



HAL
open science

Le répertoire. Enjeux musicaux d'une notion théâtrale (1680-1840)

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le répertoire. Enjeux musicaux d'une notion théâtrale (1680-1840). Solveig Serre; Michel Noiray. Le Répertoire de l'Opéra de Paris Analyse et interprétation (1671-2009), Ecole nationale des Chartes, pp.37-52, 2010, 978-2-35723-015-6. <hal-01780885>

HAL Id: hal-01780885

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01780885v1>

Submitted on 12 May 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.



Copyright - All rights reserved

Le répertoire. Enjeux musicaux d'une notion théâtrale (1680-1840)

Maud Pouradier

Résumé : L'acception théâtrale du répertoire naît au XVII^e siècle à la Comédie-Française et désigne la programmation de la semaine à venir. Le terme est exporté à l'Académie royale de musique dès le XVIII^e siècle, et connaît une évolution similaire. Ses relations juridiques et économiques avec la Comédie-Italienne conduisent l'Opéra à lui attribuer une symbolique plus importante : le répertoire comme ensemble d'œuvres intègres endosse la définition institutionnelle de l'institution. Les répertoires lyriques sont conjoints et non superposables : c'est cette définition que reprendront les décrets de 1806 et 1807. L'idée d'un répertoire de partitions, permettant la conception d'un répertoire instrumental, fait définitivement du répertoire une notion musicale dans les années 1830. La notion moderne d'œuvre musicale est intrinsèquement liée à l'évolution du répertoire et à sa musicalisation progressive.

Nous ne nous intéresserons pas ici à la constitution d'un répertoire particulier, mais à la notion même de « répertoire », plus particulièrement à celle de « répertoire musical ». Le répertoire n'est pas simplement synonyme de liste ou d'ensemble, mais a une signification théâtrale stricte dans les institutions françaises au XVII^e, puis au XVIII^e siècle. Alors que jusque dans les années 1830, la notion a une connotation exclusivement théâtrale, comment naît l'idée d'un répertoire musical incluant la musique instrumentale, et quels en sont les enjeux ?

I. – Naissance du répertoire au XVII^e siècle : une notion technique du théâtre

Les premières occurrences du terme de « répertoire » apparaissent dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française au XVII^e siècle, puis dans les règlements de l'Académie royale de musique. Le terme est employé exclusivement pour le théâtre parlé et le théâtre chanté, mais jamais pour la musique non théâtrale – qu'elle soit religieuse ou instrumentale. Au XVII^e siècle, le « répertoire » n'est pas un mot courant, mais un terme technique apparaissant uniquement dans les documents internes des deux théâtres. Ainsi n'est-il cité dans aucun dictionnaire du théâtre jusqu'au XIX^e siècle¹. Le répertoire désigne alors la feuille matérielle sur laquelle est inscrite la programmation des spectacles de la semaine à venir : on parle ainsi d'une pièce inscrite *sur* le répertoire. Celui-ci comprend également la distribution de chaque spectacle (appelée disposition) : le répertoire inclut la dimension spectaculaire et ne se réduit pas à une liste de textes ou de partitions. Symétriquement, chaque comédien reçoit son répertoire de la semaine, où tout son programme et ses rôles sont inscrits. De là vient sans doute l'usage de parler du répertoire d'un comédien, ou de dresser son répertoire à sa mort². Le répertoire a donc une valeur contractuelle : signé par la troupe, il engage les Comédiens. Le répertoire a également une dimension calendaire : il implique intrinsèquement des règles d'alternance strictes, fixées par décret royal. Inscire un spectacle *sur* le répertoire, c'est le programmer *selon* le répertoire, c'est-à-dire selon ces règles d'alternance particulières. Ce répertoire-programmation ne se présente donc pas comme une liste fixe, mais au contraire comme un ensemble dynamique. Il ne désigne pas un ensemble d'œuvres anciennes, mais les œuvres qui vont être

¹ Un article y est consacré par François-Antoine HAREL, *Dictionnaire théâtral*, Paris, 1824, p. 262-263.

² Voir par exemple le « Répertoire des rôles de Mr de Rosimond », Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, Registres journaliers, Registres d'assemblée, feuille d'assemblée du 6 déc. 1686.

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. Ce sens technique perdure jusqu'au XIX^e siècle. On en voit encore la trace de nos jours dans ce qu'on appelle un « théâtre de répertoire », c'est-à-dire un théâtre où les pièces sont jouées en alternance³.

II. – Le fonds du théâtre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Ce sens technique du répertoire est supplanté dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par une nouvelle signification, témoignant d'un changement de régime d'historicité. Le répertoire devient synonyme de « fonds » du théâtre. Ce déplacement de la signification du « répertoire » par rapport au siècle précédent est patent dans le règlement de Duras du 27 juillet 1774 concernant l'ordre de représentation des pièces reçues à l'assemblée de lecture de la Comédie-Française :

Les comédiens dresseront un tableau composé de trois colonnes : la première contenant les comédies et drames en cinq et quatre actes ; la seconde, les tragédies ; la troisième, les comédies en un, deux et trois actes. Dans ces trois colonnes, les pièces seront inscrites suivant leur ordre de réception [...]. Lorsque, dans le tableau, le nombre des pièces de chaque colonne n'est pas égal, les comédiens substituent, à la place des pièces nouvelles qui manquent à la fin d'une colonne, *des pièces du même genre prises dans le répertoire*⁴.

Le terme de répertoire est ici explicitement opposé à l'ensemble des « pièces nouvelles ». Dorénavant il ne désigne plus la programmation comprenant pièces nouvelles et pièces anciennes, mais uniquement l'ensemble des pièces anciennes. Le répertoire ne signifie plus la programmation de la semaine à venir, mais l'ensemble des œuvres ayant été jouées dans le passé et appartenant au théâtre. De programme à tenir, il devient donc synonyme de « fonds » — terme bien distinct du répertoire au siècle précédent. On peut supposer que ce changement trouve son origine dans les querelles juridiques entre auteurs et comédiens. Pour des raisons d'économie, les Comédiens-Français programmèrent 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 règlement de 1697, obligeant les Comédiens-Français à alterner pièces anciennes et pièces nouvelles, laisse à penser que dès la fin du XVII^e siècle, la troupe avait tenté de faire des économies en privilégiant les œuvres anciennes. La technique d'appropriation des pièces par les comédiens s'appuyait sur les règles d'alternance mêmes organisant le répertoire. Il était en effet d'usage que la noblesse aille au théâtre les lundis, mercredis et samedis, appelés « grands jours », le reste de la semaine étant des « petits jours ». Afin de s'approprier définitivement une pièce, les Comédiens-Français n'avaient qu'à la représenter deux « petits jours » de suite. L'arrêt royal de 1780 interdit

³ Cette définition est rappelée par Antoine VITEZ, « Répertoire avec variations », dans *À quoi sert le répertoire ? Journal de Chaillot*, n° 16, mars 1984, p. 3 et par Jean-Pierre MIQUEL, *La Ruche. Mythes et réalités de la Comédie-Française. Essai*, Arles, 2002, p. 57-59. Sur la permanence de cet usage au XIX^e siècle voir également Noëlle GUIBERT et Jacqueline RAZGONNIKOFF, « Le roman vrai du répertoire », dans *Comédie-Française*, n° 131-132, septembre-octobre 1984, p. 60-67. On consultera également le n° 141-142, novembre 1985, p. 58-64.

⁴ Cité par Jules BONNASSIES, *Les Auteurs dramatiques et la Comédie Française à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1874, p. 52-53. Nous soulignons.

définitivement cette distinction par une savante règle d'alternance, visant à la préservation de l'intérêt des auteurs.

Toute distinction entre ce qu'on appelle les grands jours et les petits jours cessera provisoirement d'avoir lieu. Veut Sa Majesté qu'à l'avenir les bons ouvrages tragiques ou comiques, anciens et modernes, d'auteurs qui partagent, ou de ceux qui ne partagent plus, soient joués tour à tour sans distinction de jours, de façon que la tragédie jouée le mercredi le soit le surlendemain et ainsi de suite⁵.

Ce règlement tentait d'interdire définitivement aux comédiens de s'accaparer injustement les œuvres dramatiques au détriment des auteurs. Faire prévaloir la nouvelle acception du « répertoire-fonds » sur l'ancienne de « répertoire-programmation » fait partie de la stratégie économique des Comédiens contre les auteurs : le terme change ainsi d'orientation temporelle. Dirigé vers le passé, il acquiert le sens courant d'« ensemble de vieilles pièces »⁶. La même évolution se produit à l'Académie royale de musique d'autant plus aisément qu'après un nombre fixé de représentations, les opéras deviennent automatiquement propriété de l'Académie depuis le règlement du 19 novembre 1714 :

Les auteurs des tragédies en cinq actes, tant pour les vers que pour la musique, seront payés sur le produit des représentations de leurs pièces, sçavoir : le poète à raison de cent livres, et le musicien pareillement à raison de cent livres, par chacun des dix premières représentations, et à raison de cinquante livres par chacune des vingt représentations suivantes, pourvu néanmoins que lesdites pièces soient jouées sans interruption, en sorte que si, par le dégoût du public, les représentations n'en peuvent être données jusqu'au nombre susdit, lesdits auteurs ne pourront rien prétendre par delà leur cessation. Au surplus lesdites pièces à quelque nombre de représentations qu'elles puissent aller, *appartiendront à l'Académie et seront représentées de nouveau, sans que lesdits auteurs puissent y rien prétendre*⁷.

Les enjeux de ce répertoire-fonds s'avèrent cependant différents à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique. Pour les Comédiens-Français, le répertoire est d'un intérêt économique : il constitue un fonds de commerce à défendre contre les concurrents⁸. La situation est différente à l'Opéra. Tout d'abord le « répertoire » ne fait pas l'objet d'une appropriation juridique ou économique par les musiciens. En effet, l'Académie royale de musique ne constitue pas une société comme la Comédie-Française⁹ : le répertoire n'est pas le fonds des artistes, mais du théâtre comme tel. La superposition entre « répertoire-programmation » et « répertoire-fonds » ne peut donc pas avoir le même sens qu'à la Comédie-Française – assurer la propriété entière des Comédiens sur les pièces de leur répertoire, au détriment de leurs auteurs. Son enjeu à l'Opéra est moins économique qu'institutionnel. L'Académie royale de musique est le seul théâtre privilégié à détenir le droit de louer son privilège, donnant lieu au genre de l'opéra-comique en 1708 puis au Concert spirituel en 1725. *Stricto sensu*,

⁵ Cité par Paul OLAGNIER, *Le Droit d'auteur*, t. I, Paris, 1934, p. 189.

⁶ Jules BONNASSIÈS, *La Comédie-Française, histoire administrative*, Paris, 1874, p. 219.

⁷ Art. 16 du règlement du 19 nov. 1714, cité par Paul OLAGNIER, *Le Droit d'auteur*, Paris, 1934, t. I, p. 198-199. Nous soulignons.

⁸ *Ibid.*, p. 249-250.

⁹ Elle constitue une « fausse académie » selon les analyses de Solveig Serre, ses membres n'étant pas à proprement parler académiciens. Solveig SERRE, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse de doctorat, histoire, université Paris I, 2006, t. I, p. 11-12.

L'Académie royale de musique ne perd pas son privilège, mais symboliquement le monopole de la musique est partagé. Le répertoire acquiert donc une importance institutionnelle qu'il n'avait pas à la Comédie-Française : l'Académie n'étant plus la seule institution à pouvoir donner de la musique, dresser la liste du fonds lui appartenant devient décisif, afin de la distinguer des autres lieux musicaux¹⁰. Réciproquement les autres institutions musicales se définissent en dressant leur répertoire propre¹¹. Les différents répertoires-fonds musicaux sont donc supposés s'articuler les uns aux autres, formant des listes ne se superposant pas. Alors que la Comédie-Française avait une conception autonome de son répertoire, indépendante de l'existence d'éventuels autres répertoires théâtraux, le répertoire de l'Académie fait implicitement références aux répertoires des autres institutions musicales, et réciproquement. Que les mêmes artistes jouent au Concert Spirituel et sur la scène de l'Opéra ne change pas ces relations entre les divers répertoires-fonds musicaux, ceux-ci n'étant pas la propriété des artistes mais des institutions en tant que telles.

Cette particularité juridique entraîne deux conséquences sur l'idée de répertoire. Premièrement, ce qui caractérise l'Académie n'est plus son monopole sur la musique (les spectacles *contenant* de la musique), mais sur le genre musical qu'elle joue (les spectacles *entièrement* musicaux), qui se distingue du genre musical joué par l'Opéra-Comique et du genre musical joué au Concert Spirituel. L'Académie se distingue ici de la Comédie-Française, qui conservait symboliquement l'entièreté de son monopole sur tout le théâtre parlé, comédie comme tragédie — bien que ce monopole lui soit *de facto* disputé par les forains par exemple. L'Opéra fait donc évoluer la signification du répertoire, qui ne désigne plus seulement le « fonds », mais la forme particulière et générique dans laquelle le théâtre est désormais spécialisé. Le bail de 1767 entre l'Académie et la Comédie-Italienne témoigne de l'accentuation portée sur la forme musicale, au détriment du monopole sur la musique en général :

Cette concession faite à la charge par lesdits Srs Comédiens Italiens, ainsi qu'ils s'y obligent solidairement, sans division, discussion ni fidéjussion 1^o de ne pouvoir, pendant toute la durée de la présente concession, insérer dans aucune pièces nouvelles aucuns chœurs simples ou composés, de manière que ledit spectacle de l'opéra-comique ne puisse avoir, en façon quelconque, la *forme de l'opéra, soit français, soit italien*¹².

Les répertoires de la Comédie-Italienne et de l'Académie doivent ainsi s'articuler sans se nuire, le même bail protégeant simultanément la cession du genre de l'opéra-comique à la Comédie-Italienne et la propriété du genre de

¹⁰ Les Archives Nationales ne conservent pas de liste exhaustive du fonds de l'Académie antérieure à 1800. En revanche le périodique *L'almanach des spectacles de Paris* dresse chaque année à partir de 1752 le « catalogue alphabétique des tragédies, pastorales et ballets qui ont été représentés sur le Théâtre de l'Académie Royale de musique depuis son établissement ». Bien que n'étant pas une publication émanant directement de l'Académie, cette pratique témoigne de l'importance symbolique du répertoire-fonds pour définir institutionnellement l'Opéra. *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles*, Paris, 1752, p. 94 et sq.

¹¹ L'équivalent du répertoire-fonds du Concert spirituel est ainsi dressé en 1778. « État des partitions et parties des différents motets qui appartiennent au Concert spirituel », AN, AJ¹³ 3, 30 juillet 1778.

¹² *Bail et concession pour 18 années, à commencer au premier janvier 1767, du privilège de l'opéra-comique*, AN, AJ¹³ 3, II, 29 janvier 1766. Nous soulignons. Ce bail semble reprendre les termes d'un texte antérieur. Il est cependant difficile d'évaluer dans quelle mesure il le modifie, les baux précédents n'ayant pas été conservés.

l'opéra par l'Académie¹³. La notion de répertoire n'a donc plus seulement une signification juridique et institutionnelle, mais acquiert une normativité esthétique : il est le fonds de spectacles d'une forme particulière appartenant à une institution. Les répertoires, dressant périodiquement le fonds de l'Académie, ou le « répertoire en cours » de la saison, font ainsi mention, à la fin du XVIII^e siècle, des propriétés formelles (« trop long », « opéra en trois actes », « ballet en un acte », etc.) des ouvrages joués ou à jouer¹⁴.

La deuxième conséquence des baux entre l'Académie, la Comédie-Italienne et le Concert Spirituel est une nouvelle caractérisation des ouvrages listés par le répertoire. La modification de signification du répertoire entraîne en effet une nouvelle conceptualisation de l'objet répertorié. Cette redéfinition se traduit dans le bail de 1767 par l'interdiction faite à la Comédie-Italienne de reprendre, même partiellement, les opéras de l'Académie :

[Il est permis] de ne faire [...] aucun usage [...] d'aucuns *morceaux* de chant, d'aucunes symphonies, d'aucuns *airs*, d'aucune *sorte de musique* des ouvrages représentés à l'Opéra, ou qui pourraient dans la suite y être représentés, tant de ceux restés au théâtre, que ceux même qui pourraient n'être point de reprise, qui soient du fond de ladite ARM, et desquels gravés, ou non gravés, imprimés, non gravés ni imprimés, elle a seule le droit de jouir, et user comme lui appartenante¹⁵.

L'ouvrage musical est ici clairement distingué de son exécution, la propriété de l'Académie étant rappelée indépendamment de toute reprise véritable. Que l'étalon de mesure de l'intégrité de l'opéra soit bien la partition est souligné par la référence à la gravure et à l'impression. D'un autre côté, les ouvrages du répertoire ne se réduisent pas à leurs partitions, puisque leur propriété est indépendante de l'état de la partition (« gravés, ou non gravés », etc.). Cette caractérisation de l'ouvrage musical comme distinct de son exécution et de sa partition est caractéristique du concept moderne d'œuvre musicale. Selon Lydia Goehr, l'œuvre musicale est un concept créé par les musiciens pour fonder la permanence musicale au-delà de son exécution, sur le modèle des arts visuels, et permettant son appropriation durable par les compositeurs, acquérant ainsi un statut économique et sociale plus assuré¹⁶. On voit ici que les compositeurs n'étaient pas les seuls à avoir intérêt à fonder le concept d'œuvre, et que le modèle des arts plastiques n'est peut-être pas si prépondérant : en France, les relations régissant les institutions musicales ont conduit à l'élaboration de cette notion, corrélativement à celle de répertoire, indépendamment de tout modèle plastique.

Il faut donc distinguer une logique de monopole et une logique de répertoire. Dans une logique monopolistique, tout le problème est d'empêcher les concurrents potentiels d'utiliser le langage attribué par privilège : c'est selon une telle logique que les théâtres de la foire sont persécutés par les Comédiens-Français, et que Lully interdit la pleine représentation des comédies-ballets. Que ce monopole puisse être temporairement cédé, et la logique de monopole ne se focalise plus sur l'usage de la musique en général, mais sur la propriété d'un genre en particulier –

¹³ « avec promesse de la part desdits Srs Rebel et Francœur, non seulement de n'accorder à qui que ce soit aucun autre privilège, concernant le spectacle de l'opéra-comique, mais mesme d'empescher que ce même genre de spectacle puisse être représenté à Paris, ou ailleurs, par quelqu'autres personnes que ce soit. » *Ibid.*

¹⁴ « Liste des ouvrages qui forment le répertoire actuel du Théâtre des Arts », AN, AJ¹³ 51, 11 brumaire an IX (2 novembre 1800).

¹⁵ *Bail et concession...* (pour 1767). Nous soulignons.

¹⁶ Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, 1992, p. 148-149.

l'opéra. La logique de répertoire, en revanche, est irréductible à toute logique de monopole, qu'elle permette ou non la cession temporaire du privilège. L'important n'est plus seulement l'interdiction d'user de cinq violons ou de produire un spectacle où la musique serait continue, mais le respect des ouvrages de l'institution en tant que tels. Le bail de 1767 ne se contente pas de rappeler le monopole de l'Académie sur la musique ou un genre particulier, mais y joint le respect de l'intégrité des œuvres : c'est pourquoi la logique de répertoire est différente du monopole comme tel, et vient s'y ajouter sans en être une conséquence directe. Le problème n'est plus l'empiètement sur le privilège, mais l'empiètement sur l'œuvre. Une telle logique ne peut être tirée du seul monopole de l'Académie, et y ajoute une dimension inédite. S'il s'agissait uniquement de rappeler le monopole de l'Académie sur la musique, ou même sur le genre de l'opéra, il ne serait pas nécessaire de faire mention des « morceaux » ne pouvant être empruntés par la Comédie-Italienne : il suffirait d'en rester à la clause du respect de la « forme de l'opéra ». La seconde clause du bail, en faisant référence aux « parties » et « morceaux », souligne qu'il ne s'agit plus seulement de s'approprier un genre (le spectacle à musique continuée) mais une œuvre à part entière.

Le répertoire-fonds acquiert donc à l'Opéra une signification plus précise qu'à la Comédie-Française : il s'agit du catalogue des œuvres appartenant au théâtre, chacune formant une totalité close et intègre à laquelle on ne peut emprunter. Cette intégrité n'est toutefois pas encore un absolu : il s'agit plutôt d'un principe régulateur, permettant à l'Académie d'affirmer sa primauté sur les autres institutions musicales, et son droit de propriété sur les œuvres de son fonds – qui implique le droit d'user et d'abuser, c'est-à-dire non seulement de reprendre ses ouvrages, mais de modifier. Que le propriétaire légitime de ce répertoire ne soit plus l'Académie, et celle-ci perdrait corrélativement le droit de les modifier ces partitions. On peut dès lors comprendre pourquoi, alors même que l'Académie publie dès sa fondation les partitions de ses opéras comme des totalités intangibles, ces ouvrages ne cessent d'être remaniés au fur et à mesure des reprises : si la logique de répertoire doit définir l'Académie comme propriétaire légitime de ses ouvrages par opposition à ses concurrents, alors elle conserve le droit d'abuser de ces ouvrages. Une intégrité de la partition ne s'appliquant qu'aux concurrents de l'Académie, et non à l'Académie même, n'est un paradoxe que si l'œuvre n'est pas considérée comme la propriété de l'institution, mais de son auteur, voire de l'humanité. Dans le cas contraire, le respect de la partition n'est qu'un principe régulateur permettant d'identifier l'œuvre et son propriétaire légitime.

III. – La patrimonialisation des répertoires (1789-1805)

Une évolution majeure de la notion de « répertoire » a lieu durant le débat sur la liberté des théâtres entre 1789 et 1791. Que les théâtres privilégiés aient perdu leur monopole entraîne-t-il la perte de leur fonds répertorial ? En s'appuyant sur le droit révolutionnaire, les Comédiens-Français tentent de maintenir l'ancienne conception du répertoire-fonds en termes de propriété privée : le répertoire est défini comme l'ensemble des « pièces [qui] *appartiennent* à la Comédie »¹⁷. Le répertoire est ainsi mis sur le même plan que n'importe quel bien meuble :

¹⁷ *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, Paris, 1789, p. 2. Nous soulignons.

[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 propriétés, sans porter atteinte à la plus sacrée de toutes les lois¹⁸.

Cependant toute la difficulté des Comédiens à se défendre est que la propriété privée du répertoire-fonds n'est pas déductible du domaine que leur attribuait le privilège de 1680¹⁹ : que toute pièce dialoguée de langue française ne puisse de droit être jouée que par les Comédiens ne signifie pas qu'ils en détiennent la propriété pleine et entière, et en l'occurrence le droit d'en user et abuser exclusivement.

Une première stratégie des partisans de la liberté des théâtres a consisté à remettre en cause le titre de propriété des Comédiens : les acheteurs des pièces du répertoire ne furent pas les Comédiens mais le public²⁰, et même si le titre d'acquisition initial est valide, les Comédiens n'étant pas les membres d'une même famille, ils ne peuvent hériter les uns des autres²¹. Dans cette perspective, le public serait le propriétaire légitime du répertoire – celui-ci resterait une propriété collective privée, dont seul le détenteur changerait. Le modèle du répertoire-fonds n'est donc pas fondamentalement remis en cause par cette argumentation, car le répertoire consiste déjà pour les Comédiens en une propriété privée collective. Les objections contre la propriété des Comédiens peuvent ainsi se retourner contre la propriété du répertoire par le public, celui-ci étant également main-mortable.

Une seconde stratégie a consisté à faire du répertoire un bien en droit inappropriable par une personne privée, fût-elle collective. Les tenants de la liberté des théâtres utilisent une nouvelle acception du répertoire, forgée par les Comédiens eux-mêmes, comme : « toutes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du répertoire de ce spectacle »²². Sont ici distingués le fonds répertorial exhaustif et le répertoire absolu, permanent ou encore classique, de la Comédie-Française. En faisant une telle distinction, les Comédiens donnent des armes à leurs opposants, toute la question étant justement de savoir si ce répertoire absolutisé est appropriable par une personne privée ou s'il revient de droit à la nation :

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 nationale²³.

¹⁸ Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du roi, Paris, 1790, p. 10.

¹⁹ Les Comédiens commencent par rappeler leur privilège initial, avant de se défendre uniquement en termes de propriété : « Plusieurs arrêts du Parlement ont fait défenses sur les poursuites des Comédiens Français, à toutes personnes de représenter, soit dans l'enclos des Foires, soit dans tout autre endroit, aucune comédie dialoguée ou autre divertissement ayant rapport à la comédie. » *Mémoire pour les Comédiens Français...*, p. 15. Sur la différence entre domaine et propriété, voir Marie-France RENOUX-ZAGAMÉ, *Les Origines théologiques du concept moderne de propriété*, Paris-Genève, 1987, p. 140-155.

²⁰ « [Les Comédiens] ne peuvent être propriétaires d'une pièce qu'ils n'ont pas payée ; c'est le public qui, en donnant son argent à la porte, paie les auteurs et les acteurs. » Aubin-Louis MILLIN DE GRANDMAISON, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, 1790, p. 34.

²¹ « Les sociétés sont main-mortables et inhabiles à succéder. » *Ibid.*

²² *Observations pour les Comédiens Français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, Paris, 1790, p. 25-26. Nous soulignons.

²³ Jean-François de LA HARPE, *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, 1790, p. 3.

Une propriété publique et nationale se distingue radicalement d'une propriété privée et collective en ce qu'elle constitue un patrimoine, c'est-à-dire au sens strict l'ensemble des biens d'une famille, ou d'une communauté, qui ont vocation à demeurer dans ladite famille ou communauté²⁴. À la différence du « public » chez Millin de Grandmaison, qui n'était qu'une réunion accidentelle et main-mortable, la « nation » chez La Harpe est continue et identique à elle-même, de sorte que sa propriété sur le répertoire ne peut jamais être remise en cause, et constitue un patrimoine inaliénable. Le symbole politique est limpide : de même que l'État n'est plus représenté par un individu, le répertoire français ne peut plus appartenir à la personne morale privée de la Comédie-Française, mais revient à la nation entière. Cette conception patrimoniale du répertoire sera entérinée par la loi sur la liberté des théâtres de 1791 – faisant du répertoire classique un « domaine public » jouable par n'importe quelle troupe. Ce répertoire-patrimoine prend rapidement la forme, pour le théâtre, d'une anthologie littéraire imaginaire accessible à tout un chacun, et appropriable temporairement par tout spectacle. On assiste ainsi à une littérisation du répertoire théâtral, devenu symboliquement un répertoire de textes et non plus de spectacles. Ainsi sous le titre de « Répertoire » paraîtront tout au long du XIX^e siècle des anthologies présentant le patrimoine théâtral français²⁵. Cette littérisation est le fruit d'une volonté politique, et symbolise l'appropriation du répertoire par la nation. Elle modifie profondément le sens du répertoire : alors qu'un répertoire de spectacles est toujours un répertoire potentiel en dehors des reprises, un répertoire de textes demeure actuel indépendamment de toute représentation – de même que l'existence de l'anthologie ne dépend pas de l'effectivité d'une lecture. Le répertoire peut ainsi être absolutisé et séparé de toute référence à une institution précise, puisqu'il ne doit plus nécessairement être actualisé par des représentations. Il peut alors devenir l'équivalent d'un « musée imaginaire » du théâtre ou de la musique, pour reprendre l'expression de Lydia Goehr. Si cette nouvelle acception du répertoire n'a pas d'influence directe sur la création dramatique, en revanche elle modifie la conception du spectacle, scindé entre une œuvre dramatique textuelle propre à l'auteur et une représentation spectaculaire dépendant seulement de l'acteur²⁶. La séparation entre œuvre idéale éternelle et représentation éphémère par un processus de muséalisation, étudiée par Lydia Goehr, n'est donc pas le propre de la musique, et est visible au théâtre dans la modification de conception du répertoire.

La loi de 1791 s'applique à l'Opéra comme à la Comédie-Française, mais la période révolutionnaire n'apparaît pas comme une rupture pour l'Académie : les

²⁴ Mikhaïl XIFARAS, *La Propriété. Étude de philosophie du droit*, Paris, 2004, p. 201-202.

²⁵ Par exemple *Répertoire du Théâtre Français ou recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire*, Paris, 1803. Ce titre désigne à la fois le fonds de la Comédie-Française, et le répertoire littéraire, puisque dans la préface, les sources présentées sont à la fois le répertoire du Français et le *Cours de littérature de M. de La Harpe*. La même ambiguïté est présente par exemple dans le *Répertoire du Théâtre Français*, Paris, 1824.

²⁶ Les mémoires de Marie-Françoise Dumesnil, actrice à la Comédie-Française de 1736 à 1776, et polémiquant avec Mlle de Clairon, jouant à la Comédie-Italienne puis à la Comédie-Française de 1736 à 1766, témoignent de cette nouvelle conception du spectacle en 1800, date de rédaction des mémoires. Pour Mlle Dumesnil, « dire que le concours de l'art théâtral est nécessaire pour qu'un ouvrage dramatique ait reçu toute son existence, c'est déjà une prétention pour le moins très extraordinaire ; car l'auteur seul le transmet tout entier à la postérité. » L'œuvre dramatique peut donc durer indépendamment de son exécution spectaculaire, et appartient immédiatement au patrimoine transmis aux générations futures. Marie-Françoise DUMESNIL, *Mémoires de Mlle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, Paris, 1823 ; réimpr. Genève, 1968, p. 87-88.

archives ne permettent pas de discerner clairement un nouvel usage du terme « répertoire ». Le fait que le répertoire de l'Opéra soit désormais patrimonialisé aurait dû remettre en cause le droit que s'octroyait l'institution de modifier les partitions de son fonds – il n'en est rien. C'est plutôt dans l'institution proprement révolutionnaire du Conservatoire qu'a lieu la patrimonialisation du répertoire musical. En 1795 la Convention fonde le Conservatoire national de musique. En 1800 la vocation du Conservatoire est énoncée comme la « conservation et reproduction de la musique dans toutes ses parties »²⁷. Le Conservatoire s'organise peu à peu comme un espace disciplinaire, tel que Foucault l'a caractérisé dans *Surveiller et punir*²⁸ : la clôture du Conservatoire dès 1806 permet l'enfermement des élèves, et la surveillance minutieuse de leurs entrées et sorties²⁹ ; la spécialisation des fonctions musicales par des cursus étanches entraîne l'individualisation des élèves au sein d'une formation quadrillée³⁰ ; enfin la normalisation grandissante de l'enseignement, par les méthodes éditées et agréées par la commission du Conservatoire, doit supplanter la multiplicité des maîtres privés. La méthode remplace le maître, la classe le disciple³¹. C'est dans l'organisation progressive de ces techniques disciplinaires qu'est utilisé le terme de « répertoire » dans les règlements de l'an IV :

Les inspecteurs de l'enseignement se réunissent en comité pour délibérer [...] sur : [...] 4° La formation du répertoire des exercices du conservatoire, par le choix des ouvrages des grands maîtres (morts) de toutes les écoles ; 5° Le choix dans le répertoire des exercices, des ouvrages qui devront y être exécutés, et la fixation des époques des répétitions particulières des exercices³².

Se superposent ici trois significations du répertoire : l'acception théâtrale du répertoire-programmation fixant un calendrier des répétitions et exercices publics, l'acception théâtrale et littéraire du répertoire-patrimoine impliquant l'idée des « grands maîtres » et des « chefs-d'œuvre »³³ du passé, et un « répertoire des exercices » lui conférant une acception pédagogique. Leur articulation doit permettre la « conservation » et la « reproduction dans toutes ses parties » des chefs-d'œuvre musicaux. Cette organisation répertoriale trouve son pivot et sa matérialisation dans la bibliothèque du Conservatoire, instituée dès 1795³⁴. Celle-ci est pour Chaptal la véritable consécration du compositeur, lui assurant la

²⁷ Intitulé de 1800, cité par Jérôme THIÉBAUX, « De l'Institut national au Conservatoire. Idéologie et pédagogie révolutionnaire », dans *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, dir. Emmanuel Hondré, Paris, 1995, p. 51.

²⁸ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975.

²⁹ « La discipline [...] exige la clôture, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même ». Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir...*, p. 166. Berlioz raconte dans ses *Mémoires* comment, surpris par Cherubini, il se vit interdire l'entrée de la bibliothèque du Conservatoire parce qu'il était passé par la porte réservée aux femmes : la clôture du Conservatoire permet la surveillance précise des entrées et des sorties. Hector BERLIOZ, *Mémoires*, Paris, 1969, t. I, p. 79.

³⁰ Foucault définit le quadrillage comme la répartition spatiale des individus en fonction de leur rang et de leur rôle. Il s'agit du « principe de localisation élémentaire ou du quadrillage. À chaque individu, sa place ; et en chaque emplacement, un individu. » M. FOUCAULT, *Surveiller et punir...*, p. 168.

³¹ *Ibid.*, p. 171.

³² Cité par Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*, Paris, 1900, p. 223. Nous soulignons.

³³ Ce dernier mot apparaît dans le règlement de 1800, *ibid.*, p. 231.

³⁴ Catherine MASSIP, « La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819). Une utopie réalisée ? », dans *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique. 1795-1995*, dir. Anne Bongrain et Yves Gérard, Paris, 1996, p. 117-131.

« postérité » par opposition aux simples « applaudissements éphémères » d'une exécution³⁵. L'œuvre musicale, patrimonialisée dans une bibliothèque, est désormais explicitement scindée entre son être notationnel éternel et son exécution contingente. Comme pour le répertoire théâtral, la patrimonialisation du répertoire musical entraîne donc sa textualisation, le répertoire musical trouvant son incarnation dans la bibliothèque du Conservatoire. Idéalisée, cette bibliothèque devient dans le premier tiers du XIX^e siècle un répertoire de partitions. Contrairement aux analyses de Lydia Goehr, le modèle de l'œuvre musicale en France semble donc être moins l'œuvre plastique que l'œuvre théâtrale ou littéraire, trouvant moins place dans un musée imaginaire que dans une bibliothèque.

IV. – Les décrets de 1806 et 1807 et l'académisation du répertoire

Alors que jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le terme de répertoire tenait sa signification principale de son usage à la Comédie-Française, les décrets impériaux de 1806 et 1807 sur la législation théâtrale entraînent une prévalence de son acception musicale, et un changement de paradigme. En effet dans les décrets de 1806 et 1807, le législateur applique à la Comédie-Française une définition caractéristique du répertoire de l'Académie royale de musique au siècle précédent :

Le Théâtre-Français (théâtre de s. m. l'empereur). Ce théâtre est spécialement consacré à la *tragédie* et à la *comédie*. Son répertoire est composé : 1^o de toutes les pièces (tragédies, comédies et drames) jouées sur l'ancien théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, sur celui qui dirigeait Molière, et sur le théâtre qui s'est formé de la réunion de ces deux établissements et qui a existé sous diverses dénominations jusqu'à ce jour ; 2^o des comédies jouées sur les théâtres dits *Italiens*, jusqu'à l'établissement de l'*Opéra-Comique*³⁶.

Comme dans le bail de 1767 entre l'Académie royale et l'Opéra-Comique, les ouvrages du répertoire de la Comédie-Française sont définis à la fois par une forme spécifique distincte des autres théâtres et par un fonds. Juridiquement, la signification du répertoire de l'Académie prévaut désormais sur celle du répertoire théâtral. Les décrets impériaux aboutissent ainsi à une acception nouvelle du répertoire, désignant le genre auquel est tenue une salle, et non un établissement juridique : il s'agit tout à la fois d'une législation théâtrale et d'un aménagement du territoire³⁷. Les décrets impériaux ne se contentent donc pas de rétablir les monopoles de l'Ancien Régime : non seulement ils attribuent un privilège à une institution particulière, mais ils organisent leur répartition spatiale et urbaine. La règle est la suivante : à chaque théâtre son genre et réciproquement, cette règle entraînant un nombre limité de théâtres – le nombre de genres théâtraux étant présumé limité –, aucun théâtre ne devant porter préjudice à un autre, et surtout pas aux théâtres nationaux subventionnés comme le Théâtre-Français, l'Académie impériale de musique ou le Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Il s'agit donc de

³⁵ Ministre de l'Intérieur depuis le 21 janvier 1801, Chaptal prononça ce discours lors de la pose de la première pierre de la bibliothèque du Conservatoire le 14 août 1801. Cité par C. MASSIP, *ibid.*, p. 120-121.

³⁶ Décret du 8 juin 1806, cité par Louis-Henry LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, 1912, p. 108.

³⁷ Les décrets s'intéressent à l'organisation théâtrale de Paris et de la province, cette dernière reproduisant la hiérarchie parisienne. Sur l'analyse en détail des décrets impériaux, on se reportera à Nicole WILD, *Musiques et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, thèse de doctorat d'État, université Paris IV, 1987, dactyl., t. I, p. 14-15.

dessiner sur le territoire parisien et national une véritable cartographie répertoriale, représentant dans l'espace géographique l'organisation hiérarchique des genres théâtraux et leurs relations réciproques³⁸. Cette conception du répertoire est très différente de celle prévalant à la Comédie-Française au siècle précédent, où le théâtre est propriétaire du répertoire national. Elle semble plutôt trouver sa source dans l'Académie royale de musique, dont le répertoire est génériquement, hiérarchiquement et strictement articulé à celui de l'Opéra-Comique, comme le montrait le bail de 1767. Peut alors se mettre en place une véritable diplomatie de l'entrée au répertoire : si un auteur est difficilement acceptable symboliquement sur la scène d'un grand théâtre, il peut en revanche trouver une place sur la carte répertoriale dans une autre salle³⁹. Ces décrets perdurent jusqu'à la liberté des théâtres en 1864, et continuent d'influencer la considération de la vie théâtrale. L'historien de la musique et critique musical Gustave Bertrand témoigne en 1872 de la permanence symbolique des décrets impériaux au-delà de leur abrogation :

Paris [...] possède assez de scènes lyriques et d'institutions musicales différentes, pour répartir à peu près en bon ordre les chefs-d'œuvre ou œuvres qui lui arrivent du Nord, de l'Est et du Midi. Le génie italien y possède un édifice spécial à sa dévotion, et son culte y est desservi par des chanteurs de même idiome. C'est généralement au Théâtre-Lyrique que vont les traditions d'opéras allemands [...]; ce qui semble un chaos hétéroclite à Covent-Garden se présente à Paris sous les espèces plus heureuses de l'éclectisme⁴⁰.

Dans le cadre d'une querelle du wagnérisme revivifiée par la défaite de 1870, Bertrand propose diplomatiquement de laisser les œuvres wagnériennes au répertoire sur la scène du Théâtre-Lyrique, en préservant ainsi la scène de l'Opéra. Auteur d'articles sur la réception française de Gluck et Mozart⁴¹, Bertrand n'est pas hostile à la représentation de Wagner sur les scènes française : s'étant intéressé à la musique de l'antiquité, sa conception du répertoire est celle d'un patrimoine universel des chefs-d'œuvre, devant réunir idéalement les œuvres musicales de toutes les époques et de toutes les nations⁴². Ce répertoire universel doit selon lui être réparti et articulé dans les divers répertoires institutionnels, ouvrant la possibilité d'une véritable diplomatie du répertoire permettant à la fois de préserver enjeux politiques et esthétiques. À l'aune de cette citation, et des décrets impériaux, on comprend que la considération du répertoire d'un unique théâtre est inadéquate : le législateur ne pensait pas le répertoire de tel théâtre à côté et indépendamment de tel autre, mais dans leur équilibre d'ensemble. Le rayonnement théâtral et musical de la France est pensé selon cette cartographie répertoriale.

V. – Le répertoire de partitions dans les années 1830

³⁸ Les « grands théâtres », tenus aux genres nobles de la tragédie, de la comédie, de l'opéra, du ballet héroïque et de l'opéra-comique, sont opposés aux « théâtres secondaires » s'occupant du vaudeville et autres mélodrames. Sur les traces de cette cartographie répertoriale au XX^e siècle voir Frédéric LAMANTIA, *L'Opéra dans l'espace français*, Paris, 2005.

³⁹ Voir l'article de Hugh Macdonald dans ce volume, sur les débuts de Bizet comme compositeur lyrique.

⁴⁰ Gustave BERTRAND, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, 1872, p. 4.

⁴¹ Gustave BERTRAND, « Étude sur l'*Alceste* de Gluck », dans *La Revue germanique*, t. 18, 1861, p. 109-127 et 260-279 ; ID., « Mozart en France », dans *La Revue moderne*, t. 33, 1865, p. 137-150 et 343-358.

⁴² Gustave BERTRAND, *Essai sur la musique dans l'antiquité*, Paris, 1860.

Bien que l'Opéra ait imposé son acception du répertoire dans les décrets de 1806 et 1807, celui-ci garde une connotation exclusivement théâtrale – les décrets impériaux ne s'intéressent pas à la musique instrumentale. Comment l'idée d'un répertoire instrumental a-t-elle pu se former ?

Malgré sa connotation théâtrale, le répertoire n'a plus pour objet après 1791 des spectacles comme au XVII^e siècle, mais des textes dramatiques pour le répertoire théâtral ou des partitions pour le répertoire musical.

Parmi de nombreuses références possibles, citons Théophile Gautier en 1837 à propos de *Lucia di Lammermoor* représentée au Théâtre-Italien : « Le succès de l'opéra de Donizetti se consolide de plus en plus : cette partition restera au répertoire assurément⁴³. » Le « répertoire de partitions » désigne ici le répertoire strictement musical, désormais entièrement distinct du répertoire théâtral, ayant un objet propre. En outre, il semble moins désigner le répertoire particulier d'une institution que le répertoire musical en général. En effet, s'il s'agissait seulement du répertoire-fonds du Théâtre-Italien, la critique de Gautier porterait aussi bien sur les aspects dramatiques que musicaux de l'opéra, sur le modèle de la critique musicale des années 1830. Or dans le texte de Gautier, tout se passe comme si, en entrant au « répertoire de partitions », *Lucia di Lammermoor* était réduite à sa partition, son livret devenant inessentiel ou une simple propriété de la partition. Les projets contemporains d'édition d'œuvres complètes, ou des classiques de la musique, invitent à interpréter le texte de Gautier en ce sens, et à voir le « répertoire de partitions » comme l'équivalent d'une anthologie littéraire du théâtre⁴⁴. La réduction de *Lucia* à la partition s'avère dès lors un déplacement : l'opéra de Donizetti n'est plus une œuvre musicale spectaculaire, mais une œuvre musicale notationnelle ou une œuvre-partition. Plusieurs éléments peuvent expliquer un tel déplacement : tout d'abord il s'agit d'une représentation au Théâtre-Italien, c'est-à-dire en langue italienne et non dans un arrangement en français, comme ce sera le cas par exemple deux ans plus tard au Théâtre de la Renaissance⁴⁵. La barrière linguistique explique donc sans doute que le critique dramatique prenne ici moins garde au livret qu'à la musique⁴⁶. En outre, l'insistance de Théophile Gautier⁴⁷ sur la musique de Donizetti plutôt que sur le livret participe d'une volonté d'éduquer le public à apprécier la musique elle-même.

L'expression de « répertoire de partitions » n'est toutefois pas le propre de Gautier, et elle apparaît ailleurs dans la presse musicale⁴⁸, concernant l'Opéra et l'Opéra-Comique. On lit dans la *Gazette musicale* du 10 avril 1842 :

La reprise des *Deux Journées* était une double solennité à l'Opéra-Comique : d'abord l'audition d'une des plus belles partitions de l'ancien répertoire, et les honneurs que

⁴³ Théophile GAUTIER, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, t. I : 1835-1838, Paris, 2007, p. 293.

⁴⁴ Par exemple en 1837, Liszt compare les éditions de la Société de musique comme un « panthéon musical ». Franz LISZT, *Artiste et société*, éd. Rémy Stricker, Paris, 1995, p. 80. Sur la pratique des catalogues et éditions d'œuvres complètes, on consultera Danièle PISTONE, *Les Catalogues d'œuvres. Historique et situation. Liste des catalogues de compositeurs français des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 2001.

⁴⁵ Pour la reprise au Théâtre de la Renaissance en 1839, Alphonse Royer et Gustave Vaez traduisirent et arrangèrent le livret initial de Cammarano en langue française.

⁴⁶ François BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, 2006, p. 166.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21-39.

⁴⁸ Par exemple sous la plume de Berlioz, à propos du *Rossignol* de Louis-Sébastien Lebrun, dans *Le Rénovateur* du 8 décembre 1833 ; rééd. dans Hector BERLIOZ, *Critique musicale*, t. I : 1823-1834, éd. H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, 1996, p. 113.

par ce moyen on rendait au grand compositeur [Cherubini] que nous venons de perdre⁴⁹.

Le critique Henri Blanchard applique ici à l'Opéra-Comique une conception qui était le propre de l'Académie dans le bail de 1767 : l'opéra-comique n'étant pas un spectacle entièrement musical, il est irréductible à sa partition. Parler de son « ancien répertoire » comme d'un répertoire de partitions témoigne chez Blanchard, lui-même dramaturge et compositeur de spectacles partiellement musicaux⁵⁰, de la volonté d'élever l'opéra-comique au rang de genre noble, sur un pied d'égalité avec l'opéra. La référence à la partition n'est donc pas seulement métonymique de l'opéra-comique en son entier : le répertoire de partitions est le modèle de tout répertoire musical et de tout répertoire noble. En parlant du fonds de l'Opéra-Comique comme d'un répertoire de partitions, Blanchard fait entrer les opéras-comiques dans le répertoire musical absolutisé en général. Que les *Deux journées* soient le fait de Cherubini, qui s'est illustré aussi bien dans l'opéra que l'opéra-comique, facilite ce passage et cet adoubement.

Ces références au répertoire de partitions sont paradoxales : ne traitant que de musique théâtrale, elles font comme si l'opéra et l'opéra-comique étaient entièrement réductibles à leurs partitions, niant ainsi leur spécificité. Le répertoire musical a tout à la fois pour paradigme le répertoire lyrique – l'idée d'un répertoire de partitions venant du répertoire-fonds de l'Académie sous l'Ancien Régime – et ne peut pourtant répertorier le lyrique en tant que tel, puisqu'il prend pour objet les seules partitions. Conçu ainsi, le répertoire musical devait changer de paradigme pour répertorier préférentiellement la musique instrumentale.

VI. – Dramatisation et répertorialisation du genre symphonique (1830-1840)

La notion d'un « répertoire instrumental » ou « symphonique » apparaît ainsi sporadiquement dans les années 1830 pour devenir courante dans les années 1850. L'idée du « répertoire de partitions » fut un jalon nécessaire mais non suffisant, car le répertoire continuait de connoter exclusivement la musique théâtrale. En effet le répertoire n'est pas seulement synonyme de liste ou de stock : son histoire précise lui confère encore au début du XIX^e siècle une connotation théâtrale et lyrique. Il ne s'agit donc pas d'étudier comment se sont élaborés la programmation ou le canon des œuvres symphoniques dans les concerts parisiens de la première moitié du XIX^e siècle⁵¹, mais de voir les modalités d'application du terme théâtral et lyrique de répertoire au domaine instrumental. Il faut en effet que la partition de musique instrumentale soit dramatisée pour que le répertoire de partitions désigne à la fois le répertoire lyrique et le répertoire instrumental. Cette médiation est tout particulièrement lisible dans un texte de 1836 consacré à Beethoven dans les *Annales de la Société des beaux-arts*, où apparaît l'une des premières occurrences d'un « répertoire instrumental »⁵². Avant que les symphonies du maître allemand

⁴⁹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9^e année, 10 avril 1842, p. 147.

⁵⁰ En particulier *Clarisse et Lovelace, ou le Séducteur*, pantomime en trois actes représentée pour la première fois au Cirque-Olympique le 11 mars 1815.

⁵¹ Erich REIMER, « Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikgebriffs (1800-1835) », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 43, 1986, p. 241-260.

⁵² Edme-François MIEL, « De la symphonie. Des symphonies de Beethoven et de leur exécution », *Annales de la société libre des Beaux-arts*, t. 2, 1832, p. 19. Dans la même décennie, on trouve une référence au « répertoire symphonique » dans la *Gazette musicale de Paris*, 1838, t. 5, p. 33. Sans parler explicitement d'un répertoire instrumental ou symphonique, Berlioz évoque le « répertoire des concerts » comprenant aussi bien les œuvres instrumentales que des extraits d'œuvres lyriques. Hector BERLIOZ, « Revue musicale de l'année 1836 », dans *Journal des débats*, 31 janv. 1837 ;

soient mises en répertoire, genre symphonique et genre lyrique doivent être mis sur le même plan. « La symphonie est [...] destinée à de grandes réunions d'hommes et à des localités spacieuses, elle affecte de vastes proportions⁵³. » La symphonie doit institutionnellement trouver sa place devant un public aussi important et un lieu aussi vaste que l'Académie royale de musique. La référence à l'opéra devient explicite plus loin : « [Les] morceaux [de la symphonie] doivent se lier par une pensée commune, c'est-à-dire, former entre eux comme *autant d'actes d'un même drame*, ou autant de chants d'un même poème⁵⁴. » Les mouvements de la symphonie beethovenienne sont ici clairement assimilés à des actes dramatiques. Quelques lignes plus loin, les timbres des instruments sont désignés comme des « voix »⁵⁵, l'organisation orchestrale comme une « distribution des rôles »⁵⁶, filant ainsi la métaphore lyrique. Si la symphonie est comparable à un drame et l'orchestre à des voix humaines, les symphonies de Beethoven deviennent des « opéras latents »⁵⁷, pour reprendre l'expression d'Adorno, et il n'y a plus de difficulté à parler d'un « répertoire instrumental » comme l'on parle du répertoire de l'Opéra ou du Théâtre-Italien : « les symphonies de Beethoven, qui sont d'ailleurs au courant du *répertoire instrumental* »⁵⁸. Miel ne fait pas preuve d'une grande originalité en comparant la symphonie à l'opéra. L'important est que la dramatisation conceptuelle opérée par le critique soit un jalon nécessaire à la répertorialisation de la musique instrumentale, soulignant par là la conscience du critique d'employer une notion proprement lyrique dans un domaine étranger.

L'idée de « répertoire » est exportée du champ théâtral vers le champ musical dans le creuset de la tragédie lyrique. Une académisation du répertoire est opérée par les décrets de 1806 et 1807, l'organisation répertoriale de l'Académie royale de musique et de ses partenaires institutionnels devenant le modèle du territoire théâtral national. Ce renversement de paradigme du répertoire du théâtre vers l'opéra ne remet cependant pas en cause la connotation foncièrement théâtrale du répertoire au début du XIX^e siècle. Ainsi n'était-il rien moins qu'évident de parler d'un répertoire symphonique ou instrumental, et plusieurs jalons furent nécessaires : (1) faire du répertoire de spectacles qu'était le répertoire du XVII^e siècle un répertoire de partitions et (2) réciproquement, inclure dans la partition même, fût-elle symphonique, la dimension dramatique. Cette appropriation par le monde musical d'une notion théâtrale conduit à l'élaboration d'un concept original, celui d'une œuvre musicale formant une totalité intègre d'ordre dramatique, dont l'identité réside dans la partition et dont l'essence est notationnelle.

rééd. dans ID., *Critique musicale*, t. III : 1837-1838, éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, 2001, p. 20. Berlioz semble toutefois réticent, dans les années 1830, à parler d'un répertoire uniquement pour la musique instrumentale : pour les concerts du Conservatoire, il utilise préférentiellement la métaphore du musée, par exemple en 1834 dans la *Gazette musicale de Paris*, rééd. dans *Critique musicale*, t. I, p. 221.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Francfort-sur-le-Main, 1962 ; trad. Vincent BARRAS et Carlo RUSSI, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, 1994, p. 104.

⁵⁸ E. F. MIEL, « De la symphonie... », p. 19. Nous soulignons.