Napoléon et l'Opéra. La politique sur scène – 1810-1815

Cyril Triolaire

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/1570>

DOI : 10.4000/ahrf.1570

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2004

Pagination : 237-239

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Cyril Triolaire, « Napoléon et l'Opéra. La politique sur scène – 1810-1815 », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 337 | juillet-septembre 2004, mis en ligne le 15 février 2006, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.1570>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Tous droits réservés

Napoléon et l'Opéra. La politique sur scène – 1810-1815

Cyril Triolaire

RÉFÉRENCE

David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur scène – 1810-1815*, préface de Jean Tulard, Paris, Fayard, 2004, 543 p., ISBN 2-213-61780-5, 28 €

- ¹ *Napoléon et l'Opéra* est issu d'une thèse de doctorat préparée sous la direction de Jean Tulard et soutenue au printemps 2002 par David Chaillou ; compositeur et lauréat de la bourse de recherche de la Fondation Napoléon, l'auteur est membre du CHRI de l'université Paris IV-Sorbonne. Relayant les travaux de Théo Fleischman sur *Napoléon et la musique* (1965) et de Jean Mongrédien sur *La musique en France des Lumières au Romantisme* (1986), tout en participant pleinement au renouveau historiographique actuel des études consacrées à la vie culturelle et politique des années impériales, cette enquête se penche sérieusement sur l'une des scènes parisiennes les plus prestigieuses et sans nul doute la plus goûtée par l'empereur. Héritier de la prestigieuse Académie Royale de musique créée sous Louis XIV, l'Opéra se voit rebaptiser le 29 juin 1804. Sous le nom d'Académie impériale de musique, parfait écho d'une transformation gouvernementale dynastique assumée, la salle de la rue de la Loi bénéficie dès le 25 avril 1807 du privilège unique de porter à la scène les pièces en langue française entièrement en musique. Cette exclusivité artistique, conforme à l'esprit de la restructuration dramatique nationale entamée l'année précédente, facilite et renforce l'exploitation politique du spectacle alors le plus complet. La mise en lumière de cette contribution lyrique de l'Opéra de Paris à l'exaltation de la gloire personnelle de l'empereur guide précisément la réflexion de l'auteur à travers les créations des années 1810-1815 ; surtout, l'interaction entre le pouvoir politique et ces œuvres nouvelles est perçue très largement, de la création de celles-ci à leur réception par le public, mais circonscrite chronologiquement aux seules cinq dernières années du règne napoléonien. Si ces années là traduisent bien l'installation aux premières loges de la

musique lyrique aux dépens de celle de chambre, elles marquent plus significativement encore l'ancrage dynastique des *Napoléonides* et leur rapide déclin, entre crises militaires et restauration monarchique. Cette périodisation courte, néanmoins dépassée et fréquemment rattachée à la marche globale de l'Empire, permet à l'auteur de se consacrer à l'examen principal de vingt nouvelles productions. L'exploitation de leurs dossiers « mises d'ouvrage », partitions manuscrites et livrets respectifs – comportant notamment les planches colorées des costumes et décors dont l'absence de reproduction est très regrettable – est essentiellement complétée par les archives de la Maison de l'empereur et de la bibliothèque de l'Opéra, la correspondance générale de son directeur, les bulletins et les rapports ministériels policiers. Cette histoire de l'Académie impériale de musique montre combien l'implication de Napoléon est effective tant pour l'élaboration du répertoire que dans la vie de l'institution elle-même.

- 2 La première partie de l'ouvrage y est justement consacrée. Gérer, diriger et contrôler sont bien les préoccupations premières que le jeune général, consul de la République puis empereur, prend personnellement en charge dès son arrivée aux commandes de l'État. Outrepassant rapidement la tutelle du Ministère de l'Intérieur, Bonaparte approuve lui-même les répertoires de l'Opéra avant que Napoléon ne légifère en 1807 et 1811 afin d'anéantir toute concurrence préjudiciable et de renforcer le contrôle de la salle. Cette mainmise sur l'Opéra est confortée par la désignation d'hommes de confiance aux postes clefs de l'administration dramatique. En plaçant le comte de Rémusat à la tête de la Surintendance des spectacles et en lui confiant ainsi la surveillance des quatre grandes scènes parisiennes subventionnées, Napoléon consacre politiquement le premier chambellan, ancien administrateur du Théâtre Français, dont le rôle se résume vite à la transmission des volontés gouvernementales au directeur de l'Opéra lui-même, Louis Benoît Picard, mauvais comédien mais habile gestionnaire. Si ce personnel dirigeant tout comme les quatre cents employés de l'Académie impériale de musique sont assez bien connus, les créateurs le sont moins. Soucieux de ne pas nier les individualités, David Chaillou propose de les étudier en tant que groupe. S'il rappelle justement leur carrière révolutionnaire et leur appartenance commune au sérail napoléonien, l'auteur n'échappe cependant pas aux destins singuliers. L'étude ambitionnée du groupe se transforme alors davantage en une série de portraits individuels – traditionnels – des favoris tels que Persuis, Kreutzer, Méhul et Berton pour les compositeurs ou bien Jouy et Baour-Lormian pour les librettistes sans oublier... les grands absents, comme Spontini ou Cherubini. À la suite de cette phase créative, l'auteur présente dans un second temps la longue marche sélective à suivre avant d'arriver à la scène.
- 3 Toute nouvelle œuvre doit être présentée au jury de lecture de l'Opéra. À l'examen préalable, conduit sous la responsabilité du préfet du Palais, succède la décision du jury, le plus souvent sans appel ; entre 1810 et 1814, 70 % des partitions et des livrets présentés aux commissions successives sont ainsi refusés, les autres étant renvoyés à correction ou plus rarement acceptés par ces véritables officiels de la culture. Les critères de sélection sont minutieusement auscultés, la qualité artistique ne succombant pas à la dévotion politique, toutefois jamais complètement occultée par les examinateurs. Pour les jurés littéraires puis musicaux, l'art de sélectionner répond à une logique propre au spectacle lyrique. Les vers et la musique forment un tout, leur « coupe musicale » est essentielle. Tirant presque exclusivement leur inspiration de la

mythologie et de l'histoire, les dramaturges mettent en scène des dieux, des rois ou des héros, stimulant ainsi notamment cette filiation antique chère à l'empereur. L'exceptionnalité de certains événements nationaux guide également leurs plumes... à la demande expresse du gouvernement. Ces œuvres de circonstance commandées apparaissent même comme une affaire d'État, échappant à ce titre à l'ordinaire examen du comité de lecture. Une fois les décisions des multiples intervenants rendues, la pièce doit encore être soumise à la censure préventive à laquelle David Chaillou consacre la troisième partie de son enquête

- 4 Rétablie officiellement dès 1804, la censure est confiée au Bureau de la Presse. Ses membres, dont l'approche typologique annoncée devient finalement une juxtaposition de biographies, agissent comme une réelle « police littéraire ». Son étude très classique se penche alternativement sur le respect des bonnes mœurs, la défense de l'ordre public ou encore l'éviction des sujets problématiques à la scène. La mise en avant d'une censure adaptée à l'esthétique lyrique est esquissée, mais elle est à regret peu approfondie ; si l'appréhension majeure des décors et des costumes est effectivement rendue quasiment impossible aux censeurs ne disposant le plus souvent que des livrets, n'est-elle pas cependant perceptible à travers les jugements des commissions préalablement saisies ? Au final, les œuvres de l'Opéra, profondément conformes à la propagande gouvernementale, ne sont que très rarement censurées et, plutôt que de souligner un « sort très enviable », il conviendrait probablement d'insister davantage sur le corsetage de la création lyrique napoléonienne. Cette censure fonctionne et elle est le juste reflet d'un régime très autoritaire. Le constat ne semble pas ainsi aussi paradoxal que le laisse entendre l'auteur. Les pressions exercées par les ministères concernés et Napoléon lui-même sont si vigoureuses que la diminution des coupures et des interdictions en est la traduction légitime et logique. La programmation finale et la réception des œuvres sélectionnées concluent parfaitement bien ce travail dans une dernière partie.
- 5 À travers les mythes antiques et historiques exploités, c'est bien Napoléon, héros moderne, que les créations glorifient : l'éloge politique se lit dans l'allusion. Le simple déroulement descriptif des intrigues dramatiques des nouvelles pièces est alors relayé par une pertinente lecture politique. Année par année, chacune des créations révèle de subtils messages politiques comme le *Persée et Andromède* de Méhul à l'occasion du mariage impérial de 1810 ; l'image du héros triomphant des premières années n'étant plus de mise, l'identification à l'empereur devient alors plus nuancée, habilement secondée par des scénographies et des décors soigneusement adaptés. La représentation quitte alors parfois les planches et l'orchestre pour survenir dans la salle : aux moments clefs, le héros apparaît désormais dans les loges. Ressort théâtral exceptionnel et véritable mise en scène politique, l'entrée de Napoléon et de l'impératrice est digne de celle des dieux figurés sur scène. Ce rituel codé et policé, incontestable manifestation de puissance, fixe les sorties publiques d'un empereur préoccupé par l'état de l'opinion. Si le public afflue lors de la présence ponctuelle du héros, il ne vient pas moins quotidiennement profiter des affiches proposées. Les spectateurs font le spectacle, assurent un échec ou le succès, s'émeuvent ou s'agitent, s'imprègnent de la propagande distillée ou la critiquent ; on regrette alors sincèrement que l'auteur n'ait pas conduit une enquête dans les rangs de l'Opéra, qu'il n'ait pas véritablement identifié et présenté ce public si important.

- 6 L'ouvrage de David Chaillou propose une lecture historique de la musique et ouvre une voie à l'analyse politique du culturel sous l'Empire. Respectant parfois difficilement le cadre temporel initialement imposé et présentant des galeries de portraits qui auraient pu être davantage croisés, l'auteur montre de manière convaincante comment l'empereur, mélomane et brillant politique, fait de l'Opéra un théâtre à sa gloire.