sur les conditions de la rencontre des pratiques de restitution de l'interprétation musicale dites baroques avec cette institutions, ainsi que sur l'impact symbolique que l'opéra baroque a pu jouer dans la définition de l'identité de la salle Favart.

Jérôme Pesqué enfin met en regard *Le Mariage de Figaro* mis en scène par Vitez à la Comédie-Française et *Les Noces de Figaro* mis en scène par Strehler, que le public parisien a pu applaudir presque simultanément en 1989.

Pour clore ce volume, la parole est donnée à Jean-Louis Martinoty, Jean-Marie Villégier et William Christie, grâce à des entretiens menés par Jérôme et Emmanuelle Pesqué.





## INTRODUCTION

13

Ainsi qu'on le devine, ce premier volume est loin de prétendre à l'exhaustivité. Si les trois principaux champs de recherche investis à l'occasion du colloque de 2010 en laissent d'autres à découvert, nul doute cependant que le dialogue noué entre les différentes disciplines qui se partagent le champ des études théâtrales et musicales, dont cet ouvrage témoigne, soit le gage de fructueuses perspectives de recherches futures.

Sabine CHAOUCHE

Oxford Brookes

Denis HERLIN

Institut de recherche sur le patrimoine musical en France  
(CNRS – BNF – MCC)

Solveig SERRE

Institut de recherche sur le patrimoine musical en France  
(CNRS – BNF – MCC)  
et Histoire, mémoire,  
patrimoine (EA 3624),  
École nationale des chartes

