Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

8 | 2021
Varia

La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIXe siècle

Tentative d'approche quantitative

The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe. Towards a Quantitative Approach

Christophe Charle

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/648>

DOI : 10.4000/bssg.648

ISSN : 2490-9424

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Référence électronique

Christophe Charle, « La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIXe siècle », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 8 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021, consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.648>

Ce document a été généré automatiquement le 23 juillet 2021.

Biens Symboliques / Symbolic Goods

La constitution d'un canon de l'opéra en Europe au XIXe siècle

Tentative d'approche quantitative

The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe. Towards a Quantitative Approach

Christophe Charle

Fig. 1.

Carte postale à grande diffusion montrant l'apothéose de Meyerbeer, entouré de ses principaux personnages

Bulla Frères (c. 1865), domaine public, via Wikimedia Commons

- 1 L'étude des processus de canonisation culturelle s'est surtout consacrée à des artistes ou écrivains remarquables : Bach, Beethoven et Van Gogh, par exemple (Fauquet & Hennion 1999 ; Veit 2007 ; De Nora 1998 ; Heinich 1991). Elle constitue même un appendice de la vie des grands hommes ou des grands créateurs au-delà de leur mort. On va tenter ici de généraliser une telle démarche pour expliquer un phénomène singulier, propre à l'opéra au XIX^e siècle, la promotion durable d'un ensemble de compositeurs dont les œuvres ont été consacrées sans que les générations ultérieures les aient jamais remises en cause jusqu'à nos jours. Auparavant, la postérité avait opéré un tri beaucoup plus rigoureux sur les œuvres lyriques du passé. Pour embrasser un répertoire aussi vaste, on recourra à une approche quantitative, ce qui permet des comparaisons dans le temps et dans l'espace. On espère ainsi reconstituer le processus spécifique grâce auquel plusieurs générations de compositeurs furent canonisées de manière collective. Ces processus de canonisation dans le champ musical durèrent plus longtemps et furent notoirement plus stables qu'en peinture et en littérature. Le répertoire des œuvres de concert érigées au rang de « musique classique » à partir des années 1820 est bien connu et il a conservé un statut extrêmement haut dans la vie culturelle depuis cette époque. Bien moins exploré a été le phénomène similaire survenu dans le monde de l'opéra grâce auquel des œuvres de Mozart à Wagner ou Puccini ont établi leur domination sur le répertoire international des grandes scènes en dépit des grandes différences de genre et de style qui les séparent¹.
- 2 Ce processus de canonisation ne fut pas aussi simple et linéaire que dans les autres genres musicaux car il dépendait en partie de traditions théâtrales et de contraintes économiques particulières aux différents pays (ou même à certaines villes) où ces opéras étaient représentés. Après un survol historique de ce processus, je me demanderai selon quels principes esthétiques ces œuvres furent érigées au rang de « classiques » d'une manière spécifique au domaine de l'opéra et quels furent les facteurs les plus importants de cette consécration.

1. L'émergence du « canon » de l'opéra

- 3 Les histoires de l'opéra au XIX^e siècle ont mis en valeur une rupture progressive dans les modes de programmation des principaux théâtres européens à mesure qu'on avance dans le siècle. Il se produisit une raréfaction des créations d'œuvres nouvelles de compositeurs vivants tandis qu'une part croissante de compositeurs ou d'œuvres déjà connus dominait les programmes dont l'ancienneté s'allongea de manière exponentielle. Comme l'ont noté Roger Parker et Carolyn Abbate : autour de 1850, « le privilège accordé au nouveau s'éroda peu à peu, tandis que se fixait durablement le répertoire de l'opéra » (Parker & Abbate 2012 : 528). Alors qu'auparavant les répertoires durables de l'opéra s'étaient effacés au bout d'une ou deux générations, à partir du début du XX^e siècle une programmation stable des mêmes œuvres s'est mise en place dont la plupart sont toujours reprises aujourd'hui.
- 4 L'évolution des répertoires des théâtres d'opéra en Italie en témoigne de manière frappante. En 1830, on recensait 180 théâtres donnant 490 œuvres dont 210, soit presque la moitié des programmes, du seul Gioachino Rossini, alors âgé de 38 ans. Dix ans après, on est passé à 200 théâtres qui proposent 730 représentations dont 270 dédiées à Gaetano Donizetti, 110 à Vincenzo Bellini et 80 à Rossini. Ces trois auteurs détiennent cette fois presque deux tiers des programmes, mais il s'agit toujours de

compositeurs contemporains et deux sur trois sont alors encore créatifs (Bini & Commons 1997 : 9 ; Conati 1989). Entre 1830 et 1839, Donizetti a droit à 1316 représentations de 42 œuvres contre 1266 pour 26 œuvres de Rossini et 1079 pour 9 œuvres de Bellini. Cette concentration sur quelques auteurs se retrouve au Her Majesty's Theatre, le principal opéra de Londres, bien que les impresarios de cette ville soient moins exclusivement centrés sur le répertoire italien. La figure 2 montre aussi un phénomène nouveau qui va se généraliser : l'ancienneté grandissante des œuvres produites, soit l'esquisse d'un canon privilégié face aux nouveautés.

Fig. 2.

	1826	1831	1841	1851	1860
Âge moyen de tous les opéras	14 ans	16 ans	19 ans	24 ans	27 ans
Âge moyen des 50 % les plus joués	11 ans	15 ans	15 ans	24 ans	26 ans

Âge moyen des opéras joués au King's Theatre/Her Majesty's (Londres) entre 1826 et 1860

Source : Hall-Witt 2007 : tableau D. 4.

- 5 Alors que dans les années 1760-1770, les trois quarts des opéras à Londres n'étaient joués qu'une seule saison, entre 1820 et 1830, ce n'est plus que 30 à 41 %. Les opéras de Mozart représentaient 48 % du répertoire au King's Theatre de 1816 à 1820, mais ils tombèrent à 11 % entre 1821 et 1831. Rossini remplace alors Mozart avec 59 % du répertoire dans les années 1820 et continue d'être joué pendant les décennies suivantes. Cependant, ce sont surtout Bellini, Donizetti et Verdi dont la durée de reprise va croissante au cours du XIX^e siècle, ce qui rend compte de l'élévation de l'âge moyen des opéras représentés dans la figure 2 (Hall-Witt 2007 : 52 ; Fenner 1994 ; sur Mozart, voir aussi Cowgill 2000, 2006).
- 6 Sur le continent, le processus de vieillissement est analogue avec cependant des variantes puisque, à la différence de l'Angleterre, on garde le souci de préserver les œuvres anciennes d'auteurs locaux ou de donner leur chance aux nouvelles générations, ce qui limite partiellement la domination des auteurs étrangers (c'est-à-dire surtout italiens).

Fig. 3.

	Meyerbeer	Rossini	Auber	Donizetti	Verdi	Mozart	Weber	Spontini	Bellini
1820-1851	671	868	811	238	0	43	73	56	3
1852-1869	813	428	232	398	314	64	8	9	25
Total	1484	1296	1043	636	314	107	81	65	28

Nombre de représentations à l'Opéra de Paris des principaux compositeurs entre 1820 et 1869

Source : Base en ligne Chronopera

Fig. 4.

	Gounod	Wagner	Meyerbeer	Verdi	Massenet	Saint-Saëns	Rossini	Donizetti	Mozart	Weber	Auber
1870-1900	1007	352	1191	409	224	234	334	307	179	100	59
1901-1940	1326	1257	203	897	871	735	127	29	151	116	0
Total	2333	1609	1394	1306	1095	969	461	336	330	216	59

Nombre de représentation à l'Opéra de Paris des principaux compositeurs entre 1870 et 1940

Source : Base en ligne Chronopera

- 7 À la différence des salles d'opéra de Londres, l'Opéra de Paris a en effet pour mission officielle (c'est ce qui justifie la subvention dont il bénéficie) de favoriser la création et le répertoire français. Sur l'ensemble de la période 1814-1879 pourtant, seulement 145 ouvrages lyriques nouveaux ont été créés à l'Opéra, soit moins de deux par an. En conséquence, si l'on cumule les représentations des auteurs les plus joués du tableau (fig. 3.) entre 1820 et 1869, on constate que les œuvres les plus connues occupent, pendant la période, plus de la moitié des jours de représentation à l'Opéra : 5 054 représentations pour 9 000 jours de représentation (en moyenne 180 par an) soit 56,1 %.
- 8 D'après la figure 3, les auteurs favoris des amateurs d'opéra à Paris lors de la période précédente (Gaetano Donizetti [Rollet 2012], Daniel Auber et Giacomo Meyerbeer, ainsi que Giuseppe Verdi) forment toujours le quadrige de tête avec des reprises dans les années 1850-1860. Apparaissent aussi quelques nouveautés promises à un avenir plus ou moins long : *L'Africaine* de Meyerbeer (1865), *Hamlet* d'Ambroise Thomas (1868) et *Faust* de Charles Gounod (1^{ère} au Théâtre lyrique en 1859, à l'Opéra en 1869) qui va commencer une très longue carrière jusqu'à nos jours (Lacombe 2010 : 162-65 ; Rollet 2012).
- 9 Dans les soixante-dix années suivantes (fig. 4.), ces nouveaux venus ainsi que tardivement Wagner consolident leur statut au répertoire au détriment des vieux maîtres italiens, dont les successeurs reprirent un peu pied avec la vogue des « veristes » comme Puccini au tournant des deux siècles. On voit que la canonisation du répertoire à Paris n'empêche pas un renouvellement à la marge des compositeurs et des opéras les plus joués. Cela apparaît dans le fait que Meyerbeer, le compositeur canonique de l'époque précédente, est beaucoup moins repris, bien qu'il soit toujours présent tardivement sur les scènes provinciales comme le Théâtre des Arts de Rouen (Goubault 1977 ; Elart & Simon 2019).

Fig. 5.

	Donizetti	Meyerbeer	Mozart	Rossini	Auber	Bellini	Weber
1810-1870	1112	1005	827	784	555	546	429

Auteurs d'opéra les plus joués à Vienne entre 1810 et 1870 (nombre cumulé des représentations des différentes œuvres)

Source : comptages d'après Jahn 2002, 2004, 2007

Fig. 6.

Verdi	Donizetti	Meyerbeer	Rossini	Wagner	Bellini	Gounod	Bizet
1751	1150	875	642	540	488	259	157

Auteurs d'opéra les plus joués au Teatro Real de Madrid entre 1850 et 1924

Source : comptages d'après Turina Gómez 1997 : 315-327

- 10 À Vienne (fig. 5) le classement des auteurs ou des œuvres les plus représentés ne diffère qu'assez peu du cas parisien (Rossini, Auber, Donizetti, Bellini, et Meyerbeer arrivent en tête), si ce n'est qu'une plus grande place est laissée aux classiques locaux, comme Mozart qui est réduit à Paris à la portion congrue et joué dans des adaptations très éloignées de l'original. Dans certains contextes, Mozart est d'ailleurs assimilé à la tradition italienne. Le Teatro Real de Madrid (voir la figure 6), ouvert seulement en 1850, adopte les modes européennes de l'opéra avec une préférence marquée du public, si l'on en juge d'après la fréquence des reprises, pour l'opéra italien des deux premiers tiers du XIX^e siècle (les plus jeunes — Verdi, Donizetti — l'emportent maintenant sur leur aîné Rossini) et pour quelques compositeurs français consacrés à Paris comme dans l'espace germanique (Meyerbeer, Gounod, Bizet). La percée de Wagner, comme en France, s'avère en revanche beaucoup plus tardive : le premier succès durable de Wagner à Madrid, *Lohengrin*, est créé seulement en 1881, soit deux ans avant la mort du compositeur.
- 11 L'espace italien, pourtant le plus productif en matière de création d'opéras nouveaux, témoigne des facteurs qui poussent peu à peu à un certain ressassement des programmes dans la péninsule comme dans les pays où elle exporte ses œuvres. Les années 1840 et surtout les années 1850 se caractérisent déjà par un moindre élan de la création : à la Scala, on passe de 38 créations entre 1831 et 1840 à seulement une ou deux par an dans les années 1860. La stabilisation du répertoire s'opère dans la plupart des théâtres italiens dans les années 1850 et 1860, tandis que la construction dans les grandes villes de salles plus grandes, appelées *politeami*, et la diffusion de l'opéra dans des villes plus petites poussent à reprendre les œuvres les plus connues et les plus appréciées d'un large public, donc en général plus anciennes (Sorba 2001).
- 12 Au terme de ce processus de vieillissement qui touche peu à peu le répertoire d'opéra de tous les pays, sauf peut-être les nations émergentes qui tentent de développer leurs propres opéras nationaux face à la domination des œuvres étrangères, peut-on parler pour autant d'un processus de consécration ou de canonisation déjà figée ? En dehors des villes d'Europe centrale et orientale où, comme l'a montré Philippe Ther (2006), le sentiment nationaliste poussait à soutenir les compositeurs locaux, dans quels contextes de nouveaux auteurs et de nouvelles œuvres, moins nombreuses certes, ont-ils réussi à trouver leur place aux côtés des compositeurs déjà consacrés de la première moitié du XIX^e siècle ?
- 13 La figure 7 qui illustre les plus grands succès des principaux opéras dans quatre capitales européennes, va nous permettre de répondre à cette question. Elle montre cette circulation internationale d'œuvres, ainsi que la protection du répertoire vital pour l'identité locale ou la tradition nationale de l'opéra. Bien qu'on continue d'introduire régulièrement de nouvelles œuvres plus récentes, celles-ci n'occupent, en

nombre de représentations, qu'une fraction minoritaire des programmes. Les amateurs d'art lyrique plébiscitent en effet presque partout, sur la durée, les mêmes œuvres issues des cultures dominantes du genre. Elles sont fondées sur la combinaison d'éléments issus du *bel canto* italien, de la culture historique et théâtrale française (source principale de nombreux livrets, d'intrigues, de thèmes²), assortis de quelques histoires ou personnages tirés du fonds mythologique ou musical germanique qui commence à constituer un répertoire plus autonome dans les années 1840. La pratique systématique de la traduction et de l'adaptation, voire du *remake*, la circulation des vedettes et des impresarios ou des compositeurs, la collaboration d'artistes d'origines nationales différentes et le réemploi de fragments d'opéras plus anciens contribuent à ce brouillage des frontières musicales nationales.

Fig. 7.

Paris (Opéra and Opéra comique)	Berlin (jusqu'en 1885) Hofoper	Vienne (1810-1848) Hofoper	Dresde (1816-1862) Hofoper
-Le Pré aux clercs, Herold : 1000 (1833-1871), 1500 en 1891	-Der Freischütz, Weber : 504	-Le Barbier de Séville, Rossini : 221	-Der Freischütz, Weber : 262
-La Dame blanche, Boieldieu : 1000 (1826-1862)	-Don Juan, Mozart : 487	-Der Freischütz, Weber : 209	-La Muette de Portici, Auber : 146
-Le Domino noir, Auber : 1000 (1837-1882)	-La Flûte enchantée, Mozart : 404	-Norma, Bellini : 185	-Oberon, Weber : 134
-Fra diavolo, Auber : 909 (1830-1906)	-Fidelio, Beethoven : 317	-Don Giovanni, Mozart : 181	-Le Barbier de Séville, Rossini : (en allemand) 110
-Robert le diable, Meyerbeer : 750 (1831-93)	-Les Huguenots, Meyerbeer : 235	-Robert le Diable, Meyerbeer : 167	-Robert le Diable, Meyerbeer : 103
-La Fille du régiment, Donizetti : 600 (1840-1875), 1000 en 1914	-Robert le Diable, Meyerbeer : 210	-La Muette de Portici, Auber : 171	-La Flûte enchantée, Mozart : 98
-Zampa, Herold : 500 (1831-1877), 685 en 1900	-La Muette de Portici, Auber : 276	-La Flûte enchantée, Mozart : 165	-Norma, Bellini : (en allemand) 49 + (en italien) 40 = 89

-Guillaume Tell, Rossini : 585 (1829-1875) -Les Huguenots, Meyerbeer : 545 (1836-1875)	-Le Barbier de Séville, Rossini : 229	-La Vestale, Spontini : 153	-Le Prophète, Meyerbeer : 87
-Le Prophète, Meyerbeer : 322 (1849-1876)	-Der Troubadour, Verdi : (en allemand) 176	-Les Noces de Figaro, Mozart : 139	-Don Juan, Mozart : (en allemand) 86
-La Muette de Portici, Auber : 489 (1828-1882)	-Fra Diavolo, Auber : 156	-Jean de Paris, Boieldieu : 127	-Euryanthe, Weber : 80
-L'Étoile du Nord, Meyerbeer : 400 (1854-1885)	-Der Feensee, Auber : 146	-Joseph et ses frères, Méhul : 119	-La Dame blanche, Boieldieu : (en allemand) 79
-Faust, Gounod : 416 (1859-1862) et (1869-75)	-Jessonda, Spohr : 101	-Guillaume Tell, Rossini : 102 -La Somnambule, Bellini	-La Fille du régiment, Donizetti : (en allemand) 72
-La Favorite, Donizetti : 443 (1840-1875)	-Norma, Bellini : 99	-Zampa, Herold : 97	-Fra Diavolo, Auber : 72
-La Juive, F. Halévy : 368 (1835-1875), 500 en 1886	-Guillaume Tell, Rossini : 96	-Les Huguenots, Meyerbeer : 93	-Alessandro Stradella, Flotow : 69
-Lucie de Lammermoor, Donizetti : (1838-1889), 270 en 1889	-Die Capuletti und Montecchi, Bellini : 87	-La Dame blanche, Boieldieu : 85	-Fidelio, Beethoven : 62

Les opéras les plus joués dans quatre capitales européennes dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle. Le chiffre donné est le nombre de représentations cumulées pendant la période considérée

Sources : Loewenberg 1955 ; Kaminski 2003 ; Wolff 1983 ; Wolff 1953 ; Lacombe 2010 : 162 ; base en ligne Chronopera ; Patureau 1991 : 154-155 ; Dresde 1862 ; Schäffer & Hartmann 1886 ; Jahn 2002 ; Jahn 2004 ; Jahn 2007

- 14 Les opéras les plus joués à l'échelle européenne empruntent leur trame à toutes les traditions culturelles (française, britannique, germanique, italienne) et à des époques diverses (Antiquité, Moyen Âge, époque moderne, civilisations exotiques) puisqu'il s'agit de dépayser, de changer d'atmosphère historique, de donner prétexte à des scènes frappantes ou spectaculaires. Comme dans le reste de la littérature, les époques antiques sont encore très présentes au début du siècle comme cadre historique des œuvres, puis elles cèdent peu à peu la place à l'histoire plus récente. Par exemple, *La Dame blanche* (1825) de Boieldieu, sur un livret de Scribe, est une adaptation de romans de Walter Scott parus en 1815 et 1820, *Guy Mannering* et *The Monastery*. Située en Écosse au XVIII^e siècle, l'action se déroule au château d'Avenel hanté par la Dame blanche.

Autre succès international d'origine française, *La Muette de Portici* (1828, joué 450 fois à Paris jusqu'en 1860) met en scène l'insurrection des Napolitains contre les occupants espagnols au XVII^e siècle. Cet opéra innove en donnant le rôle chanté principal à un homme tandis que le rôle féminin (muet) est dansé et non chanté, ce qui intègre mieux le ballet à l'opéra que d'habitude. La mise en scène met en valeur le chœur dans les scènes de marché et de révolte, ce qui est ressenti comme subversif dans le climat de restauration politique de l'époque (Fulcher 1988 : 36-44 ; Gerhard 1992 ; Clark 2003). Les autres grands opéras historiques de Rossini (*Guillaume Tell*), Meyerbeer (*Les Huguenots*), ou plus tard Verdi (*Les Vêpres siciliennes*, *Don Carlos* et, dans un contexte différent, *Nabucco*) et même Wagner à ses débuts (*Rienzi*, *Lohengrin*) satisfont, par la transposition historique des tensions politiques et religieuses de l'époque, ce désir d'histoire et de perspectives d'avenir de la part des publics dans toute l'Europe des monarchies restaurées conservatrices. En même temps, cette audace relative risque de provoquer le scandale (ce qui est arrivé pour Wagner) ou du moins des problèmes avec la censure. Mais quand de telles œuvres réalisent une percée, elles sont souvent promises à durer longtemps.

- 15 On constate en même temps que ces palmarès, tout en ayant des œuvres en commun, conservent aussi des spécificités locales ou nationales. Chaque scène privilégie les auteurs originaux de sa propre langue, mieux adaptés aux caractéristiques des chanteurs et des troupes, puisque la pratique du temps est de traduire ou d'adapter les œuvres étrangères, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes pratiques. Ainsi Carl Maria von Weber arrive en tête sur les trois opéras germaniques (975 représentations cumulées pour *Der Freischütz*), mais reste presque ignoré à Paris, malgré une tentative d'adaptation précoce par Castil-Blaze sous le titre *Robin des bois* à l'Odéon en 1824, puis une nouvelle tentative de transposition par Berlioz en 1840. De même, *Fidelio* de Beethoven n'a guère de succès à Paris, alors qu'il fait partie des classiques dans les opéras germaniques. Ceux-ci, à l'inverse, paraissent moins fermés aux œuvres du répertoire étranger que la scène française ou *a fortiori* italienne, indice de la position encore dominée de l'opéra allemand à l'échelle internationale avant la percée hors d'Allemagne de Wagner et de Humperdinck à la fin du siècle. Les grands opéras français, certains opéras comiques et certains opéras italiens s'y retrouvent ainsi à des rangs très élevés dans le classement relatif du nombre de représentations cumulées : deux œuvres de Meyerbeer créées en France occupent la cinquième place dans les palmarès germaniques. C'est un privilège qu'obtiennent presque deux compositeurs italiens – Rossini et Donizetti – qui ont fait aussi un effort de francisation en terminant leurs jours dans la capitale parisienne et en collaborant avec des librettistes locaux.
- 16 Le dernier phénomène révélé dans ce tableau : la chance de se pérenniser dans les programmes au long du XIX^e siècle profite surtout à une certaine génération de compositeurs, celle qui a connu le succès avant 1848. Elle bénéficie à plein du phénomène de vieillissement du répertoire à partir du milieu du siècle et de la concentration sur un nombre limité d'œuvres qui remplissent les caisses entre deux créations aléatoires. Car ce qui est consacré, c'est non seulement un nombre restreint d'auteurs (une demi-douzaine) mais également, au sein de leur production, un nombre encore plus faible d'opéras toujours repris. Rossini, qui a écrit la musique de trente-neuf opéras, n'en voit survivre durablement que deux (*Guillaume Tell*, *Le Barbier de Séville*), Donizetti, plus prolifique encore (soixante-cinq œuvres), n'en sauve à long terme que deux également (*La Fille du régiment* et *La Favorite*). La même sélectivité

drastique se retrouve pour les auteurs français ou francisés, Auber, Meyerbeer, Gounod, Halévy, dont les répertoires des différentes salles retiennent toujours un ou deux titres voués à de longues carrières et surtout à des carrières internationales.

- 17 Cela ne veut pas dire pour autant que ces deux premiers tiers du XIX^e siècle ont définitivement fixé un canon durable qui sera transmis *ne varietur* aux générations futures. En revanche, le tri ultérieur va se révéler moins rude que celui dont a été victime, au cours du XIX^e siècle, l'immense majorité des compositeurs du XVIII^e siècle, du fait de la baisse relative des créations.

2. Origines et limites du processus de canonisation

- 18 Pour comprendre ce nouveau mode de sélection en douceur qui prend alors sa forme stable, il est nécessaire de prendre en compte les facteurs importants qui régissent la naissance de nouveaux opéras. Le rythme de création de nouvelles œuvres ralentit dès les années 1840, en partie parce que librettistes et compositeurs s'efforçaient de mieux contrôler tout le processus de production, ce qui contribua à allonger le délai de mise sur scène des nouveautés. Le déclin des créations incita les compositeurs les plus connus à en proposer moins et à se concentrer sur des projets plus longuement réfléchis sur le plan artistique. Ce souci renforcé de la qualité pour les œuvres nouvelles contribua à élever les coûts des nouvelles productions, ce qui en retour incita à maintenir à l'affiche les œuvres du répertoire, à ressusciter quelques œuvres anciennes ou à importer des opéras à succès d'autres pays. Comme il a été dit plus haut, la valorisation des répertoires nationaux ou locaux n'était pas incompatible avec l'importation d'œuvres d'autres pays. Ainsi à la Scala de Milan, alors que le pourcentage d'œuvres italiennes avant 1870 se situait entre 88 et 97 %, ce pourcentage tomba à 61 % entre 1871 et 1914, en raison de la mise sur la scène d'opéras français et allemands. L'ouverture à l'étranger tendait à renforcer le choix d'œuvres consacrées, plus anciennes et déjà reconnues par les répertoires extérieurs pour limiter les risques (Charle 2013 : 17, 25).
- 19 Ainsi l'introduction puis l'acceptation générale des opéras de Wagner en dehors de l'espace germanique ne progressèrent pas de manière différente de ce qui advint de l'introduction de pièces étrangères de compositeurs bien moins connus ou moins controversés. Même si le répertoire wagnérien fut tardivement mis en scène à l'Opéra de Paris, ses premières œuvres y furent ensuite jouées aussi souvent qu'elles le furent dans le reste de l'Europe : en 1912, *Lohengrin* avait été mis en scène 319 fois (contre 300 fois à Vienne) et *Tannhäuser* 233 fois, tandis que *La Walkyrie* et *Les Maîtres chanteurs* (représentés en français) étaient aussi à l'affiche fréquemment. En revanche, les autres parties du *Ring* attiraient beaucoup moins le public, comme c'était d'ailleurs le cas dans d'autres cités européennes. La popularité des opéras tenait aussi largement à l'adaptation sous forme d'extraits de certains airs célèbres ou de transcriptions pour piano en Europe et aux États-Unis, ce qui renforçait la canonisation (Blackmar 2012).
- 20 En d'autres lieux, Wagner jouait un rôle de catalyseur de façon originale. En Catalogne, par exemple, le théâtre musical était complètement dominé par le répertoire italien dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais les œuvres de Wagner commencèrent à entrer en concurrence avec lui. Surtout, les thèses de Wagner et du mouvement wagnérien furent la source effective de modernisme pour l'opéra et contribuèrent à l'émergence d'un opéra national catalan. Les modernistes catalans utilisèrent les idées

wagnériennes pour marquer leur indépendance à la fois contre la musique italienne mais aussi contre la domination politique et sociale castillane à mesure que le répertoire de Wagner était représenté dans les années 1890 : *Rienzi* (1874), *Lohengrin* (1882), *Der fliegende Holländer*, (1885), et beaucoup plus tard *Die Walküre* (1899) et *Tristan und Isolde* (1899) (Alier i Aixalà & Mata 1991 : 49-69).

- 21 L'accès des opéras de Wagner au canon international à la fin du siècle ne doit cependant pas nous tromper. Les nouveaux auteurs de la fin du siècle ressentent la nouvelle situation comme un obstacle à leur reconnaissance et au poids croissant des contraintes économiques sur la mise sur la scène des nouveautés. En 1911, dans une interview après un voyage à Vienne, Claude Debussy remarquait :
« J'étais à Vienne l'autre jour : que jouait-on à l'Opéra ? *Carmen* et le lendemain *la Tosca*. Les compositeurs autrichiens n'ont donc aucune valeur ? Je n'en sais rien. Mais ce qui est sûr, c'est que dans le monde entier les directeurs de théâtres sont obligés de jouer les pièces qui leur rapportent de l'argent ; et nul d'entre eux n'aura la bonne pensée de faire faillite pour plaire à un compositeur » (Debussy 1987 : 315).
- 22 L'analyse purement matérialiste du monde de l'opéra par Debussy révélait sans détour les considérations financières de base qui régissaient ce milieu, mais elles n'étaient pas nouvelles comme le montrent les mésaventures des opéras de Berlioz, *Benvenuto Cellini* (1^{ère} en 1838) et *Les Troyens* (1^{ère} partielle en 1863) (Cairns 1999 : 160-166 et 701-707). Quel que soit l'avenir qu'on pouvait escompter sur le plan critique ou esthétique pour une œuvre, à cette époque les énormes coûts de production d'une nouveauté effrayaient les directeurs d'opéras et les incitaient au conservatisme, ce qui limitait le nombre des créations et leur reprise si le succès n'était pas tout de suite au rendez-vous.
- 23 Heureusement, il existait aussi des facteurs opposés qui rendirent possibles l'émergence et la popularité d'un nouveau groupe d'œuvres et leur entrée progressive dans le canon déjà bien établi à partir du milieu du XIX^e siècle. En 1872 et 1873, quinze théâtres lyriques en Europe avaient créé des opéras nouveaux, et en 1892 et 1893, ce sont vingt-neuf théâtres qui l'ont fait cette fois, aussi bien en Amérique qu'en Europe³. Le changement se produisit en grande partie du fait des relations de plus en plus étroites qui se sont tissées globalement dans l'économie de l'opéra pour aider les directeurs à travailler ensemble afin de tirer le meilleur profit des rares nouvelles pièces qui réussissaient à attirer un public plus large. Toute œuvre qui rencontrait le succès dans ses premières représentations serait alors reprise par les directeurs les plus prudents ou les mieux insérés dans le circuit national et international, ce qui produisait une reconnaissance publique élargie par un effet boule de neige.
- 24 Pour autant, l'expansion de l'opéra comme commerce international n'a pas apporté partout un succès similaire aux nouveautés. L'élargissement du canon de l'opéra à la fin du XIX^e siècle a laissé certaines œuvres dans une sorte de purgatoire temporaire, ou comme objets de dérision de la part des critiques qui ne juraient que par la liste canonique allant de Mozart à Verdi.
- 25 On peut voir ce phénomène de succès seulement relatif en comparant le destin de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à celui de *Salomé* de Richard Strauss. Les deux œuvres ont en commun de se situer en dehors du courant dominant de la tradition italienne, mais chacune a reçu un accueil différent. Terminé en 1895, *Pelléas et Mélisande* parut trop étrange aux théâtres lyriques pour être mis en scène jusqu'à ce que finalement l'Opéra-Comique le donne en avril 1902, sans d'ailleurs l'accord du librettiste Maurice

Maeterlinck (Pasler 1987, 2008). Par la suite, la pièce ne fut montée que sept ou huit fois par an, n'atteignant enfin sa centième qu'en 1913. Alors que Debussy était le compositeur le plus célèbre de sa génération à l'époque, son opéra ne fut repris en dehors de Paris qu'en 1907 quand il fut donné à Bruxelles et à Francfort.

- 26 En comparaison, *Salomé* intégra le répertoire beaucoup plus vite et de manière impressionnante. Connue en grande partie pour avoir été inspirée par le drame controversé antérieur d'Oscar Wilde, l'œuvre eut sa première le 9 décembre 1905 et, grâce à une large couverture médiatique, fut reprise, en général en allemand, dans cinquante villes en l'espace de deux ans. Un élargissement particulier de sa géographie linguistique advint lorsqu'elle fut donnée en polonais à Varsovie, puis en Angleterre, lorsque l'interdit officiel contre l'opéra (parce qu'il traite d'un sujet biblique) y fut finalement levé, ce qui permit au Royal Opera à Covent Garden de le présenter en 1907. Comme l'indique cet exemple, les différences de popularité des opéras variaient fortement selon les thèmes traités puisqu'ici on ne peut discuter leur qualité musicale ou esthétique intrinsèque, toujours validée par la postérité. Tandis qu'un contexte biblique et la publicité indirecte suscitée par les résistances de la censure aidèrent à la reconnaissance publique de *Salomé*, le public conservateur resta longtemps hostile à *Pelléas et Mélisande* d'autant que le contexte médiéval et symboliste du sujet manquait de résonance pour attirer un auditoire large (Jameux 1971 : 74-75 ; Fulcher 1998). De la même façon, les références antiques d'*Elektra* (1909) et l'intrigue située au XVIII^e siècle du *Chevalier à la rose* (*Der Rosenkavalier*) (1911) de Richard Strauss parlaient plus à l'imagination du public en ces années de renouveau du théâtre grec ancien et de fascination pour la douceur de vivre d'ancien régime partout en Europe.
- 27 Un dernier facteur, qu'on retrouve aussi au théâtre, a joué en faveur de la permanence des répertoires : la domination croissante de ceux que je propose d'appeler les « hommes (rarement femmes) doubles ». Ils combinent et cumulent l'expertise musicale et le pouvoir économique ou administratif et sont capables d'attirer le public vers la nouveauté ou au contraire de rénover de manière frappante des œuvres anciennes (Charle 1998, 2008). De cette façon, directeurs de théâtre et metteurs en scène coopèrent avec les mécènes (ou l'État), les stars du chant, et les critiques pour résoudre la tension entre le souhait d'offrir un peu de nouveau et celui de satisfaire le goût moyen sans mettre en péril l'équilibre financier à moyen terme d'une économie du spectacle toujours fragile. Ce dilemme, résolu de manière provisoire et précaire, dépend complètement des options et des intuitions de ces intermédiaires stratégiques. La plupart favorisent l'option la plus conservatrice, comme l'indiquait Debussy, mais quelques-uns sont à l'origine de l'ouverture partielle sans laquelle le vieux répertoire se serait définitivement figé sur la norme fixée au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Ce sont eux aussi qui font revivre des œuvres d'époques antérieures comme les opéras baroques ou renaissance ou qui aujourd'hui modernisent sans ménagement des classiques sacralisés comme Wagner, Puccini ou Mozart.

Conclusion. La lutte entre canon et nouveauté

- 28 Pour conclure, comparons comment, d'hier à aujourd'hui, le théâtre musical et le théâtre parlé ont géré la tension entre nouveauté et répertoire. Comme cela s'est produit dans les salles d'opéra, un fossé s'est creusé entre les théâtres à orientation littéraire et les répertoires populaires, la séparation se présentant différemment entre

grandes et petites villes (Charle 2008 ; Yon 2012). Dans les deux types de théâtre, la même question s'est posée : faut-il suivre le goût pour les classiques ou essayer d'orienter le public vers les pièces nouvelles et novatrices ? Faut-il monter des grands spectacles populaires ou soutenir le théâtre de qualité et original ? Les coûts impliqués par le théâtre musical sont si élevés (et de plus en plus) qu'ils ont limité les marges d'option des responsables en dépit de l'existence (du moins en Europe) de subventions publiques et d'un public attaché à l'invention musicale. Malgré le fait que moins d'ouvrages nouveaux se retrouvent devant des salles vides, comme c'était le cas il n'y a pas si longtemps, cela ne veut pas dire que les gens iront à l'opéra sans être sûrs d'y entendre des airs célèbres comme ceux qui ont été le point central des opéras consacrés du XIX^e siècle. De leur côté, les compositeurs tentent de trouver leur voie dans un monde plus ou moins contrôlé par des canons nationaux ou internationaux, en exploitant les pratiques suggérées par les rares nouveaux opéras à succès. Cependant, ils courent toujours le risque d'être maintenus en dehors des théâtres principaux et d'être identifiés avec le monde à part de la « musique contemporaine ».

- 29 L'adoption comme ici d'une vue globale du processus de canonisation au cours du XIX^e siècle a le défaut évident de négliger beaucoup de hasards et de spécificités. Mais cette perspective a le mérite de mettre en évidence un mouvement fondamental allant d'un répertoire fondé sur la nouveauté vers un répertoire fondé sur la tradition. Le cycle du changement sur une à trois générations, comme en France, laisse la place à un répertoire élargi et commun ou similaire dans les principaux pays d'opéra. Sans doute à certains moments, des œuvres nouvelles à succès sont introduites malgré le renforcement à long terme d'une tradition canonisée. Cette innovation à la marge dépend de l'intervention des intermédiaires en position stratégique entre librettistes, compositeurs, chanteurs et chanteuses vedettes, producteurs ou mécènes, artisans de la réputation initiale et de la circulation, large ou étroite, locale ou internationale sans laquelle l'accès durable au répertoire est impossible. Ainsi se produisent des fluctuations sur le marché de la naissance ou de la résurrection des opéras en dépit de l'apparente stabilité du répertoire canonique.

BIBLIOGRAPHIE

Chronopera database

Operabase database

ALIER I AIXALÀ Roger & MATA Francesc X. (1991). *El gran teatro del Liceo, historia artistica*. Barcelone, Ed. F. X. Mata.

BINI Annalisa & COMMONS Jeremy (1997). *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*. Milano, Skira-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

BLACKMAR Matthew (2012). *Wagner domesticated, Wagner democratized : The parlor reception of Musikdrama*. Mémoire de Master. Long Beach, California State University.

CAIRNS David (2002) [1999]. *Hector Berlioz tome 2, servitude et grandeur 1832-1869*. Traduit de l'anglais par Dennis Collins. Paris, Fayard.

CHARLE Christophe (1998). *Paris, fin de siècle, culture et politique*. Paris, Seuil.

CHARLE Christophe (2008). *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris, Albin Michel.

CHARLE Christophe (2013). « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle ». *Relations Internationales*, 155 : 11-31.

CLARK Maribeth (2003). « The body and the voice in *La muette de Portici* ». *19th-Century Music*, 27(2) : 116-31.

CONATI Marcello (1989). « I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento ». *Periodica Musica*, VII : 13-28.

COWGILL Rachel (2006). « Mozart productions and the emergence of *Werktreue* at London's Italian Opera House, 1780-1830 ». In MONTEMORRA MARVIN Roberta & DOWNING Thomas (dir.). *Operatic migrations : Transforming works and crossing boundaries*. Aldershot, Ashgate : 145-186.

COWGILL Rachel (2000). « "Wise Men from the East" : Mozart's operas and their advocates in early nineteenth-century London ». In BASHFORD Christina & LANGLEY Leanne (dir.). *Music and British culture, 1785-1914 : Essays in honour of Cyril Ehrlich*. Oxford, Oxford University Press : 39-64.

DEBUSSY Claude (1987). *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard.

DE NORA Tia (1998) [1995]. *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne 1792-1803*. Paris, Fayard.

DRESDE (1862). *Verzeichnis der vom 1. Okt. 1816 bis 1. Jan. 1862 auf dem Königl. Sächs. Hoftheater zu Dresden neu aufgeführten Stücke*, Dresde.

ELART Joann & SIMON Yannick (dir.) (2019). « Théâtre des Arts de Rouen des origines à nos jours (1776-2020) ». Consulté le 28 décembre 2019.

FAUQUET Joël-Marie & HENNION Antoine (1999). *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris, Fayard.

FENNER Theodore (1994). *Opera in London : Views of the Press 1785-1830*. Carbondale, South Illinois University Press.

FULCHER Jane F. (1988a) [1987]. *Le Grand opéra en France, un art politique, 1820-1870*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Bardos. Paris, Belin.

FULCHER Jane F. (1998b). *French Cultural Politics and Music from the Dreyfus Affair to the First World War*. New York/Oxford, Oxford University Press.

GERHARD Anselm (1992). *Die Verstädterung der Oper : Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.

GOUBAULT Christian (1977). *La Vie musicale à Rouen de 1830 à 1914*. Thèse de doctorat. Paris, Université de Paris IV.

HALL-WITT Jennifer (2007). *Fashionable Acts, Opera and Elite Culture in London 1780-1880*. Lebanon, University of New Hampshire Press.

HEINICH Nathalie (1991). *La Gloire de Van Gogh*. Paris, Minuit.

- JAHN Michael (2002). *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870, Personal, Aufführungen, Spielplan*. Tutzing, Schneider.
- JAHN Michael (2004). *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848, die Ära Balochino/Merelli*. Vienne, Verlag der Apfel.
- JAHN Michael (2007). *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836, das Kärnthnertheater als Hofoper*. Vienne, Verlag der Apfel.
- JAMEUX Dominique (1971). *Richard Strauss*. Paris, Seuil.
- KAMINSKI Piotr (2003). *Mille et un opéras*. Paris, Fayard.
- LACOMBE Hervé (2007). *Géographie de l'opéra au XIX^e siècle*. Paris, Fayard.
- LACOMBE Hervé (2010). « L'Opéra sous le Second Empire ». In YON Jean-Claude (dir.). *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin : 159-172.
- LOEWENBERG Alfred (1955) [1943]. *Annals of Opera*. Genève, Societas bibliographica.
- PARKER Roger & ABBATE Carolyn (2012). *A History of Opera*. New York, Norton.
- PASLER Jann (1987). « Opéra et pouvoir, forces à l'œuvre derrière le scandale de *Pelléas* de Debussy ». In DUFOURT Hugues & FAUQUET Joël-Marie (dir.). *La musique et le pouvoir*. Paris, Aux amateurs de livres : 147-177.
- PASLER Jann (2008). « *Pelléas* and Power : Forces behind the reception of Debussy's Opera ». In PASLER Jann. *Writing through Music, essay on Music, Culture, and Politics*. Oxford, Oxford University Press : 181-212.
- PATUREAU Frédérique (1991). *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*. Liège, Mardaga.
- PISTONE Danièle (1986). *L'Opéra italien au XIX^e siècle de Rossini à Puccini*. Paris, Honoré Champion.
- ROLLET Stella (2012). *Donizetti et la France, histoire d'une relation ambiguë*. Thèse de doctorat en histoire. Guyancourt, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.
- SCHÄFFER C. & HARTMANN C. (1886). *Die königlichen Theater in Berlin, statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*. Berlin, Berliner Verlagscomptoir.
- SORBA Carlotta (2001). *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*. Bologne, Il Mulino.
- THER Philipp (2006). *In der Mitte der Gesellschaft : Operntheater in Zentraleuropa, 1815-1914*. Vienne/Munich, Oldenbourg.
- TURINA GÓMEZ Joaquín (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial.
- VEIT Patrice (2007). « Bach à Berlin en 1829 : une "redécouverte" ? ». *Annales Histoire sciences sociales*, 62(6) : 1347-1386.
- WOLFF Stéphane (1953). *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950), tome 2, les œuvres et les interprètes*. Paris, André Bonne.
- WOLFF Stéphane (1983) [1962]. *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*. Genève, Slatkine. Reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, « L'Entracte ».
- YON Jean-Claude (2012). *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Aubier.

NOTES

1. On peut voir cette permanence relative en comparant les données statistiques du site Operabase qui classe les opéras les plus joués dans le monde entier. Voir les données des tableaux qui suivent dans cet article.
2. Selon Danièle Pistone, sur 157 opéras composés par Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi et Puccini, 63 ont des sources françaises, 16 des sources anglaises, 15 des sources italiennes, 11 des sources germaniques et 52 des sources indéterminées (Pistone 1986 : 22).
3. À savoir, respectivement : Paris, Saint-Petersbourg, Bruxelles, Milan, Prague, Varsovie, Leipzig, Ljubljana, Berlin, Londres, Vienne, Marseille, Florence, Bologne, Hambourg (par ordre décroissant du nombre de créations) ; entre 1892 et 1893 : Paris, Milan, Prague, Londres, Berlin, Vienne, Venise, Copenhague, Amsterdam, Munich, Florence, Boston, Saint-Petersbourg, Turin, Gotha, Genève, Rome, Dresde, Karlsruhe, Barcelone, Weimar, Gênes, Bruxelles, Liverpool, Budapest, Moscou, Mexico, Bogota, et Aix-les-Bains (Lacombe 2007 ; Lowenberg 1955 ; Charle 2013 : 27).

RÉSUMÉS

Les multiples monographies sur l'évolution des répertoires des opéras en activité au XIX^e et au XX^e siècle permettent de mesurer statistiquement le processus de vieillissement croissant des opéras joués le plus fréquemment. La canonisation des succès anciens intervient principalement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle et s'accroît au XX^e siècle. Cette fermeture à la nouveauté tient aux coûts croissants de représentation, à l'émergence d'un panthéon de compositeurs très peu renouvelé au fil des générations et au rôle croissant des organisateurs de spectacle, des vedettes du chant et des directeurs de salle. La diffusion des airs les plus célèbres, qui rend particulièrement populaires certains compositeurs notamment en Italie (Verdi), en France (Gounod, Bizet), en Allemagne (Wagner), plus tard en Russie et en Europe centrale, incite aussi à la reprise constante dans les festivals ou les médias, pour les publics les plus larges, des œuvres sélectionnées progressivement par la postérité. Ce processus rappelle celui de l'émergence des grands maîtres de la musique classique ou du canon de la grande peinture avant la rupture de la modernité, mais il présente des spécificités qui tiennent aux pesanteurs d'un spectacle mobilisant plusieurs arts (théâtre, décor, costume, musique, danse) et à l'internationalisation précoce des œuvres les plus jouées. Quelques scènes de référence servent de bancs d'essai au futur processus de canonisation, qui est rarement remis en cause comme cela peut être le cas pour d'autres arts, moins dépendants des institutions des grandes capitales culturelles européennes. Pour autant ce canon n'est jamais définitivement stabilisé et n'exclut pas des abandons, notamment lorsque les conditions de production rendent impossibles certaines reprises d'œuvres autrefois centrales. Ce renouvellement à la marge implique une sélectivité très forte pour les nouveaux entrants et impose aux œuvres les plus novatrices une reconnaissance très progressive.

The numerous monographs centred on the evolution of the repertoires of nineteenth- and twentieth-century opera houses make possible a statistical measure of the increasing ageing process of the most frequently performed operas. The canonisation of early successes takes place mainly from the second half of the 19th century onwards and becomes more pronounced in the

20th century. This refusal of novelty is due to the rising costs of performance, to the emergence of a pantheon of composers that has been little renewed over the generations, and to the growing influence of show organisers, singing stars and theatre directors. The dissemination of the most famous arias, which made certain composers particularly popular, notably in Italy (Verdi), France (Gounod, Bizet), Germany (Wagner), and later in Russia and Central Europe, also encouraged the repeated performances, for the widest possible audiences at festivals or in the media, of works gradually selected by posterity. This process is reminiscent of the emergence of the great masters of classical music or painting before the advent of modernity, but it has its own specific features due to the weight of a show mobilising several arts (theatre, set, costume, music, dance) and the early internationalisation of the most frequently performed works. A few reference scenes serve as test beds for the future canonisation process, which is rarely called into question, as can be the case for other arts that are less dependent on the major European cultural capitals' institutions. However, this canon is never definitively stabilised: discontinuation may still happen, particularly when the conditions of production make it impossible to revive works that were once central. This marginal renewal implies a very strong selectivity for new works and significantly slows down the recognition of the most innovative ones.

AUTEUR

CHRISTOPHE CHARLE

École d'histoire de la Sorbonne (EHS)