

INTRODUCTION

PAR

MICHEL NOIRAY ET SOLVEIG SERRE

Les bases de données portant sur un répertoire théâtral ou musical, lancées dès les années 1980, ont désormais le vent en poupe. De nombreux théâtres ont compris l'intérêt de renforcer leur image en mettant en ligne divers types d'archives électroniques, et une vitalité tout aussi grande se manifeste en direction des répertoires de concerts¹. Du point de vue de la recherche historique, cependant, ces entreprises se transforment vite en tonneaux des Danaïdes : ici il manque des distributions, là des tranches chronologiques, là des informations sur les créations mondiales ou sur les caractéristiques des œuvres répertoriées (leur genre, leur langue, par exemple). C'est pourquoi, après avoir constitué la base Chronopéra, avec comme noyau central une chronologie et des titres d'œuvres², nous avons ressenti le besoin de lancer sans attendre une réflexion collective portant sur l'interprétation de ces données. Les textes réunis ici sont le résultat de cette rencontre.

Pour replacer notre recherche dans sa véritable perspective, il conviendrait plutôt d'inverser l'ordre que l'on vient d'établir entre constitution de corpus informatisés et interprétation historique. En effet, si l'on s'intéresse aujourd'hui aux répertoires musicaux, ce n'est pas seulement parce que de nouvelles technologies sont apparues dans notre horizon de recherche. Le mouvement vient d'une époque où l'ordinateur en était à ses balbutiements, et coïncide avec une tendance de fond de l'histoire culturelle, celle qui consiste à porter toujours plus loin le regard, qu'il s'agisse des mœurs, de la vie en société ou de la subjectivité intime. Ces nouvelles exigences, transposées dans le domaine musical, se sont avant tout traduites par des études de réception, dont la démonstration la plus complète est le colloque de la Société internationale de musicologie qui s'est tenu à Bologne en 1987. L'expérience musicale y devient un objet d'investigation à traquer dans tous ses

1. Voir par exemple le numéro thématique qu'y a consacré la *Revue de musicologie*, dir. Patrick Täieb, t. 93, 2007, p. 7-164.

2. Cette base est consultable en ligne à l'adresse <http://chronopera.free.fr>

recoins, préoccupation que l'on retrouve encore dans la série *Musiques* dirigée par Jean-Jacques Nattiez³. Parallèlement, des débats ont fleuri sur le canon musical, la date de son apparition et la légitimité de l'appellation de « musée imaginaire » appliquée à la musique⁴. Toutes ces réflexions, et bien d'autres, laisseraient penser que les répertoires d'opéra feraient l'objet de recherches assidues, visant à en établir les grandes tendances esthétiques, les auteurs dominants, les principaux genres cultivés, le tout lié à la reconstitution d'expériences de spectateur. Contre toute attente, il n'en est rien. Les bases de données fleurissent mais l'interprétation tarde à venir, et notre principale inspiration est venue d'un spécialiste des programmes de concerts, William Weber⁵.

Cette relative absence de modèles ne signifie pas, naturellement, que le terrain soit vierge. Dans le présent volume, Herbert Schneider consacre un article entier aux répertoires de théâtres français publiés au XVIII^e siècle, ce qui montre bien que les enjeux d'une telle réflexion ne datent pas d'aujourd'hui. De même, en Italie, les *cronistorie* fleurissent depuis le XIX^e siècle, sans parler de la première compilation de titres d'opéras jamais tentée, que l'on trouve dans la *Drammaturgia* de Leone Allacci, publiée à Rome en 1666. Il faut reconnaître aussi que le Journal de l'Opéra, datant de la fin du XIX^e siècle, est un incomparable outil de travail, et que les historiens de l'Opéra ne nous ont pas attendus pour proposer des statistiques de créations et de reprises⁶. Du côté de l'Opéra-Comique, David Charlton a publié des chiffres de représentations très éclairants sur les années 1760 à 1780⁷. Enfin, il serait présomptueux d'avancer que le présent volume puisse faire le tour de la question. L'essentiel, pour nous, est de cerner au plus près la spécificité de l'Opéra de Paris, qui s'est affirmé dès la fondation de l'Académie royale de musique, en 1669, comme un théâtre d'opéra résolument différent de ses modèles italiens.

Combien de temps l'Opéra est resté une exception en Europe est une question à laquelle il est impossible de répondre, faute de points de comparaison suffisamment

3. Voir *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia*, dir. Angelio Pompilio, Donatella Restani et Lorenzo Bianconi, Turin, 1990 et *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, dir. Jean-Jacques Nattiez, Le Méjan/Paris, 2003-2007.

4. Voir Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, 1992 ; comme réflexion critique sur ce livre, voir Reinhard Strohm, « Looking back at ourselves : the problem with the musical work-concept », dans *The Musical Work : Reality or Invention ?*, dir. Michael Talbot, Liverpool, 2000, p. 128-152.

5. William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste : Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008.

6. Le Journal de l'Opéra (abrégé en JO dans ce volume), manuscrit, est conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (abréviation BmO) sous la cote Usuels 201 et peut également se consulter en microfilm au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (BNF).

7. David Charlton, *Grétry and the Growth of opéra comique*, Cambridge, 1987, *passim*, et id., « Opéra-comique and the computer », dans *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, dir. Philippe Vendrix, Liège, 1992, p. 367-378.

fiables et nombreux⁸. Mais on peut avancer que jusqu'en 1864 l'Opéra est le seul théâtre qui cumule toutes les particularités suivantes : la spécialisation presque exclusive dans le genre élevé ; l'inclusion presque systématique de ballets au sein des opéras ; la recherche du faste visuel ; des reprises plus nombreuses que les créations ; le respect de canons dramatiques et musicaux considérés comme propres à la France ; le maintien d'un sens aigu de sa tradition, combiné avec une complaisance constante dans la réaffirmation de son identité comme « première scène lyrique nationale ». La date de 1864, proposée ici à titre provisoire, est celle d'une loi proclamant la liberté des théâtres et abolissant les privilèges que détenaient diverses institutions sur leur propre type de spectacle. Certes, cette loi n'allait pas jusqu'au bout de la libéralisation, puisque les cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique continuaient à imposer aux deux établissements un certain partage des rôles ; elle n'en abolissait pas moins le fondement juridique de la différence des genres qui régissait le théâtre français depuis le règne de Louis XIV.

La période prise en compte dans cet ouvrage est la durée de vie totale de l'Opéra, soit 338 ans – du premier opéra donné à l'Académie royale de musique, *Pomone* de Perrin et Cambert, jusqu'au moment où s'est tenu le colloque de 2009. L'histoire de l'Opéra représente donc un siècle de plus que la Scala de Milan (fondée en 1778) et deux siècles de plus que le Metropolitan Opera de New York (fondé en 1883). Cependant ce n'est pas de son histoire sous tous ses aspects qu'il s'agit ici mais simplement (si l'on peut dire) de son répertoire, et plus particulièrement du problème que pose la juxtaposition permanente d'œuvres anciennes et d'œuvres nouvelles. La méthode adoptée a consisté à établir une problématique⁹, à procéder par sondages et à faire appel à des spécialistes provenant d'horizons différents : musicologie, histoire de la danse, histoire culturelle, études théâtrales, responsabilités de direction. Certains articles visent délibérément à la longue durée, d'autres étudient des questions plus restreintes mais tous cherchent à savoir comment l'Opéra, par son répertoire, a affirmé son identité esthétique¹⁰.

Pour en finir avec ces préliminaires, qu'entendons-nous au juste par « répertoire » ? Une réponse détaillée est donnée par Maud Pouradier dans la première partie de ce volume, et Philippe Agid y revient au début de sa propre contribution. Tenons-nous en, dans cette introduction, à la double définition que donne le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798 : « Les comédiens appellent *répertoire* la liste des pièces restées au théâtre. Ils donnent aussi ce nom à la liste des pièces

8. Pour l'Italie, voir Michele Girardi et Francesco Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli*, Venise, 1989-1992 ; Paologiovanni Maione et Francesca Seller, *Teatro San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli*, t. I : 1737-1799 et t. III : 1851-1900, Cava de' Tirreni, 1999-2005.

9. Sur les problèmes généraux que posent les répertoires d'opéra, voir Hervé Lacombe, « Stratigraphie et économie du répertoire », dans id., *Géographie de l'opéra au xx^e siècle*, Paris, 2007, p. 121-152.

10. Certaines périodes de l'histoire de l'Opéra sont plus rapidement traitées que d'autres dans notre ouvrage ; en complément on consultera : Benjamin Walton, *Rossini in Restoration Paris : the Sound of Modern Life*, Cambridge, 2007 ; Hervé Lacombe, « L'Opéra sous le Second Empire », dans *Les Spectacles sous le Second Empire*, dir. Jean-Claude Yon, Paris, 2010, p. 159-172 ; *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, dir. Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud, Lyon, 2009.

qu'ils doivent donner chaque semaine. » La première phrase se réfère à un corpus existant, la seconde à des représentations à venir – usage prospectif du terme devenu aujourd'hui désuet. Dans un cas il s'agit du fonds, dans l'autre du programme. Ces deux aspects seront constamment présents dans les articles que voici, étant entendu que l'un n'existe pas sans l'autre : certaines œuvres programmées en viennent à remplacer celles qui les précédaient, mais il est encore plus fréquent que les nouveautés disparaissent aussi vite qu'elles sont venues, et que les succès d'hier ou d'avant-hier retrouvent opportunément leur place à l'affiche.

La première partie de ce recueil de textes est consacrée au lien entre répertoire et identité artistique de l'Opéra. L'article de Mario Armellini démontre à quel point les fondateurs de l'Académie royale de musique ont conçu un système cohérent dans tous ses aspects, comme si l'Opéra était sorti tout armé de l'esprit d'une poignée de personnes. Il est tentant de considérer que l'extraordinaire longévité de la citadelle construite sous Louis XIV a été préservée à coups de privilèges, de menaces, voire de persécutions contre des théâtres rivaux. Ce serait cependant faire bon marché de la logique qui s'est mise en place dès la prise de pouvoir de Lully, et qui combinait parfaitement l'institutionnel et l'artistique. Du côté de l'institution : les règlements et la puissante machine théâtrale, avec sa troupe, son orchestre, son chœur, son maître de musique ; du côté des œuvres : l'invention d'un genre original par une équipe de créateurs partageant les mêmes valeurs esthétiques. Quant à Lully, si l'on peut risquer un jugement de valeur – on en trouvera peu dans ce livre –, avançons que ses opéras n'auraient pas été goûtés du public pendant au moins trois quarts de siècle s'ils n'avaient pas été portés par une inspiration et une technique compositionnelle d'une richesse difficile à apprécier aujourd'hui. Ce n'est que par moments que sa musique s'impose consciemment dans toute sa force, mais ses qualités propres agissent sur l'auditeur à tout instant : le naturel des modulations, la variété du rythme, l'imprévu du discours sont aisément cachés derrière la mise en valeur du texte, mais il y a fort à parier que sans ces vertus proprement musicales le corpus lullien n'aurait pas ainsi résisté au temps.

Lully est resté présent au répertoire chaque année jusqu'en 1779, à la stupefaction de l'Europe entière, mais aussi au mécontentement d'une portion grandissante de l'opinion des Français eux-mêmes. Voici par exemple la protestation de la *Correspondance littéraire* en septembre 1768 :

Ces messieurs [les directeurs de l'Opéra] ont une peur de diable que la musique ne prenne racine dans leur boutique, et ne les force de se défaire de ce vieux et détestable fonds dont ils osent nous repasser les guenilles l'une après l'autre avec une témérité bien justifiée par la dureté et l'ineptie de nos oreilles¹¹.

Pour préciser davantage le phénomène de la persistance de Lully, il faut invoquer une raison réglementaire, donc plus déterminante qu'une simple révérence pour une figure tutélaire de l'opéra français. Un règlement de l'Opéra, établi en 1714, comporte en effet une disposition statutaire selon laquelle toute nouvelle tragédie

11. *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., éd. Maurice Tourneux, Paris, 1877-1882, t. VIII, p. 166.

donnée en octobre, au cas où elle ne rencontrerait pas le succès escompté, sera remplacée par « un ancien opéra du sieur Lully dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé ». La même disposition s'applique aux représentations qui suivent la reprise d'après-Pâques, au lendemain de Quasimodo : soit une continuation de la nouvelle pièce de l'hiver, soit « une tragédie nouvelle, ou du sieur Lully, qui sera suivie d'un ballet¹² ». Une fois reconnue l'importance centrale de ce texte, deux nuances s'imposent cependant. D'abord, le règlement n'a pas toujours été respecté, observation que l'on retrouve dans plusieurs des contributions à ce livre, appliquée aux époques les plus diverses. Mais surtout, le répertoire de l'Académie royale s'est constitué avec une foule d'œuvres autres que celles de Lully, dont certaines remontent à la fin du XVII^e siècle, comme une sorte de bourgeonnement dont il serait passionnant de reconstituer les mécanismes – pourquoi reprend-on tel opéra de Destouches, de Desmarets ou de Campra plutôt qu'un autre ? L'institution, en tout cas, avait besoin de combustible. Là où les théâtres italiens fonctionnaient au maximum pendant quatre « saisons » par an¹³, l'Opéra de Paris, au XVIII^e siècle, jouait pendant toute l'année sauf le carême, quatre jours de la semaine. Même en comptant les reprises, c'est ainsi un répertoire énorme qui s'est constitué, égal en quantité au plus prolifique des opéras italiens, mais pour un nombre de représentations beaucoup plus conséquent.

L'Opéra continue sur le même rythme d'un siècle à l'autre. Castil-Blaze, auteur de la première grande histoire de l'Opéra, donne les statistiques suivantes : 205 représentations en 1713-1714, 286 en 1778-1779, 175 en 1785-1786, 142 en 1810-1811, 177 en 1845-1846¹⁴. Tout aussi instructives sont les notations du même auteur sur la longévité de certains employés de l'Opéra au XVIII^e et au XIX^e siècle : parmi les « services les plus prolongés » Castil-Blaze distingue le ténor Lainez et le baryton Lays (quarante-deux ans chacun dans la troupe), la basse Levasseur (trente-deux ans), les danseurs et maîtres de ballet Auguste Vestris (soixante-deux ans) et Pierre Gardel (cinquante-six ans), le maître de musique Jean-Baptiste Rey (trente-six ans), le peintre Ciceri (quarante-six ans)¹⁵.

Parallèlement à l'accumulation des œuvres, dont la résurgence reste une potentialité permanente pendant les trois premiers quarts du XVIII^e siècle, le répertoire se matérialise sous forme de publications. Ce sont d'abord les partitions imposantes,

12. Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis-Antoine Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*, 1757, t. I, p. 125 ; réimpr. Genève, 1972.

13. La meilleure illustration du système italien, et européen dans son ensemble à l'exception de la France, se trouve dans le périodique *Indice de' teatrali spettacoli*, 1764-1823 ; réimpr. en 2 tomes, éd. Roberto Verti, Pesaro, 1996. On y trouve, saison par saison (avec quelques trous dans la chronologie), la liste des opéras donnés dans les théâtres européens les plus importants et dans beaucoup de petits théâtres d'Italie.

14. Castil-Blaze, *Mémorial du Grand-Opéra. Épilogue de l'Académie royale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1847*, Paris, 1847, p. 43.

15. *Ibid.*, p. 23. L'histoire de l'Opéra par Castil-Blaze s'intitule *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*, Paris, 1855.

in-folio, dont parle Mario Armellini pour Lully, mais dont la publication ne cesse pas avec la mort du fondateur, à une époque où dans tout le reste de l'Europe l'opéra ne circulait que sous forme manuscrite. C'est ensuite la publication d'un corpus de livrets en seize tomes intitulé *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement*, chez l'éditeur royal Ballard (1703-1745). Puis, dès le lancement de la série des almanachs intitulés *Les Spectacles de Paris*, l'Opéra republie, année après année, l'intégralité des titres de son répertoire. Dans la livraison de 1787 des *Spectacles de Paris* (t. 34), il ne faut pas moins de vingt pages (p. 36-55), pour reproduire le « catalogue alphabétique de tous les opéras qui ont été représentés sur le théâtre de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à l'année 1785 ». Cette liste jouxte celle de trente-et-une pages pour la Comédie-Française et de trente-cinq pages pour le Théâtre-Italien : on ne saurait mieux démontrer la présence symbolique des trois théâtres bénéficiant d'un privilège royal, qui se partagent officiellement l'espace des spectacles dignes d'être portés à la connaissance du public.

Cette répartition des genres est en effet la caractéristique principale de l'organisation des théâtres en France, bien avant que Napoléon ne la concrétise dans les décrets de 1806 et 1807 que commentent Maud Pouradier et David Chaillou dans ce volume. Il est vrai que dans toutes les grandes villes d'Europe les théâtres étaient hiérarchisés et que l'un d'eux, par son statut supérieur, était souvent dévolu prioritairement à l'opéra sérieux. Mais cet usage était d'une grande souplesse, avec une relative mobilité dans les rôles impartis à chaque théâtre. Ainsi, à Londres, l'opéra italien a pu être représenté dans deux théâtres à la fois, à l'époque de Haendel mais aussi au XIX^e siècle. À Bruxelles, le Théâtre de la Monnaie donnait aussi bien des tragédies en musique (dont celles de Lully) que des opéras-comiques. En Italie, les théâtres de prestige comme La Scala ou La Fenice donnaient des opéras comiques pendant la *stagione* d'été sans que l'on y trouve à redire. À Paris, rien de tout cela : non seulement l'Opéra détenait un monopole d'ordre formel sur l'opéra avec musique continue, mais il était si fortement associé au genre noble que l'idée d'y représenter des opéras comiques y rencontrait des résistances difficiles à surmonter. Lorsqu'un directeur délibérément provocateur, Jacques de Vismes du Valgay, fit représenter des *drammi giocosi* à l'Opéra entre juin 1778 et avril 1780, les protestations ne se firent pas attendre, comme cette réaction indignée aux « choses dégoûtantes » qu'il a fallu entendre dans *Il Matrimonio per inganno* d'Anfossi :

Que sur le théâtre de l'Académie royale de musique on entende une consultation où un prétendu médecin articule que le mal de la femme pour laquelle on consulte est *nella media regione*; un autre que *son questi effetti isterici*; cela sans doute paraîtra inconcevable à tous ceux qui conservent encore un reste de délicatesse¹⁶.

Il y avait donc équation entre l'institution de l'Opéra et la « forme » des œuvres qu'on y représentait – le terme de « forme » apparaît dans un document de 1767 que cite Maud Pouradier. La preuve en est que l'Opéra continua à exercer un monopole de fait sur l'opéra avec récitatif alors même lorsqu'il n'en détenait plus le droit. C'est ainsi que le Théâtre Feydeau, pendant la Révolution, s'en tint au

16. *Mercur de France*, 9 octobre 1779, p. 93.

dialogue parlé dans des œuvres qui avaient par ailleurs tous les attributs de la tragédie lyrique, comme *Télémaque* de Le Sueur ou *Médée* de Cherubini. Certes, le comique s'est fait lentement son chemin à l'Opéra, par l'introduction de quelques « comédies lyriques » mises en musique par Grétry dans les années 1780, ou par des ballets-pantomimes inspirés d'opéras-comiques, comme *Nina, ou La Folle par amour* (1813) ou *Astolphe et Joconde, ou Les Coureurs d'aventures* (1827). Enfin, le grand opéra meyerbeerien inclut des éléments comiques, comme par exemple le rôle du page Urbain dans *Le Prophète*. Mais on reste là dans un statut dérogatoire ou secondaire, et l'on ne s'étonne pas de retrouver, dans l'article de Jean-Claude Yon sur le répertoire du XIX^e siècle, une citation de Théophile Gautier qui considère qu'un drapier n'a rien à faire sur la scène de l'Opéra.

L'image noble, souvent grandiose, que l'Opéra affichait de lui-même perdue jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, et c'est pour cette raison que l'article de Cécile Auzolle appartient à la première partie de notre volume. Lorsque les directeurs de l'Opéra ont renoué avec la création lyrique, après la Libération, ils n'ont rien trouvé de plus naturel que de commander des véritables « grands opéras », même si le terme n'est plus employé. *Bolivar* et *Numance* ont la gravité des fresques politiques inaugurées avec *La Vestale* de Spontini, et les quatre opéras créés entre 1948 et 1955 déployaient un faste de moyens visuels dont on peut situer l'origine à la fin des années 1820, dans une phase de renouveau scénique que raconte Nicole Wild dans sa contribution à notre quatrième partie. Si l'on va encore plus avant dans l'histoire des créations à l'Opéra, on en arrive au *Saint François d'Assise* de Messiaen (1983), autre œuvre située dans le droit fil de la tradition de l'Opéra : d'une part c'était le lieu naturel pour la représentation des drames sacrés, comme le *pasticcio Saül* (1803) ou *Moïse et Pharaon* de Rossini (1827) ; mais les spectateurs de 1983 n'ont pas oublié leur surprise de voir Messiaen autoriser le premier metteur en scène de son œuvre, Sandro Sequi, à se livrer par moments à une véritable débauche d'effets visuels, avec des projections tournoyantes dignes d'un spectacle de fantasmagorie. Entre les apparitions de dieux mythologiques chez Lully et celle de l'Ange musicien de *Saint François* la continuité est manifeste, celle d'une tradition du merveilleux dont l'Opéra a gardé l'apanage non plus juridique, mais symbolique.

C'est pourquoi l'article de Hugh Macdonald relève aussi de notre première partie, en tant que démonstration du prestige qui entourait l'image de l'Opéra. C'était pour tout compositeur, qu'il soit un débutant comme Bizet ou une célébrité dans son pays comme Verdi ou Wagner, le « sommet du Parnasse musical », pour parler comme un des critiques cités par Hugh Macdonald. On considère généralement, avec le recul de l'histoire, que l'Opéra avait déjà, au milieu du XIX^e siècle, perdu l'initiative artistique en comparaison du Théâtre-Lyrique, de l'Opéra-Comique, ou même d'un théâtre étranger comme celui de Baden Baden, où a été créé *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz en 1862. Toute autre était la représentation que s'en faisait un jeune compositeur sûr de son génie, pour qui rien n'était assez bon, sinon l'Opéra de Paris.

Une fois précisée cette image du répertoire, avec ses fondements à la fois juridiques et stylistiques, se pose la question des déterminations politiques et économiques, objet de la deuxième partie de ce livre. Nous l'abordons par des chapitres où les directeurs tiennent une place importante, mais avec l'adjonction de considérations qui dépassent de loin la gestion de tel ou tel responsable de l'Opéra.

Une condition préliminaire de ce qu'on appelle aujourd'hui la gouvernance de l'Opéra, et donc la planification de son répertoire, consiste à mesurer l'importance relative du pouvoir politique lui-même. Si l'on considère les trois siècles qui se sont écoulés depuis la fondation de l'Académie royale de musique, la première conclusion est que la tête de l'État ne s'est manifestée que de manière sporadique. À part Louis XIV et Napoléon, les souverains se mêlaient peu, ou pas du tout, de l'affiche de l'Opéra, même si les reines Marie Leczinska et surtout Marie-Antoinette ont joué un rôle plus affirmé. En revanche, le système étatique français a produit quelques grands commis qui sont intervenus, à intervalles espacés, pour orienter la stratégie artistique de l'Opéra, ou dont les décisions ont eu une influence déterminante sur cette stratégie. Le premier de ces personnages est Papillon de La Ferté, ministre de la Maison du roi sous Louis XVI, qui n'a cessé, dans les années 1780, de négocier avec les directeurs et avec le Comité de l'Opéra pour peser sur leurs choix ; Mark Darlow se réfère à son *Précis sur l'Opéra*, publié en 1789, qui est une réaction aux premiers événements de la Révolution, mais qui est aussi riche d'enseignements sur toute la période qui suit une autre révolution, celle provoquée par Gluck et Piccinni dans le style de l'opéra français à partir de 1774. Une seconde figure importante est celle de Sosthène de La Rochefoucauld, nommé directeur des Beaux-Arts en 1824, peu après l'accession au trône de Charles X. C'est lui qui nomma Rossini Inspecteur général du chant en France, avec des conséquences significatives sur l'enseignement du chant au Conservatoire. C'est encore La Rochefoucauld qui inspira au directeur de l'Opéra, Lubbert, les commandes de *Guillaume Tell* de Rossini et de *Robert le diable* de Meyerbeer, et qui favorisa la mise en place de certaines innovations ensuite pleinement réalisées par Véron sous la monarchie de Juillet.

Le système de la concession à un directeur privé, institué en 1831 avec la nomination de Véron, n'était pas favorable à une mainmise des autorités de l'État. La III^e République n'a pas changé grand-chose à ce désengagement, si l'on excepte une intervention importante en 1891 : c'est alors que Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, modifie le cahier des charges en octroyant explicitement à l'Opéra le droit de jouer des « drames lyriques », c'est-à-dire, en clair, des opéras de Wagner¹⁷. On en connaît les conséquences : les émeutes consécutives au *Lohengrin* du 16 septembre 1891, puis la percée de Wagner au répertoire de l'Opéra. Dans le même cahier des charges, Bourgeois stipule que l'Opéra devra créer deux œuvres de compositeurs français par an, et une œuvre d'un Prix de Rome tous les deux ans. On verra, dans l'article de Mathias Auclair et

17. Jann Pasler, *Composing the Citizen : Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, 2009, p. 598.

Aurélien Poidevin, la difficulté qu'un directeur ultérieur, Rouché, rencontra pour recruter des Prix de Rome disposés à rendre leur copie.

Un dernier exemple de volontarisme étatique mérite d'être mentionné, celui de Marcel Landowski, directeur de la Musique au ministère de la Culture sous Jacques Duhamel, alors que Georges Pompidou était président de la République. L'Opéra, à la fin des années 1960, était une sorte de navire sans pilote, critiqué de tous côtés, comme le montre l'article de Sylvie Jacq-Mioche dans la partie III de ce livre. C'est alors que Landowski, par-dessus la tête du directeur en place en 1970-1971, René Nicoly, prit une décision qui changea le visage de l'Opéra : il en licencia, en bloc, la troupe de chanteurs, rompant avec une pratique vieille de trois cents ans. Une nouvelle conception de l'institution devenait alors nécessaire, et c'est sur la base de ce sacrifice que Rolf Liebermann prit ses fonctions en 1973, avec l'avantage d'une dotation sans commune mesure avec ce qu'elle était auparavant.

Les articles formant cette seconde partie abordent des questions économiques et politiques dont les enjeux varient considérablement selon le contexte. Le point commun entre Véron, Rouché et Hugues Gall est qu'ils ont eu une vision cohérente de leur responsabilité et de leur ligne artistique. Certes, Gall se distingue par la prudence de sa gestion, mais il était loin d'avoir les coudées aussi franches que Véron et Rouché. L'Opéra de Paris, avec la double responsabilité de l'Opéra Bastille et du Palais Garnier, était devenu financièrement plus lourd que jamais, et soumis à une vigilance syndicale dont ni Rouché ni, à plus forte raison, Véron, ne pouvaient même avoir l'idée. Gall pouvait aussi avoir présentes à l'esprit, comme contre-exemples, les politiques volontaristes de deux de ses prédécesseurs, Massimo Bogianckino (1983-1986) et Jean-Louis Martinoty (1986-1989). Le premier programma des opéras composés par des Italiens pour un théâtre parisien, comme *Médée* de Cherubini, ou recomposés pour l'Opéra, comme *Jérusalem* de Verdi d'après *I Lombardi alla prima crociata*. Le second a conçu l'idée de « blocs dramaturgiques » organisés autour d'un thème fédérateur : *Don Carlos* en 1986-1987, Janáček en 1987-1988, le mythe de Faust en 1988-1989¹⁸. Le public cultivé garde un bon souvenir de ces deux directions, mais des principes aussi abstraits ne peuvent plus être retenus en des temps de rigueur budgétaire accrue. À l'extrême opposé, on mentionnera les directeurs impuissants des funestes années 1969-1972, dont la situation peu enviable est amèrement résumée par l'un d'eux, Daniel-Lesur, qui fut administrateur de l'Opéra juste avant la nomination de Liebermann :

La tâche de l'administrateur est extrêmement facile : il n'a qu'à s'asseoir à une petite table dans son grand bureau ; d'un côté siègent les représentants syndicaux ; de l'autre, le contrôleur financier, et tout se règle entre eux : l'administrateur est sans pouvoir, il les écoute et compte les points : ils sont malheureusement toujours contraires à l'intérêt de l'art lyrique¹⁹.

Parmi les divers aspects politiques de la programmation à l'Opéra, on retiendra juste, pour terminer sur ce chapitre, la question des représentations à valeur

18. Jean-Philippe Saint-Geours, *Le Théâtre national de l'Opéra de Paris*, Paris, 1992, p. 49-50.

19. Propos rapportés par Marcel Landowski dans *Batailles pour la musique*, Paris, 1979, p. 72 ; cité dans Philippe Agid et Jean-Claude Tarondeau, *L'Opéra de Paris. Gouverner une grande institution culturelle*, Paris, 2006, p. 80.

symbolique, dont il faut souligner qu'elles remontent à l'Ancien Régime et que, si elles atteignent leur apogée sous la Révolution et l'Empire, elles réapparaissent en divers moments de l'histoire de l'Opéra. Trois inaugurations de salles, tout d'abord. Les deux premières sont surtout à considérer comme des hommages à ce que le répertoire présentait de plus cher au cœur du public : pour l'inauguration de la salle Le Peletier en 1821, une reprise des *Bayadères* de Jouy et Catel (1810) dont le succès était assuré par l'abondance de ses ballets et l'opulence de ses décors ; pour le Palais Garnier, en 1875, un pot-pourri où l'on trouve les ouvertures de *La Muette de Portici* d'Auber (1827) et de *Guillaume Tell* de Rossini (1829), deux actes de *La Juive* d'Halévy (1835), la bénédiction des poignards dans *Les Huguenots* de Meyerbeer (1836), enfin le second acte de *La Source*, ballet de Saint-Léon sur une musique de Ludwig Minkus et Léo Delibes (1866) ; pour l'Opéra Bastille, enfin, en 1989, *Les Troyens* de Berlioz. Le choix d'une œuvre d'un compositeur français prenait alors un sens qu'il n'avait pas au XIX^e siècle : les opéras étrangers dominent largement, aujourd'hui, le programme de l'Opéra, et il arrive qu'un directeur saisisse l'occasion, en son début de mandat, de faire un geste de reconnaissance aux racines nationales du répertoire. C'est ainsi que Bernard Lefort commença, en 1980, par *Dardanus* de Rameau, ou Nicolas Joel, en 2009, par *Mireille* de Gounod, opéra créé en 1864 au Théâtre-Lyrique, puis souvent repris à l'Opéra-Comique entre 1874 et 1971.

Les articles de la troisième partie, comme ceux des trois autres divisions du livre, suivent l'ordre chronologique, et commencent donc avec les prologues des opéras de Lully. Ils abordent le sujet central de notre réflexion – si central qu'on le retrouve partout ailleurs dans l'ouvrage – de la dialectique induite par la co-présence, dans le répertoire, des reprises et des nouveautés. Ce problème ne nous parle plus aussi directement qu'aux spectateurs du passé, puisque notre familiarité globale avec le langage de la musique classique a émoussé notre sens des disparités stylistiques. Le public d'aujourd'hui sera plutôt attentif à la mise en scène, qu'elle soit traditionnelle ou actualisée, mais notre capacité à comparer diverses options scénographiques ne nous permet pas d'imaginer les réactions de spectateurs à qui l'on proposait d'entendre, dans la même saison, du Lully et du Gluck, ou du Meyerbeer et du Massenet. On pourrait sans doute en dire autant des esthétiques chorégraphiques très différentes qui coexistaient dans les programmes de ballet des années 1830, ou des années 1930, mais ce n'est là qu'une hypothèse soumise aux spécialistes de la danse.

Une première équivoque à éclaircir concerne la notion de reprise, et l'article de Sylvie Bouissou démontre toute la complexité du problème. Pendant une très longue période, au moins tout le XVIII^e siècle, on ne reprenait jamais à l'identique. Le phénomène est bien connu lorsqu'un opéra baroque existe en deux versions très différentes, comme les deux *Castor et Pollux* de Rameau (1737 et 1754) ou ses deux *Dardanus* (1739 et 1744). On le sait moins lorsqu'il s'agit de reprises apparemment normales, où pourtant des éléments substantiels peuvent être remaniés, par les auteurs originaux mais aussi par d'autres intervenants, parfois longtemps après la

mort des premiers. Là encore, il nous est difficile d'apprécier comment étaient ressenties ces reprises avec texte modifié, car ni un changement de distribution ni une nouvelle mise en scène ne représente qualitativement le même genre de transformation. Il n'en reste pas moins que les modifications de détails perdurent dans la pratique moderne, mais généralement sous une forme qui échappe au spectateur. De nos jours on continue en effet à toucher au texte des œuvres, comme ce fut le cas lors d'une reprise de *La Juive* à l'Opéra Bastille en 2007 : certaines paroles du chœur, dans une scène de foule, ont été changées pour éviter un sentiment d'antisémitisme (dont les auteurs de 1835 ne sauraient nullement être tenus pour responsables), et des pans entiers du ballet ont été supprimés. Mais seuls les connaisseurs se sont rendu compte de ces interventions sur le texte, de même que seule une oreille exercée peut déceler la transposition occasionnelle d'un air ou la suppression de tel ou tel passage, choses qu'il n'est pas d'usage d'annoncer au public. Pour les spectateurs du XVIII^e siècle, en revanche, les « changements » apportés aux reprises pouvaient faire partie de leur expérience sensible, du moins lorsque les séries de représentations n'étaient pas trop éloignées les unes des autres, et les comptes rendus de l'époque montrent que les substitutions, ajouts et retranchements étaient jugés en connaissance de cause.

Une fois admis que les reprises n'étaient pas un pur phénomène de reproduction, la place qu'elles occupent dans le répertoire de l'Opéra sollicite l'interprétation historique. On ne fait pas là allusion au petit nombre des créations dans la période dite contemporaine, où les œuvres nouvelles se sont aliéné une partie du public par le simple fait de l'évolution du langage musical. De ce point de vue, la rareté des nouveaux opéras après 1950 est à mettre sur le même plan que la rareté des créations de symphonies ou d'autres œuvres instrumentales dans les répertoires de concerts, et l'Opéra de Paris ne s'est pas montré plus timoré que d'autres grands théâtres étrangers comme Covent Garden ou La Scala. La particularité de l'Opéra de Paris s'observe plutôt pour la période où le « fonds » des œuvres anciennes constituait un terme permanent de comparaison, pour le public comme pour les créateurs. Le problème était particulièrement aigu au XVIII^e siècle, comme l'indique plus haut notre citation de la *Correspondance littéraire* de 1768. Mais à l'impatience du journaliste, parlant en tant que spectateur, s'ajoutait l'inquiétude des auteurs, perpétuellement confrontés à la pression d'une pratique majoritaire. Les articles de Rebecca Harris-Warrick et de Françoise Dartois-Lapeyre montrent bien la nécessité où se trouvaient les librettistes, chorégraphes et compositeurs, chaque fois qu'ils déviaient par rapport au modèle – lullyste, puis ramiste – de se justifier, de démontrer le bien-fondé de tel ou tel enrichissement du genre, les exemples les plus importants étant l'invention de l'opéra-ballet, puis du ballet pantomime. Les querelles des années 1750, autour des Bouffons italiens, et celles des années 1770, autour de Gluck et de Piccinni, sont à comprendre dans ce contexte de perpétuelle discussion : d'un côté les rappels à l'ordre, de l'autre les plaidoyers pour un assouplissement des normes du genre sérieux.

Les choses changent, au XIX^e siècle, lorsque le langage a suffisamment évolué

pour que les opéras anciens, toujours présents à l'Opéra des décennies après leur création, ne puissent plus faire office de norme. Aux yeux de Berlioz, par exemple, les opéras de Gluck, de Salieri (*Les Danaïdes*, qu'il admirait) ou de Sacchini deviennent des exemples à imiter dans leurs principes généraux, mais sans qu'il soit question de les reproduire dans la littéralité de leurs procédés. Le répertoire ancien n'est alors ni un repoussoir ni un modèle à suivre, mais une source d'inspiration d'autant plus féconde qu'elle est devenue un objet familier.

Le renouvellement quasi complet du répertoire, sous Véron, met fin pour un temps à la confrontation perpétuelle de l'ancien et du nouveau. Mais la logique du fonctionnement permanent de l'Opéra entraîne bientôt une reproduction du problème, avec la présence obsédante de certains compositeurs, comme Meyerbeer (*Les Huguenots* atteignent leur millième représentation en 1903) ou de certaines œuvres, comme *Faust* de Gounod (millième représentation en 1905, au bout de trente années au Palais Garnier). C'est l'occasion, pour Debussy, de se répandre en moqueries semblables à celles dont les Encyclopédistes accablaient l'Opéra, mais sur le ton de la gouaille qui caractérise les chroniques réunies dans *Monsieur Croche antidilettante* :

Pour ne pas perdre l'habitude et pour fêter le retour du printemps, l'Opéra a rejoué *Les Huguenots*... Le rapprochement de ces deux événements n'est certainement dû qu'à un hasard ironique! *Les Huguenots* ne pouvant prétendre à un « renouveau » quelconque, cela fait partie des petites misères quotidiennes comme : les épidémies, la baisse du 3 %, les travaux du métropolitain, etc.²⁰.

On comprend, par la même occasion, le choc que représenta *Pelléas et Mélisande* en 1902, certes créé à l'Opéra-Comique, mais donné devant un public parisien dont les oreilles étaient repues de Meyerbeer et de Gounod.

Le cas de *Pelléas et Mélisande*, qui attendit 1977 avant d'être joué au Palais Garnier, permet d'ouvrir la question du rapport entre l'Opéra et les autres répertoires, qu'ils soient français ou étrangers. L'Opéra, en effet, s'est bâti dans l'autonomie, allant jusqu'à se fermer délibérément aux apports exogènes. Les explications de cette longue autarcie sont d'ordres très divers. Vis-à-vis de l'Opéra-Comique, il était naturel que les deux répertoires n'aient pas communiqué pendant plus d'un siècle : la réglementation empêchait les transferts d'une scène à l'autre, les deux troupes étaient formées et habituées à des types de rôles différents, et une certaine réprobation, de toute façon, pesait sur le comique à l'Opéra. Petit à petit, cependant, l'Opéra a commencé à phagocytter le répertoire de son concurrent, mais avec une lenteur qui en dit long sur la séparation qui continuait à régner non seulement entre deux institutions mais entre deux images de l'opéra. Il faut en effet attendre dix ans avant que *L'Heure espagnole* n'entre au Palais Garnier (en 1921), vingt-huit ans pour *Ariane et Barbe-Bleue* (1935), quatre-vingt-quatre ans pour *Carmen* (1959), quatre-vingt-dix ans pour *Manon* (1974) et quatre-vingt-treize

20. Claude Debussy, « À propos de "Muguette" ». – Au concert Lamoureux », dans *Gil Blas*, 23 mars 1903 ; rééd. dans id., *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure, Paris, 1971, p. 127 ; cité dans Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1992, p. 357.

ans pour *Les Contes d'Hoffmann* (1974). La taille des salles a certainement joué, puisqu'il était commun de penser, jusqu'à la construction de l'Opéra Bastille, que le Palais Garnier était trop grand pour le répertoire de l'Opéra-Comique.

S'il faut chercher une source de renouvellement dans le répertoire de l'Opéra, c'est d'abord dans l'apport d'artistes étrangers. En ce qui concerne la danse, le lecteur se reportera aux articles de Vincent Giroud (sur les Taglioni), de Claire Paolacci et de Florence Poudru (sur Lifar) et de Sylvie Jacq-Mioche (sur Noureev) ; il est question également, dans ces articles, de la stimulation qu'ont créée à l'Opéra des vedettes de la danse se produisant dans des lieux concurrents (les danseuses italiennes dont parle Hélène Laplace-Claverie) et bien entendu des Ballets russes, qui ont débuté en France au théâtre du Châtelet. Dans le domaine de l'opéra, la méfiance à l'égard des étrangers a longtemps été de mise – si l'on exclut Lully, par une ironie de l'histoire. Des réflexes corporatistes ont pu inspirer certains directeurs de l'Opéra, surtout lorsqu'ils étaient eux-mêmes compositeurs : c'est le cas de Destouches (1728-31), qui mit son veto à l'importation d'opéras italiens en 1729²¹ ; même crainte de la concurrence chez Pierre-Montan Berton et Dauvergne, directeurs au moment où Gluck posait sa candidature pour faire jouer *Iphigénie en Aulide*, et dont un contemporain dit qu'ils étaient « peu curieux de musique étrangère »²². Mais la pression de l'opinion était trop forte, et la solution consistant à inviter des compositeurs étrangers, après le succès retentissant de Gluck, s'installa comme une politique durable de l'administration de l'Opéra. Après tout, Paris était une grande capitale cosmopolite et les étrangers, y compris des musiciens, y vivaient déjà en grand nombre. Les seules obligations qui leur étaient faites étaient de renoncer à leur langue maternelle et d'écrire leur musique de manière qu'elle puisse être chantée par la troupe de l'Opéra, dont la technique était radicalement différente de celle des chanteurs italiens. L'adoption de compositeurs étrangers réussit parfaitement, de Gluck à partir de 1774 à Meyerbeer à partir de 1831 – les deux seuls étrangers d'importance majeure à l'Opéra qui n'aient pas été des Italiens. Un humoriste lexicographe pouvait même donner, en 1870, cette définition de l'Opéra de Paris : « Théâtre solennel consacré par les contribuables français à la gloire des compositeurs étrangers »²³.

Vinrent ensuite les opéras étrangers, bien entendu en traduction et dans des versions considérablement remaniées : ceux de Gluck, de Mozart et de Rossini d'abord, puis *Le Freischütz* de Weber avec des récitatifs de Berlioz en 1841, *Louise Miller* de Verdi et *Betyl* de Donizetti en 1853. Les capacités techniques des chanteurs français s'étaient dès lors parfaitement adaptées aux exigences du

21. André Tessier, *Correspondance d'André Cardinal des Touches et du prince Antoine I^{er} de Monaco (1709-1731)*, dans *La Revue musicale*, t. 8, 1927, p. 116.

22. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours*, t. VII, Londres, 1784, p. 110 (14 janv. 1774).

23. Alexis Azevedo, *Dictionnaire musico-humoristique par le Dr Aldo, membre de la Fourchette harmonique et de plusieurs autres sociétés savantes, précédé d'un avertissement*, Paris, 1870, p. 5 ; cité par Danièle Pistone, « L'Opéra de Paris au siècle romantique », dans *Revue internationale de musique française*, t. 2, 1981, p. 14.

chant italien et Verdi put composer, avec *Les Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*, des opéras originaux en français sans avoir à se restreindre dans l'ordre de l'expression vocale²⁴. S'y ajoutent les autres opéras de Verdi, ceux de Wagner, les opéras russes, presque toujours avec un temps de retard sur d'autres théâtres de Paris et de province, et l'on arrête ici la liste des opéras étrangers qui enrichirent le répertoire de l'Opéra jusqu'à en constituer la majorité des titres. On ne reviendra pas non plus sur l'apport que fournirent à l'Opéra des œuvres françaises créées dans des théâtres étrangers : *Samson et Dalila* à Weimar, *Hérodiade* à Bruxelles, *Dialogues des carmélites* à La Scala. Ces cas problématiques appartiennent à l'histoire chaotique d'une institution dont la stratégie, face à la perte progressive des repères et la dissolution des conventions opératiques, était devenue incertaine²⁵.

Une dernière remarque concernant la dialectique de l'ancien et du nouveau. S'il est particulier à l'Opéra d'avoir conservé pendant des décennies les mêmes œuvres à son répertoire, il est tout aussi frappant que certains de ses directeurs, à des intervalles très éloignés, aient fait quasiment table rase de ce qui les précédait. Il s'agit de trois moments-clés de l'histoire de l'Opéra que les histoires de la musique ont abondamment commentés, mais qui prennent un sens particulier dans la perspective de la recherche présentée ici. Le premier moment est l'élimination presque intégrale du répertoire antérieur à Gluck à partir de l'année 1774, et dont le terme est quasiment atteint au milieu des années 1780. Pendant la saison 1783-1784 seuls trois compositeurs morts sont encore représentés : Colin de Blamont, qui ne tarde pas à disparaître du répertoire, Rameau, dont c'est la dernière année à l'Opéra avant 1908, et Jean-Jacques Rousseau, dont *Le Devin du village* était encore promis à une longue carrière, jusqu'en 1829. Sinon, toutes les œuvres sont récentes, y compris non moins de huit créations. Le deuxième moment de « nettoyage complet » du répertoire est la direction de Véron, traitée dans ce livre par Vincent Giroud²⁶. Une troisième révolution est celle qu'accomplit Rolf Liebermann entre 1973 et 1980, non pas cette fois dans le domaine de la création – on a vu ce qu'il en est des créations d'opéra contemporain – mais dans la mise en scène, puisqu'au bout de son mandat non seulement les productions avaient

24. Voir Damien Colas, « "Quels accents ! quel langage !" : examen du traitement de l'alexandrin dans *Les Vêpres siciliennes* », dans *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, dir. Hervé Lacombe, Paris, 2000, p. 183-210.

25. En complément du répertoire établi par Stéphane Wolff, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, Paris, 1962 (réimpr. avec des corrections, Genève/Paris, 1983) voir Charles Dupéchez, *Histoire de l'Opéra de Paris. Un siècle au Palais Garnier*, Paris, 1984. Voir aussi Spire Pitou, *The Paris Opera : an Encyclopedia of Opera, Ballet, Composers, and Performers*, t. III et IV : *Growth and Grandeur, 1815-1914*, Westport (Conn.), 1990. Sur la question du renouveau du répertoire baroque à la fin du XIX^e siècle, non abordée ici, voir Katharine Ellis, « *La musique française at the crossroads* », dans ead., *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*, New York, 2005, p. 119-146.

26. L'expression de « nettoyage complet » est de Mark Everist, « Le drame musical français au XIX^e siècle. Structures sociales et contextes artistiques », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle...*, t. IV : *Histoire des musiques européennes*, 2006, p. 1288. Sur le renouvellement du répertoire dans les années 1770-1780, voir William Weber, « "La musique ancienne" in the waning of the Ancien régime », dans *Journal of Modern History*, t. 56, 1984, p. 58-88.

été renouvelées mais l'idée même de la mise en scène d'opéra avait opéré sa grande mutation. Ce nouveau commencement s'est effectué au prix, très lourd, du renvoi de la troupe, mais l'heure était aux solutions radicales : « une troupe permanente est toujours d'une qualité secondaire », écrivit Liebermann sans états d'âme²⁷, et le public suivit, comme il avait suivi à l'époque de Gluck et de Véron.

Le faste visuel a toujours passé pour l'une des caractéristiques premières de l'Opéra de Paris, de même que le poids de la danse dans son répertoire. Les articles composant la quatrième section du livre commencent en 1827, avec la création d'un « comité de mise en scène » dont la première tâche fut de concevoir la réalisation scénique de *La Muette de Portici*. La mise en scène, bien entendu, n'était pas une nouveauté, et l'on peut même avancer que chaque période invente, en même temps que sa définition d'un jeu naturel pour les acteurs, celle d'une mise en scène à la fois intégrée visuellement et cohérente dramatiquement. Mais la période romantique marque un palier décisif dans cette évolution : ce n'est pas un hasard si le successeur de Véron à la tête de l'Opéra, en 1835, est Duponchel, qui occupait auparavant les fonctions de chef de la scène. Les métiers de la scène prenaient du même coup une importance nouvelle dans la hiérarchie des responsables d'un spectacle, et Meyerbeer lui-même ne s'y est pas trompé. Voici ce que raconte Charles Séchan, peintre à l'Opéra, sur un épisode des préparatifs de *Robert le diable* :

Lorsque Ciceri livra son décor, le docteur Véron et Duponchel se montrèrent tout à fait ravis ; mais il n'en fut point de même de Meyerbeer. À la répétition générale, lorsque le rideau se leva au troisième acte, sur le cloître de Sainte-Rosalie, éclairé savamment de façon à simuler un clair de lune, l'illustre compositeur se tourna vers Véron et lui dit d'un air presque fâché :

– Tout cela est très beau ; mais vous ne croyez pas au succès de ma musique ; vous cherchez un succès de décorations²⁸.

La place centrale qu'occupait le ballet dans les opéras des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles est, comme la question des reprises à texte modifié, un paramètre qui est sorti de notre conscience esthétique. En témoigne le sacrifice régulier des ballets dans les représentations modernes d'opéras, quelle que soit l'époque d'où ils proviennent ; et lorsque de la danse est conservée, généralement sous une forme abrégée, elle apparaît souvent comme un collage temporaire plutôt que comme une partie intégrante du spectacle qui nous est proposé. Bien entendu, Wagner avait raison lorsqu'il se plaignait des pressions qu'il eut à subir pour l'adaptation de son *Tannhäuser* à l'Académie impériale de musique, et plus encore de l'humiliation que lui infligea le Jockey Club ; non seulement cet épisode le poussa à des imprécations qui ternirent sa réputation (même si elles ne sont pas les seules), mais la face de l'opéra français en a peut-être été changée (imaginons d'autres opéras de Wagner pour l'Opéra). Toujours est-il que l'incompréhension dont il souffrit n'était que la conséquence logique d'une pratique consubstantielle au genre de l'opéra français, comme le montre Marian Smith, en écho aux articles de Rebecca Harris-Warrick

27. Rolf Liebermann, « Coda », dans id., *En passant par Paris*, Paris, 1980, p. 423.

28. Charles Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855. Recueillis par Adolphe Badin*, Paris, 1883, p. 9.

et de Françoise Dartois-Lapeyre dans la partie précédente. Il faut nous y résoudre : une part non négligeable du public allait voir un opéra pour le ballet, et la danse a toujours été une sorte de marque de fabrique de l'Opéra. Certes, un vigoureux courant de pensée avait tenté d'en réduire la place lors de la réforme des années 1770. Gluck, lui-même metteur en scène de ses opéras, avait protesté contre la futilité des divertissements chorégraphiques, et divers opéras des années 1780 ont maintenu une certaine austérité à cet égard. Mais l'avènement d'un nouveau public à la faveur de la Révolution – public dont la formation aurait de toute façon évolué, puisque le même phénomène s'est produit dans d'autres pays – a fermement placé la danse au centre de l'attention. Le titre du ballet pantomime de Pierre Gardel, *La Dansomanie*, créé en 1800 et représenté des centaines de fois jusqu'en 1826, peut avoir valeur de symbole pour tout le siècle qui a suivi.

L'apparition du « livret de mise en scène », décrite par Nicole Wild et également commentée par Isabelle Moindrot, permet de penser le répertoire sous un angle inédit. D'un côté ces livrets participent au grand mouvement de solidification des œuvres qui traverse tout le XIX^e siècle : après la partition et le « livre des paroles », comme on disait au XVIII^e siècle, on disposait désormais d'une notation de la mise en scène, fixant noir sur blanc certains éléments d'une représentation qui paraîtraient éternellement voués à l'éphémère, en particulier les mouvements des personnages. Mais d'un autre côté, l'intérêt croissant pour la mise en scène a tiré la marche de l'Opéra dans un sens diamétralement opposé, à savoir la nécessité de reprendre une œuvre précisément pour en changer la composante visuelle. Dès 1825 Castil-Blaze invoquait cette raison dans l'entrée qu'il consacre dans son dictionnaire à la « reprise d'un opéra » :

C'est la représentation que l'on en donne après l'avoir laissé longtemps sans le jouer. Les reprises ont souvent toute la solennité des premières représentations ; de nouveaux costumes, de nouvelles décorations, quelquefois même de nouveaux acteurs rajeunissent l'opéra qui reparait sur la scène²⁹.

D'avantage que la distribution (qui a moins de chances de changer, vu le système de la troupe), c'est donc l'élément spectaculaire que l'on cherche à « rajeunir », dans un mouvement qui n'a fait que s'accroître jusqu'au dernier quart du XX^e siècle. La révolution de Liebermann a même provoqué une sorte de griserie de la nouveauté que l'on retrouve dans cette déclaration de Bernard Lefort, alors fraîchement nommé directeur en 1980 : « dans ce qu'a fait Liebermann, je ne pourrai pas utiliser grand-chose. [...] Tout cela montre à quel point l'évolution est rapide, et que, par conséquent, il va falloir créer sans arrêt »³⁰. De tels propos étaient dans l'air du temps, et l'on ne saurait les reprocher à un homme qui voulait répondre à une attente générale ; mais le principe de réalité se rappela bientôt à l'imprudent directeur, qui démissionna avant la fin de son mandat. Les faits aussi l'ont contredit, puisque plusieurs des mises en scène « créées » sous Liebermann sont restées au répertoire, en particulier celle du *Faust* de 1975 dont Jorge Lavelli, son auteur analyse les enjeux à la fin de cette quatrième partie.

29. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, 1825, t. II, p. 220.

30. Bernard Lefort, *Opéra, mon métier*, avec la collaboration d'André Burgaud, Paris, 1980, p. 153.

Notre volume se termine par une grille d'analyse. Il n'est pas dans les usages de publier ce genre de document, et ce n'est pas sans risque que nous livrons au lecteur l'ensemble des questions à traiter, conscients de n'y avoir que partiellement répondu. Il est aussi un élément que l'on peine à faire entrer dans une grille, et qui pourtant pèse lourd dans la constitution d'un répertoire : on l'appellera la mode³¹, réalité ni objectivable ni mesurable, mais qui s'inscrit dans la ligne du questionnement d'Emmanuel Pedler (en fin de troisième partie), quoique en d'autres termes. Toute la difficulté réside dans l'identification des mécanismes qui font interagir la nébuleuse des spectateurs, les faiseurs d'opinion et les structures de décision. Nous parlons de « médiations », là où les Anglo-américains disent « agency », pour désigner cette chaîne d'opérations multilatérales dont le résultat est une programmation toujours en mouvement. Sous l'Ancien Régime, dans des cas extrêmes, elle pouvait se décider au jour le jour alors qu'elle se planifie aujourd'hui des années à l'avance, mais les deux pôles restent toujours les mêmes : un directeur qui décide, et un public qui adhère plus ou moins à ce qui lui est proposé.

Le chantier des études de répertoire reste donc ouvert, pour l'Opéra comme pour une foule d'autres théâtres lyriques, en France et partout ailleurs. La généralisation des « théâtres de répertoire » au XIX^e siècle, en particulier, est un fait majeur dont l'histoire reste à écrire, autant que possible de manière comparative, car les institutions ne prennent leur sens que les unes par rapport aux autres³². Le fait complémentaire de cette évolution est le risque grandissant que présentent les créations : le répertoire n'est plus, comme au XVIII^e siècle, le filet de sécurité qui permet à l'administration de réelles audaces – comme les premières commandes passées à Rameau ou à Gluck – mais devient plutôt une habitude qui engage les administrateurs et les compositeurs à y regarder à deux fois avant de se lancer dans un opéra nouveau. Assez différent, sans doute, a été le cas du ballet au XX^e siècle, mais nous n'en faisons que l'hypothèse.

Plus proche de nous, et avec des décennies de retard sur le canon de la musique instrumentale, s'est formé le canon opératique, avec pour effet la constitution d'un corpus d'« ouvrages "fondamentaux" ». L'expression est de Hugues Gall, cité dans l'article de Philippe Agid, et l'on notera les guillemets, distance que prend l'ancien directeur par rapport à ce qui peut lui apparaître comme une facilité de pensée. Ce canon opératique se présente, là encore, comme un objet privilégié pour les bases de données. Aux questions de savoir quand il s'est formé, avec quelles œuvres et en passant par quels théâtres, l'outil statistique peut apporter des réponses décisives. Mais ce sont surtout de belles perspectives pour l'interprétation historique qui se dessinent, étant entendu que les exégètes devront tenir trois fils à la fois : la

31. Voir Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1980, p. 115.

32. Il en est brièvement question dans les articles de John Rosselli, « Il sistema produttivo, 1780-1880 », dans *Storia dell'opera italiana*, t. IV : *Il Sistema produttivo e le sue competenze*, dir. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, Turin, 1987, p. 157-158 et de Katharine Ellis, « The structures of musical life », dans *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, dir. Jim Samson, Cambridge, 2002, p. 352-355.

composante institutionnelle (et économique), les caractéristiques des œuvres, et la manière dont les principaux acteurs de l'histoire, y compris les spectateurs, ont vécu et vivent encore cette évolution. Ainsi saura-t-on comment l'Opéra de Paris, après avoir été le conservatoire de l'opéra français, a participé à un vaste mouvement qui a fait se rejoindre les opéras du monde dans une culture commune.

Michel NOIRAY

Institut de recherche sur le
patrimoine musical en France
(CNRS – BNF – Ministère de la
Culture et de la Communication)

Solveig SERRE

Institut de recherche sur le
patrimoine musical en France
(CNRS – BNF – Ministère de la
Culture et de la Communication)
et École nationale des chartes