



HAL
open science

L'idée de répertoire à travers les "scènes-estampes" de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Maud Pouradier

► To cite this version:

Maud Pouradier. L'idée de répertoire à travers les "scènes-estampes" de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra.. "L'art lyrique et la danse. Ecrire l'histoire des institutions", Céline Frigau; Aurélien Poidevin, Jun 2009, Paris, France. hal-01777892

HAL Id: hal-01777892

<https://hal.science/hal-01777892>

Submitted on 25 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'idée de répertoire à travers les « scènes-estampes » de la BMO

Ma recherche universitaire porte sur la notion de « répertoire », son origine, sa signification et son évolution. Je ne m'intéresse donc pas à la constitution d'un répertoire en particulier, mais à l'*idée* de répertoire et ses conséquences sur la conception de la musique et des arts du spectacle en général. L'implication principale de ce terme est la conception du théâtre et de la musique en termes d'« œuvre », le répertoire apparaissant comme un *ersatz* de musée pour les arts du spectacle. C'est en fonction de cette interrogation particulière que je regarde les « scènes-estampes » de la Bibliothèque de l'Opéra. Je m'intéresserai uniquement aux estampes du XIX^e siècle : particulièrement foisonnante du point de vue des illustrations de scènes théâtrales, cette période est également celle où se cristallisent la prise de conscience du répertoire et les questions qu'il implique. Après avoir rappelé l'origine et les principales évolutions de la notion de répertoire, je voudrais souligner la spatialisation particulière des arts du spectacle que permet l'idée de répertoire. Se présentant comme un musée du théâtre ou de la musique, le répertoire fonctionne cependant différemment d'un musée d'art plastique. Nous nous intéresserons donc dans un troisième temps aux tentatives d'illustrations d'une spécificité du répertoire qu'est la reprise.

Quelques jalons pour une histoire du « répertoire »

Avant de regarder plus précisément quelques estampes, je voudrais rappeler l'origine du terme et ses deux principales évolutions. Les premières occurrences du terme de « répertoire » en son sens théâtral semblent apparaître dans les feuilles d'assemblée de la Comédie Française au XVII^e siècle, puis dans les règlements de l'Académie Royale de Musique. Au XVII^e siècle le « répertoire » n'est pas un mot courant, mais un terme technique qui apparaît uniquement dans les documents internes des Comédiens. Le répertoire désigne alors la feuille matérielle sur laquelle est inscrite la programmation des spectacles de la semaine à venir, ainsi que la distribution de chaque spectacle. On lit ainsi dans les feuilles d'assemblée qu'un comédien ou un spectacle est inscrit *sur* le répertoire — montrant ainsi le caractère matériel, et non idéal, du répertoire — ou encore *selon* le répertoire [Diapositives 1 et 2]. Ce répertoire-programmation ne signifie donc pas du tout ce que nous entendons aujourd'hui par répertoire théâtral : il ne désigne pas un ensemble d'œuvres anciennes, mais les œuvres qui vont être jouées ; il n'a pas vocation à l'éternité puisqu'il se renouvelle chaque semaine ; enfin le répertoire a la matérialité d'une feuille de papier et non l'idéalité d'un canon littéraire.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

Si l'on peut écrire *sur* le répertoire ou *selon* le répertoire, c'est que le répertoire n'est pas seulement un calendrier fixé par les Comédiens comme bon leur semble, mais un calendrier contenant des règles intrinsèques, en l'occurrence des règles strictes d'alternance, fixées par décret royal. Inscrire un spectacle *sur* le répertoire, c'est le programmer *selon* le répertoire, c'est-à-dire selon ses règles d'alternance particulières fixées par décrets royaux. Le répertoire engage les Comédiens, qui doivent le signer chaque semaine. [Diapositive 3] Ce sens technique perdure jusqu'au XIX^e siècle. On en voit encore la trace dans ce qu'on appelle un « théâtre de répertoire », c'est-à-dire un théâtre où les pièces sont jouées en alternance¹.

Un changement d'orientation temporelle : du « répertoire-programmation » au « répertoire-fonds »

Une première évolution importante a lieu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : le répertoire ne signifie plus seulement la programmation de la semaine à venir, mais l'ensemble des œuvres ayant été jouées dans le passé et appartenant à un théâtre. À la Comédie-Française, la lutte entre Comédiens et auteurs concernant la rémunération des dramaturges conduit la troupe à programmer préférentiellement des pièces « tombées dans les règles », c'est-à-dire des pièces ayant été définitivement acquises par la Comédie-Française, permettant ainsi de ne payer aucune rémunération aux dramaturges. Le répertoire de la Comédie-Française devient ainsi synonyme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle de « fonds », c'est-à-dire de l'ensemble des pièces de la troupe libres de droit et définitivement acquises par le théâtre. Le répertoire acquiert ainsi une nouvelle dimension temporelle, non plus dirigée vers l'avenir comme dans le « répertoire-programmation », mais vers le passé. Le répertoire devient ainsi synonyme d'« ensemble de vieilles pièces »². Une évolution similaire se produit à l'Académie Royale de Musique.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le répertoire a donc acquis le sens de « fonds » d'un théâtre, c'est-à-dire des œuvres appartenant définitivement au théâtre. Le « fonds » a un sens aussi bien économique qu'institutionnelle. Économique d'abord au sens où le répertoire constitue bien *stricto sensu* un fonds de commerce. Ainsi dans leur défense de leur privilège sur leur ancien répertoire, les Comédiens Français mettront sur le même plan les pièces de Molière, leurs biens meubles et immeubles.

¹ Cette définition est donnée notamment par VITEZ, Antoine, « Répertoire avec variations » dans *À quoi sert le répertoire ? Journal de Chaillot*, n°16, mars 1984, p. 3 et par MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche : mythes et réalités de la Comédie Française. Essai*, Paris, Actes sud, 2002, p. 57-59

² BONASSIES, Jules, *La Comédie-Française, histoire administrative*, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 219.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

[La Comédie Française] [...] possède un mobilier considérable, des biens-fonds, et d'autres propriétés [...], *son répertoire et les productions du génie qu'elle a acquises*.

On ne peut pas toucher à ces propriétés³.

Sens institutionnel également en ce que le répertoire définit le théâtre qui le joue. C'est particulièrement le cas de l'Académie Royale de Musique. Contrairement à la Comédie-Française, l'Académie a la capacité de louer son privilège — donnant lieu à l'Opéra-Comique et au Concert Spirituel. Ce n'est donc plus le privilège de la musique comme tel qui caractérise l'Académie Royale de Musique, mais son répertoire au sens de la liste des œuvres qu'elle possède et de la forme des œuvres qu'elle donne — par opposition à la forme de l'opéra-comique.

La patrimonialisation du répertoire

La période révolutionnaire entraîne cependant l'évolution majeure du terme. Un des enjeux du débat sur la liberté des théâtres porte en effet sur la question de la liberté du répertoire. Que les théâtres privilégiés aient perdu leur monopole entraîne-t-il la perte de leur fonds répertorial ? Les Comédiens Français tentent durant tout le débat sur la liberté des théâtres, qui dure de 1789 à 1791, de maintenir l'ancienne conception du répertoire en termes de propriété privée. On lit ainsi dans leur mémoire de 1789 :

...il s'agit de savoir si sans privilège, et contre le privilège même de la Comédie-Française, les sieurs Mareux et leurs sociétaires ont le droit [...] [de] représenter les pièces *qui appartiennent* à la Comédie⁴.

Cependant au sein du fonds de la Comédie-Française, les Comédiens font la distinction entre leur propriété répertoriale complète, et au sein de cette propriété un répertoire durable, voire éternel :

...toutes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du Répertoire de ce Spectacle⁵.

³ Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi, Paris, Imprimerie de P. R-C. Ballard, 1790, p. 10.

⁴ Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine, Paris, Imprimerie de Prault, 1789, p. 2. C'est nous qui soulignons.

Sont ici distingués le fonds répertoire exhaustif et le répertoire absolu, permanent ou encore classique, de la Comédie-Française. Toute la question entre 1789 et 1791 est de savoir si un tel répertoire immortel est en droit appropriable par une personne privée. Les tenants de la liberté des théâtres, comme La Harpe ou Millin de Grandmaison, soutiennent au contraire une conception patrimoniale de ce répertoire immortel : aucune personne privée, fût-elle la Comédie-Française, ne peut détenir ce répertoire, qui appartient à la nation. La Harpe parle ainsi en 1790 de :

... cette foule de chefs-d'œuvre de tout genre, *dont une nombreuse succession d'auteurs devenus classiques*, enrichit depuis cent cinquante ans une seule troupe, qui, à la faveur d'un privilège exclusif, se prétend encore seule héritière de ce genre de richesses, *reconnues dès longtemps par tous les gens sensés pour être, par sa nature, une propriété publique et nationale*⁶.

Cette conception patrimoniale du répertoire est entérinée par la loi sur la liberté des théâtres de 1791 — faisant du répertoire classique un « domaine public » jouable par n'importe quelle troupe.

Une distinction similaire a lieu à l'Académie Royale de Musique à l'issue de la période révolutionnaire. Sur une feuille de répertoire de 1800 [Diapositive 4], on lit ainsi à propos d'*Adrien* de Méhul :

Trop long. Il faudrait en couper une grande partie pour en faire un ouvrage de répert.re⁷.

Le répertoire permanent de l'Académie est ici clairement distingué du « répertoire actuel » formant la programmation de l'opéra pour l'an IX. *Adrien* fait partie du « répertoire actuel », sans pour autant faire partie du répertoire au sens absolu. La loi sur la liberté des théâtres de 1791 touchant tous les spectacles, c'est tout le répertoire au sens absolu, théâtral comme lyrique, qui est patrimonialisé. C'est à partir de cette période que le terme de « répertoire » en

⁵ *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, François-René Molé, Dazincourt, Fleury, Paris, Imp. De Prault, 1790, p.25-26. C'est nous qui soulignons.

⁶ LA HARPE, Jean François de, *Discours sur la liberté du théâtre prononcé par M. de la Harpe le 17 décembre 1790 à la société des amis de la constitution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1790, p. 3. C'est nous qui soulignons.

⁷ « Liste des ouvrages qui forment le répertoire actuel du théâtre des arts », 11 brumaire an 9, AJ¹³-51-I

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

son sens théâtral entre dans les dictionnaires : le répertoire n'est plus seulement un terme technique à usage interne pour les comédiens. Le répertoire entre vraiment dans le domaine public. Le sens originel et technique du répertoire n'est cependant pas aboli pour autant : des feuilles de répertoire sont écrites jusqu'au XIX^e siècle, et nous avons encore la trace de ce terme technique lorsque nous parlons d'un « théâtre de répertoire » pour désigner un théâtre d'alternance.

Le répertoire : une notion plastique

Après ce rappel de l'histoire de la notion, je voudrais souligner le rapport du répertoire à l'espace. Le répertoire est en effet une notion plastique au sens où elle implique intrinsèquement sa spatialisation. Qu'il s'agisse précisément du répertoire théâtral ou du répertoire au sens général, le répertoire est d'abord une liste, c'est-à-dire déjà une mise en forme spatiale de mots par le biais de l'écriture, comme l'a souligné Jack Goody dans *La raison graphique*⁸. La liste relève de l'écriture, et implique une discontinuité des éléments listés. Toute liste implique une disposition spatiale, laissant cependant ouvertes plusieurs possibilités de lectures, permettant classements et reclassements des termes, en fonction de catégories abstraites⁹. Écrire des œuvres ou une programmation sous forme de liste n'est donc pas anodin. C'est déjà les spatialiser, les penser, et se donner la possibilité de les associer et de les reconfigurer, comme le montre la feuille de répertoire de l'Académie Royale de Musique de l'an IX déjà regardée, ainsi que d'autres feuilles de répertoire de l'an XI [Diapositives 5 et 6]. Classés en genre et en longueur d'une part, et en statut d'autre part (à mettre, etc.), le « répertoire actuel » est susceptible d'un nouvel arrangement en fonction de la durée des ballets et opéras d'une part, de leur arrivée et de leur statut dans le « répertoire actuel » d'autre part. Le répertoire est donc une notion plastique, au sens où il n'est jamais monolithique, mais appelle toujours configuration et reconfiguration. Cette plasticité n'est pas accidentelle, mais relève de sa définition même de liste. La notion favorise donc d'elle-même des représentations visuelles de l'entrée au répertoire, ou de la sortie du répertoire.

[Diapositive 7]

La patrimonialisation du répertoire a cependant des conséquences importantes sur cette plasticité et cette spatialisation potentielle. Un patrimoine n'est pas seulement un ensemble d'œuvres disparates, mais un tout possédant des propriétés différentes de ses parties. En tant que patrimoine, le répertoire peut avoir des qualités que n'auraient pas les œuvres qu'il

⁸ GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

contient. Ainsi le répertoire classique n'est pas réductible à la somme des œuvres classiques, mais contient des œuvres secondaires devenues classiques et patrimoniales par appartenance au répertoire. De même le répertoire lyrique français du XIX^e siècle contient des opéras qui ne sont pas eux-mêmes français *stricto sensu* — qu'on songe à Gluck ou Meyerbeer. Or il faut bien voir le changement opéré par la patrimonialisation du répertoire quant à l'exécution d'œuvres étrangères, aussi bien au théâtre qu'à l'opéra. Il est très différent de percevoir les représentations d'un théâtre comme des événements discontinus ou comme les éléments d'un ensemble. Dans le premier cas, une représentation inhabituelle, par exemple du fait de la nationalité de l'auteur du texte ou de la musique, n'apparaît que comme une exception ou une irrégularité. Dans le second cas en revanche, la représentation inhabituelle peut donner à l'ensemble auquel elle participe des propriétés que celui-ci ne possédait pas auparavant. Se pose alors la question des limites à la fois qualitatives et quantitatives : une œuvre se revendiquant par exemple comme proprement allemande ne risque-t-elle pas de conférer cette propriété à l'ensemble du répertoire, et quelle proportion d'œuvres étrangères le répertoire peut-il intégrer, sans perdre sa qualité nationale ? Cette question a été traitée par le critique musical Gustave Bertrand, en 1872, dans son ouvrage intitulé *Les nationalités musicales*¹⁰. L'auteur pose explicitement la question du seuil de musique étrangère que le répertoire peut accepter sans être dénaturé :

...il n'y a pas à douter que les traditions immémoriales d'hospitalité et d'éclectisme aient gardé toute leur force. Il est plutôt à craindre qu'elles n'en abusent de nouveau. Cette hospitalité était si largement et si maladroitement comprise, qu'il lui arrivait trop souvent de réduire les musiciens nationaux à la condition d'étrangers en leur propre pays¹¹.

Gustave Bertrand décrit bien ici une situation où un répertoire perd sa propriété nationale par intégration excessive d'œuvres étrangères. On comprend dès lors que l'entrée au répertoire ait pu être illustrée sous la forme de l'invasion territoriale et militaire, comme le souligne cette illustration de l'entrée au répertoire du Théâtre-Lyrique de *Rienzi* dans *Le journal amusant*. [Diapositive 8] Comme ensemble unifié, le répertoire conçu en termes de patrimoine favorise sa spatialisation sous forme territoriale, et permet des propos racistes sur sa contamination. Il ne peut y avoir invasion militaire ou contamination que d'un ensemble

¹⁰ BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier et Ce, 1872.

¹¹ *Ibid.*, p. V.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

ayant une unité propre, à l'image d'un territoire ou d'un organisme. L'idée de répertoire est le moyen terme nécessaire pour concevoir une telle invasion du théâtre ou de la musique.

Une autre spécificité du répertoire conçu en termes de patrimoine est sa fonction de « musée du théâtre » ou de « musée de la musique ». Avec la patrimonialisation du répertoire durant la période révolutionnaire, le répertoire semble au théâtre et à la musique ce que le Louvre est à la peinture et à la sculpture. La représentation du répertoire sous forme d'une galerie dramatique joue sur cette métaphore muséale [Diapositive 9]. Dans ce type de représentation, très courante dans la première moitié du XIX^e siècle, la pièce de théâtre apparaît clairement comme un tableau dans une galerie ou un musée nommé « Théâtre Français » — le terme jouant sur l'ambiguïté de la Comédie-Française et du répertoire français absolutisé. Le « musée de la musique » est également une métaphore très courante tout au long du XIX^e siècle, comme l'a montré Lydia Goehr dans *The imaginary museum of musical works*¹². D'après la philosophe américaine, la métaphore du musée de la musique est l'origine de l'idée d'œuvre musicale, conçue comme une composition idéale survivant à ses exécutions, *ersatz* musical de l'œuvre plastique. [Diapositive 10] Berlioz parle ainsi en 1834 dans la *Gazette musicale* des concerts du Conservatoire :

Belle institution ! noble monument élevé à l'art pour en conserver et protéger l'existence [...]. Ces magnifiques solennités musicales viennent de finir ; *notre Louvre est fermé*. Plus de Beethoven, plus de Weber¹³.

La métaphore de Berlioz compare ici deux institutions : c'est le Conservatoire qui est l'équivalent du Louvre, dont les œuvres seraient des symphonies et ouvertures. Ailleurs cependant, Berlioz insiste sur la fonction conservatrice du répertoire lui-même. À la suite d'une comparaison entre musique et arts plastiques, il écrit ainsi dans *Le Journal des débats* de 1838 à propos d'*Esméralda* :

Cet air, aujourd'hui populaire, est un chef-d'œuvre ; il restera acquis au répertoire des concerts¹⁴.

¹² GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon press, 1992.

¹³ BERLIOZ, Hector, *La critique musicale 1823-1863*, vol. I, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 221. C'est nous qui soulignons.

¹⁴ BERLIOZ, Hector, *La critique musicale 1823-1863*, vol. III, Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 502-503.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

Si le public savait lire la musique, le musée de la musique pourrait être la bibliothèque du conservatoire¹⁵. Puisque tel n'est pas le cas, la musique doit être exécutée régulièrement pour être conservée. Le lecteur du *Journal des débats* comprend dès lors que le véritable musée de la musique ne peut être que le « répertoire des concerts » ou le répertoire de l'Opéra.

L'Opéra aussi est un Conservatoire, et quand des ouvrages ont obtenu l'admiration de tout ce qui, en Europe, est doué de quelque sentiment musical, il ne devrait pas oublier que ces monuments de l'art ont fait jadis sa gloire et sa fortune, et qu'il est de *son devoir de les conserver*¹⁶.

La conservation de la musique n'est donc pas identique à la conservation des œuvres plastiques. La conservation du théâtre ou de la musique par le répertoire s'opère par le moyen spécifique de la reprise.

Représentations synchroniques et diachroniques du répertoire

Rappelons qu'une reprise n'est pas seulement la simple réitération d'un spectacle, mais sa remise sur scène après une certaine durée. La reprise n'appartient pas à une série, mais inaugure une nouvelle série, c'est pourquoi elle constitue un événement. Sans abandon suffisamment long, la remise n'est ainsi pas perçue comme une véritable reprise. Un journaliste de la *Gazette musicale* écrit ainsi en 1841 à propos d'une reprise de *La Cenerentola* au Théâtre-Italien :

Puisqu'on avait la bonne idée de reprendre *Il Turco*, il fallait laisser dormir *La Cenerentola*. En agissant comme on l'a fait, on risque de nuire aux deux opéras, et d'impatienter, sinon d'ennuyer beaucoup de gens. *La Cenerentola* est, sans contredit, un chef-d'œuvre qui n'a que le défaut d'avoir été exécuté à Paris dix fois par Hiver depuis vingt ans, et sans interruption, et par tous les chanteurs italiens, français, anglais, allemands et espagnols de l'Europe¹⁷.

La reprise fait événement en ce qu'elle implique une discontinuité. Toute reprise constitue ainsi une sorte de résurrection, les reprises les plus significatives suivant un oubli presque total. Si le répertoire invite de lui-même à sa propre spatialisation, et si la reprise participe de

¹⁵ *Ibid.*, p. 498.

¹⁶ Voir l'article du 31 janvier 1837 du *Journal des débats*, *ibid.*, p. 21.

¹⁷ *Gazette musicale*, n°57, 31 octobre 1841, p. 481.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

la conservation des œuvres par le répertoire, comment spatialiser l'événement de la reprise ?

Est en jeu l'illustration de la dimension temporelle du répertoire. Dans cette perspective, on peut distinguer deux types de représentation : une représentation synchronique d'une part, diachronique d'autre part. Dans l'estampe « Une semaine à l'Opéra » de 1866 [Diapositive 11], les spectateurs du coin supérieur gauche de l'illustration embrassent d'un seul regard trois reprises du « répertoire actuel » de l'Opéra. Ces trois livrets voient en effet leurs différences aplanies dans la composition de Félix Y : les pleureuses de *Némea* semblent à la fois prier le dieu mythologique du centre de l'estampe tout en portant le deuil de la mort prochaine d'Alceste embrassant ses enfants. Les trois livrets font d'ailleurs référence à une statue divine qu'il s'agit de prier : Apollon dans *Alceste*, le commandeur dans *Don Juan* et la statue du dieu *Amour* dans *Némea*. Cet aplanissement des œuvres et des livrets est accentué par le fait que les mêmes interprètes jouent dans ces trois spectacles : Villaret dans le coin supérieur droit chante aussi bien le rôle du roi Admète dans *Alceste* que celui d'Ottavio dans *Don Juan*. Quant à David, il chante aussi bien le rôle du grand prêtre dans l'opéra de Gluck que celui du commandeur dans *Don Juan*. L'illustrateur joue sur cette ambiguïté, David semblant jouer à la fois son rôle dans *Alceste* et dans *Don Juan* au cœur de la composition. C'est un même dieu que semblent prier le commandeur/grand prêtre et les pleureuses de *Némea*, celui-ci semblant diriger les danseuses du corps de ballet transformées en marionnettes. Le seul personnage isolé dans un médaillon est Don Juan — Faure ne participant ni à l'opéra de Gluck ni au ballet de Saint-Léon.

Cette illustration met en valeur un paradoxe du répertoire, qui à la fois aplanit les différences esthétiques et temporelles, et les accentue. D'un côté les chefs d'œuvre de Gluck et Mozart semblent être mis sur le même plan que le ballet de Saint-Léon du XIX^e siècle, et d'un autre côté cet aplanissement semble grotesque, les costumes et postures des danseuses n'ayant aucun rapport avec les deux opéras du XVIII^e siècle. Le répertoire compare et aplanit — jusqu'à la caricature, tout le grotesque de l'estampe venant du fait que le ballet de Saint-Léon semble vouloir être mis sur le même plan esthétique que les chefs d'œuvre de Gluck et Mozart. Les critiques de l'époque soulignent en effet le caractère absurde du livret revu par Meilhac et Halévy et des costumes¹⁸.

C'est la reprise qui permet un tel aplanissement chronologique et esthétique par le répertoire — si les théâtres ne jouaient que des œuvres contemporaines, de tels raccourcis historiques seraient en effet impossibles. Le répertoire peut ainsi être représenté de manière

¹⁸ Par exemple VUILLLOT, Louis, *Les odeurs de Paris*, Paris, 1867, Palmé, p. 352 et sq.

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

diachronique [Diapositive 12], comme cette illustration de la reprise de *Tannhäuser* à l'Opéra publiée en 1895 dans *La Vie parisienne*. La composition générale, illustrant la représentation de 1895, est comparée aux encadrés, représentant le spectacle de 1861. En faisant cette comparaison, le caricaturiste souligne le caractère strictement spectaculaire de l'opéra [Diapositive 13] : interprètes, costumes, décors. La variation entraînée par la reprise souligne la contingence du spectacle, ainsi que l'écart de réception, dû au contexte historique [Diapositive 14].

Une caricature de 1861 parue dans le *Journal amusant* joue également sur le contraste entre la création d'*Alceste* en 1776 et sa reprise à l'Opéra en 1861 [Diapositive 15]. Aux fastes des costumes de 1776 s'oppose la simplicité de costumes à l'antique se voulant « historiques ». Au delà de ce contraste amusant, il faut remarquer l'inversion spatiale entre la création de 1776 et la reprise de 1861. Alors qu'on s'attendrait, comme dans l'estampe sur *Tannhäuser*, à voir la création de 1776 figurer à gauche de la reprise de 1861, la reprise de 1861 apparaît comme première par rapport à la création. Cet ordre chronologique inversé est renforcé par le fait que l'*Alceste* de 1861 — interprétée par Pauline Viardot — ferme les yeux et ne regarde pas la créatrice de 1776, laquelle ne peut s'empêcher de regarder sa reprise. Tout se passe comme si c'était la reprise qui était devenue la véritable référence de la création. L'effet est accentué par le costume à l'antique de Pauline Viardot, rendant la reprise symboliquement atemporelle, tandis que la Saint-Huberti apparaît engoncée dans son contexte historique. Il est d'ailleurs révélateur que seul le nom de la Saint-Huberti est cité, tandis que celui de Pauline Viardot n'apparaît pas, comme si la reprise de 1861 nous déliait des contingences humaines et historiques pour nous mettre face à l'*Alceste* même de Gluck. Est illustré ici le passage du statut de spectacle à celui d'œuvre ou de chef-d'œuvre, du contingent au nécessaire, de l'historique à l'atemporel et l'éternel. Est ici symbolisé le processus par lequel un spectacle est transformé en œuvre au sein de répertoire par le biais de la reprise. En effet tout le comique de cette estampe repose sur le fait que la véritable *Alceste* n'est pas la Saint-Huberti mais Pauline Viardot. Autrement dit la véritable œuvre de Gluck n'était pas dans sa création contingente de 1776 mais dans sa reprise de 1861. Ce paradoxe est illustré par le roi Admète, au second plan de la caricature, qui ne regarde pas la reine de la création mais de la reprise [Diapositive 16]. Ce processus est décrit par un journaliste de 1872, à l'occasion d'une nouvelle reprise d'*Alceste* à l'Opéra :

Nous n'oublierons jamais la glorieuse soirée où l'*Orphée* de Gluck nous fut rendu au Théâtre-Lyrique [...]. Et cependant, la reprise d'*Alceste* fut, selon nous, un événement

Maud Pouradier

Intervention du 20/06/2009, colloque « L'art lyrique et la danse. Écrire l'histoire des institutions (XIX^e-XX^e siècles) » organisé par Céline Frigau et Aurélien Poidevin, INHA

de plus haute portée, de plus grande conséquence. Le succès d'*Orphée* au boulevard du Temple prouvait surtout le génie d'une grande artiste et l'instinct heureux d'un directeur entreprenant et habile, mais il pouvait rester à l'état de simple succès. La reprise d'*Alceste* à l'Opéra s'élève à la hauteur d'une question de principe. En un mot, *Orphée* était une *résurrection*, *Alceste* est une *restauration*¹⁹.

Autrement dit la première reprise d'*Alceste* après son oubli est une résurrection, la reprise de cette reprise une restauration. D'événement non nécessaire, l'œuvre de Gluck devient un principe, une règle du répertoire.

Peindre, dessiner ou photographier le théâtre est toujours problématique, du fait du contraste entre une image instantanée et des pratiques artistiques temporelles, et de la représentation pétrifiée d'un spectacle en mouvement. La légitimité esthétique d'une telle représentation repose sur le passage, supposé possible, entre une forme d'expression spatiale, et une forme d'expression spatiale et temporelle. Mon hypothèse est que l'idée de répertoire légitime un tel passage.

¹⁹ BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales*, Paris, Didier et cie, 1872, p. 43.