



HAL
open science

Musique en répertoire. Histoire, enjeux, effets de répertorialisation

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Musique en répertoire. Histoire, enjeux, effets de répertorialisation. Art et histoire de l'art. Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010. Français. NNT : 2010PA100139 . tel-01783066

HAL Id: tel-01783066

<https://normandie-univ.hal.science/tel-01783066>

Submitted on 2 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

UNIVERSITÉ PARIS OUEST-LA DÉFENSE
ED 138 : « LETTRES, LANGUES, SPECTACLES »
EQUIPE DE RECHERCHE : CREART

MUSIQUE EN RÉPERTOIRE

HISTOIRE, ENJEUX, EFFETS DE RÉPERTORIALISATION

THESE PRESENTEE PAR

MAUD POURADIER

SOUTENUE LE 19 NOVEMBRE 2010

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITE

SPECIALITE : ESTHETIQUE

Thèse dirigée par Madame Maryvonne SAISON

Jury :

Monsieur Michel NOIRAY – Directeur de recherche, IRPMF, CNRS

Madame Maryvonne SAISON – Professeur, Université Paris Ouest-La Défense

Monsieur Pierre SAUVANET – Professeur, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III

Madame Carole TALON-HUGON – Professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis

Monsieur William WEBER – Professeur, California State University

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Madame Maryvonne Saison, qui dirige mes travaux depuis la maîtrise. C'est grâce à elle, à nos échanges et à son soutien que j'ai pu mener à bien cette thèse.

Je tiens également à remercier Monsieur Pierre Vidal, directeur de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ainsi que tous mes collègues de la BNF, sans lesquels je me serais perdue dans l'abondance des archives de l'Académie Royale de Musique.

Je remercie enfin Bernard, mon mari, qui a été à mes côtés et m'a sans cesse encouragée durant ces quatre années. Nos discussions m'ont permis de clarifier ma pensée aux moments où j'en avais le plus besoin.

Introduction : Pourquoi mettre la musique en répertoire ?

Dans un entretien accordé avant de prendre la direction de l'Opéra de Paris, Nicolas Joël a expliqué sa vision personnelle du répertoire :

Nous avons une mission morale, ce qui est la moindre des choses pour une institution nationale qui vit, entre autres, des deniers publics. Surtout, je pense que l'on doit préparer les générations futures en leur donnant à voir et entendre trois ou quatre siècles de créations. Ce patrimoine est un trésor à partager [...]. Je me préoccupe avant tout de servir l'œuvre le mieux possible, c'est bien le plus important. Après j'ai tendance à penser qu'une salle reflète la société française à un moment donné [...]. *Mireille*, de Gounod, a droit à l'Opéra de Paris, c'est un chef-d'œuvre français du répertoire, je n'ai pas peur de l'affirmer¹.

Plusieurs définitions du répertoire sous-tendent le propos du metteur en scène. La première est une vision patrimoniale, où le répertoire tient lieu d'héritage moral à transmettre aux « générations futures ». Cherchant implicitement à se distinguer de Gérard Mortier, son prédécesseur à la tête de l'institution, Nicolas Joël n'oppose pas le patrimoine à la modernité, mais le définit comme le fruit de « trois ou quatre siècles de créations » — et non de classiques. Les chefs-d'œuvre patrimoniaux d'aujourd'hui sont les créations modernes d'hier, qu'il n'y a pour lui pas lieu de distinguer. Dans une telle perspective, le répertoire est atemporel, les œuvres y figurant étant mises sur un même plan esthétique et historique où « classicisme » et « modernité » n'ont plus cours. L'oscillation entre « chef-d'œuvre » et « création » témoigne cependant d'une tension intrinsèque à cette vision patrimoniale, et désigne en creux une autre conception possible du répertoire, comprenant plus de créations contemporaines ou annonçant la modernité musicale. Une seconde tension, dans le discours de Nicolas Joël, fait hésiter ce répertoire patrimonial entre une conception universaliste et une conception plus strictement nationale. Elle est résumée dans l'expression de « chef-d'œuvre français », dont il qualifie l'opéra de Gounod. Le répertoire de l'Opéra doit-il être le patrimoine lyrique de l'Occident, ou est-il préférentiellement celui de la France ?

Cette ambiguïté de la vision patrimoniale de Nicolas Joël révèle une seconde définition du répertoire. Programme-t-il la saison en fonction du répertoire lyrique européen, au sens

¹ Entretien accordé à Philippe Noisette, publié dans *Paris Match*, le 13 juillet 2009

absolu, ou en fonction de ce que doit être le répertoire particulier d'une salle, en l'occurrence de l'Opéra de Paris ? Autrement dit, parle-t-il du Répertoire, ou d'un répertoire ? L'Opéra de Paris semble en effet avoir un statut particulier dans la bouche de son directeur, à la fois salle particulière et salle symboliquement nationale, voire universelle. Dire que *Mireille* « a droit à l'Opéra de Paris », c'est rappeler son appartenance historique au répertoire de l'Opéra-Comique, où l'opéra de Gounod fut créé. Faire passer *Mireille* de la salle Favart à Bastille, c'est donc symboliquement l'élever d'un répertoire particulier au Répertoire, et corrélativement du statut d'opéra-comique à celui de « chef-d'œuvre ». S'opposent donc ici une signification technique du répertoire — les œuvres appartenant historiquement à une salle particulière — et une signification esthétique — les chefs-d'œuvre musicaux accédant définitivement au rang de classiques.

Toutes ces ambiguïtés témoignent d'une dimension politique du répertoire. La constitution du répertoire par le directeur de l'Opéra est, pour Nicolas Joël, une « mission morale », une simple saison n'ayant pour enjeu rien moins que l'héritage des « générations futures ». L'investissement de l'État se traduit par la présence de « deniers publics », le directeur de l'Opéra devant ainsi rendre des comptes à la nation entière et au ministère qui lui octroie son cahier des charges. C'est pourquoi le jugement du public a tant d'importance : par le moyen terme du répertoire, il acquiert le statut de représentant de la société française — alors même que le public des grandes salles lyriques européennes n'est représentatif que d'une frange limitée des sociétés occidentales.

La référence au public révèle l'enjeu économique du répertoire : il ne s'agit pas seulement d'un « trésor » symbolique, mais d'un véritable capital à faire fructifier afin de, sinon rentrer dans les frais de production, du moins réduire au minimum le déficit chronique des grandes institutions lyriques internationales. C'est pourquoi le directeur de l'Opéra doit équilibrer sa programmation selon les goûts prévisibles de la salle, et selon le souci du patrimoine. Nicolas Joël se place ici en porte-à-faux avec les propos de son prédécesseur, qui avait polémiquement accusé le public parisien d'avoir « mauvais goût », et qui prônait une vision éducatrice du répertoire. Bien que portée par des choix esthétiques contraires, cette conception n'est pas étrangère à Nicolas Joël, *Mireille* étant en 2009 aussi peu connu du public parisien que certains opéras contemporains. Le répertoire oscille ainsi nécessairement entre une vision patrimoniale, éducatrice et esthétique, et une vision économique et pragmatique.

Enfin le dialogue implicite de Nicolas Joël avec son prédécesseur témoigne d'une dernière caractéristique du répertoire, qui est pour le metteur en scène ou le directeur de la salle de spectacle de symboliser une vision artistique générale, d'être représentatif d'une esthétique

particulière. Si Nicolas Joël parle ici à la fois en tant que directeur d'institution et metteur en scène, un acteur ou un chanteur pourraient avoir des propos similaires. Le choix de donner et de mettre lui-même en scène *Mireille* en ouverture de sa première saison symbolise ainsi une conception du répertoire, un goût musical et une politique institutionnelle.

Ces exemples de tensions et débats sous-jacents soulignent que le répertoire n'est ni un fait, ni une évidence. Ses significations sont multiples, et semblent incapables d'être élevées au rang de concept unifié sous une acception définitive. Toutefois cet apparent manque d'intérêt ne signifie nullement que le répertoire n'a pas fait l'objet de pensée, de représentation et de théorisation, bien au contraire. Tout se passe comme si le répertoire ne résolvait pas le problème, mais le créait de toutes pièces. En effet il pourrait être admis que chaque directeur d'institution fait un choix personnel de programmation en fonction d'un cahier des charges particulier. Le problème vient d'un investissement politique et national de la notion de répertoire, et d'une confluence dans ce terme d'intérêts économiques, politiques et esthétiques. Le répertoire est une sélection représentative d'une totalité : pour Nicolas Joël le répertoire de l'Opéra doit être le symbole d'un répertoire musical universel, et plus généralement de la musique occidentale même. Il doit être à la fois sélectif et exhaustif, de sorte qu'il est nécessairement objet de discussion. En outre, le répertoire objective la musique, en en faisant quelque chose d'appropriable et de manipulable par différents acteurs — salle, nation, public, directeur d'institution, metteur en scène, etc. L'enjeu politique du répertoire a donc des implications esthétiques : si composer de la musique revient à composer une musique devant *in fine* appartenir au répertoire ou à un répertoire, qu'est-il légitime de composer ? Est-il souhaitable que la musique entre dans un répertoire ? Qu'y gagne-t-elle par rapport aux autres arts ?

La « répertorialisation »² de la musique n'est donc neutre ni politiquement, ni esthétiquement, ni ontologiquement. L'institution d'un répertoire musical, englobant tout le champ musical depuis la musique lyrique jusqu'à la musique instrumentale, montre comment un art devient un enjeu politique et national. Adorno remarquait dans son *Introduction à la sociologie de la musique* que plus que tout autre art, la musique a été un enjeu nationaliste dans l'Europe du XIX^e siècle³ : peut-être le moyen terme pour comprendre cette nationalisation

² Nous avons créé les néologismes de « répertorialisation » et « répertorialité » à partir de l'adjectif juridique « répertorial », que l'on trouve notamment dans les décrets de 1806 et 1807 sur l'organisation des spectacles, et qui désigne simplement ce qui est relatif au répertoire.

³ ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Mésigny, Contrechamps, 1994 (édition originale : 1962)

inédite de la musique est-il sa répertorialisation au cours de la même période. Tout l'intérêt du répertoire musical est de saisir comment la musique, considérée traditionnellement comme « éphémère », a pu être patrimonialisée, et selon quelles modalités.

En effet, la patrimonialisation de la musique entraîne un nouveau rapport au temps de l'objet musical : la musique, loin d'être réduite à l'instantanéité de l'exécution, acquiert par là une durée semblable à celle des arts plastiques. La répertorialisation modifie donc la perception de la musique, en instituant une nouvelle temporalité musicale. Sont ici en jeu l'institution d'une *histoire* de la musique, la conception d'une musique *classique*, et la détermination de ce qui est spécifiquement durable et donc répertorialisable dans la musique.

Le répertoire, en individualisant des *opus* et en les transformant en objets musicaux patrimonialisables, participe de la constitution de la notion d'œuvre musicale. Le répertoire permet ainsi tout à la fois de considérer une généalogie de l'œuvre musicale propre aux arts vivants, et de comprendre par quels mécanismes elle a pu être comparée à l'œuvre plastique. L'ambiguïté du répertoire est ici de rattacher l'œuvre musicale aux arts vivants — le répertoire étant une notion propre à la musique et aux arts du spectacle — tout en permettant un parallélisme de la musique avec les arts plastiques, le répertoire ayant alors le statut d'*ersatz* de musée de la musique⁴. La difficulté est alors de discerner l'originalité de la notion de répertoire par rapport à ces arts plastiques, en la distinguant de termes proches tels que « musée », « collection » ou « patrimoine ». *In fine* il s'agit de considérer la spécificité ontologique de l'œuvre musicale, sans la référer implicitement au modèle que constituerait l'œuvre plastique, et en ne la présentant pas seulement comme une application problématique du concept d'« œuvre ». Il n'est pas anodin que ce soit plus précisément au sujet de l'opéra que l'on trouve les débats les plus vifs concernant le répertoire musical : la notion est originellement liée au monde du théâtre, et le répertoire musical a d'abord désigné exclusivement le répertoire lyrique avant d'être élargi au cours du XIX^e siècle à toute la musique instrumentale. Si la répertorialisation est bien un jalon décisif de la constitution de la notion d'œuvre musicale, alors l'opéra ne doit plus avoir le statut problématique qu'il a actuellement dans l'ontologie contemporaine de la musique : loin de constituer un cas particulier, voire une exception, l'opéra est le creuset de la notion d'œuvre musicale, et doit en expliquer certaines caractéristiques. Réciproquement, la symphonie ou la sonate n'est pas le modèle absolu d'œuvre musicale : d'autres projets, se référant implicitement ou explicitement à la forme de l'opéra, s'avèrent des tentatives alternatives de fonder

⁴ GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music*, Oxford, Oxford university press, 2007 (édition originale : 1992)

esthétiquement la notion d'œuvre musicale. La reconsidération de la place de l'opéra est dès lors un enjeu majeur de l'étude de la répertorialisation musicale.

La richesse du répertoire tient à ses multiples acceptions et aux débats implicites qu'elles impliquent ou ont impliqué. Il ne s'agit donc pas d'attribuer à la notion de répertoire musical une unité conceptuelle abstraite et factice, mais de se demander pourquoi le monde de la musique a commencé, à un moment précis de son histoire, à dresser des répertoires. La difficulté est de préserver la parole des acteurs du monde de la musique sur leurs répertoires, tout en cherchant si ces pratiques relèvent non pas nécessairement d'une même description ou d'une même définition, mais d'une même dynamique. Dans cette perspective, on appellera *répertorialité* le sens politique d'une acception historique particulière du répertoire, et *répertorialisation* la mise en répertoire de la musique par le discours, entraînant une nouvelle constellation conceptuelle. La répertorialité n'est pas l'essence cachée des répertoires, et la répertorialisation n'est pas le sens ultime de l'histoire de la musique. Ces deux termes doivent permettre de comprendre les raisons de la mise en répertoire d'une part, sa logique et ses conséquences théoriques et pratiques d'autre part. En aucun cas ils ne réduisent la pluralité des sens du répertoire, mais doivent expliquer leur ancrage historique et l'enjeu de leur permanence.

Dès lors, notre méthode ne consistera pas en une eidétique anhistorique, cherchant à déceler les caractéristiques communes et invariantes des différentes acceptions du répertoire. Cette méthode aurait certes l'avantage de nous épargner l'étude historique des origines de chacune de ces acceptions : il suffirait par exemple d'étudier les différents sens que le terme possède à notre époque. Une telle démarche serait toutefois insuffisante. Premièrement, il n'est pas sûr qu'une telle comparaison permette d'aboutir à une définition cohérente du répertoire, sauf à ne pas considérer des significations trop techniques ou marginales. Il s'agirait alors d'une réduction autoritaire et arbitraire des sens jugés préalablement légitimes du répertoire.

Deuxièmement, une telle méthode aboutirait probablement à une définition très générale du répertoire : un ensemble d'œuvres plus ou moins anciennes et plus ou moins fréquemment exécutées par un sujet déterminé — salle, nation ou interprète. Mais le répertoire est-il une simple liste ? La liste a fait l'objet d'études philosophiques et anthropologiques, pour

souligner le mode de pensée particulier qu'elle implique et perpétue⁵. Le répertoire apparaît effectivement toujours comme une liste, qu'elle soit concrète ou idéale, organisée selon une cohérence plus ou moins compréhensible au regard profane. Dire qu'un répertoire se présente sous forme de liste, c'est dire qu'il existe un rapport intime entre le répertoire et l'écriture. Le répertoire ne relève pas seulement de la mémoire collective, il n'existe pas d'abord dans le ciel des idées comme un canon préétabli, il est une liste *écrite*, ou pouvant toujours être écrite. Comme Jack Goody le montre dans *La Raison graphique*, il ne peut exister de liste sans écriture : une liste est une organisation intrinsèquement spatiale. Or seule l'écriture peut opérer ce passage, qui entraîne un changement du champ de la connaissance :

... l'écriture en assurant le passage du domaine auditif au domaine visuel, [...] rend possible d'examiner autrement, de réarranger, de rectifier des phrases et même des mots isolés⁶.

Si la liste écrite permet de fixer la mémoire, son interprétation demeure ouverte. Contrairement au discours oral qui ne peut, par définition, être écouté que dans le même sens et la même configuration, la mise en écriture permet de lire la liste dans un sens ou dans un autre. La fixité de l'inscription répertoriale ne va donc pas sans souplesse et ouvertures de possibles. Une caractéristique importante de la liste est ainsi sa discontinuité, qui permet d'opérer différents liens entre les notions réunies :

[La liste] suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale ; elle peut être lue en différent sens, latéralement ou verticalement, de haut en bas comme de gauche à droite, ou inversement ; elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe. Elle facilite, c'est le plus important, la mise en ordre des articles par leur numérotation, par leur son initial ou par catégories. Et ces limites, tant externes qu'internes, rendent les catégories plus visibles et en même temps plus abstraites⁷.

⁵ GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1986 (édition originale : 1977), ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009 et SEVE, Bernard, *De haut en bas : philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010

⁶ GOODY, *La Raison...*, *op. cit.*, p. 145

⁷ *Ibid.*, p. 150

Toute liste est essentiellement taxinomique, soit qu'elle propose un classement explicite des objets, soit qu'elle en offre la possibilité. Une liste n'est donc jamais neutre ni statique. Mettre en liste, c'est classer ou reclasser, et instituer ainsi une dynamique de connaissance.

Ranger des mots (ou des « choses ») dans une liste, c'est en soi déjà une façon de classer, de définir un « champ sémantique », puisqu'on inclut certains articles et qu'on en exclut d'autres. De plus, ce rangement place ces articles en ordre hiérarchique : en haut de la colonne ceux qui sont « supérieurs », en bas ceux qui sont « inférieurs ». Aux articles ainsi ordonnés on peut affecter des chiffres (des logogrammes représentant des nombres) de manière à les numéroter de 1 à n tout au long de la liste⁸.

Que des œuvres musicales soient mises en liste est donc loin d'être contingent ou anodin : un tel geste signifie déjà l'individuation de l'*opus*, son classement implicite, et sa définition en fonction de ce classement. Il existe ainsi selon Jack Goody trois types de listes : la liste rétrospective dont le modèle est la liste événementielle, la liste prospective dont le modèle est la liste d'achats, et la liste lexicale dont le modèle est le dictionnaire⁹. Or le répertoire musical peut allier ces trois dimensions à la fois, désignant tout aussi bien l'historique d'une salle, la programmation à venir ou le canon, et la liste factuelle des partitions détenues par un théâtre. Les distinctions de Jack Goody permettent d'opérer une caractérisation générale des différentes acceptions du répertoire, mais n'épousent pas leur diversité et leur complexité, en particulier pour les significations les plus anciennes. Outre que la liste est elle-même un objet complexe difficile à définir unitairement, elle ne permet pas de saisir les difficultés propres à la mise en liste musicale. Bien que des implications intéressantes sur la notion de répertoire musical puissent être tirées d'une approche eidétique en termes de liste, celle-ci demeure insuffisante. En effet, nous serions contraints de comparer le répertoire à d'autres formes de listes, puis les acceptions du répertoire entre elles comme diverses espèces de la liste de type répertoire, retombant toujours sur une définition trop abstraite, ne rendant compte ni de la complexité du répertoire, ni de la richesse de la liste. Il ne suffit donc pas de renvoyer le répertoire à la liste pour le comprendre.

Une méthode anhistorique interdit de comprendre les raisons pour lesquelles le terme de répertoire a été investi par les acteurs de la vie musicale. Elle empêche également de saisir les

⁸ GOODY, Jack, *La Raison graphique...*, *op. cit.*, p. 184

⁹ *Ibid.*, page 149

raisons des changements de paradigme qu'a pu connaître le répertoire. Par exemple le fait que le répertoire ait été lié à l'idée de patrimoine ne va pas de soi, et a été le fruit d'une évolution importante du terme : c'est un certain discours tenu durant la période révolutionnaire qui lie ces deux idées dans l'intérêt d'un groupe. Une telle méthode ne pourrait donc être que déceptive : elle aboutirait à une définition superficielle du répertoire — une liste d'œuvres appartenant à un individu ou à une communauté — apparaissant comme accidentelle — le répertoire désignant tantôt un répertoire national tantôt le répertoire propre à un musicien. La conclusion serait donc que le répertoire est un mot sans teneur intellectuelle réelle, ne disant rien sur la musique ou sur la manière dont elle est pensée — un terme technique présentant peu d'enjeux théoriques ou esthétiques. Or tout l'intérêt du répertoire réside moins dans sa signification unique et identique que dans l'importance qu'il a pris dans la vie musicale. Comment expliquer l'inflation de son utilisation ? Pourquoi aller chercher un terme technique à usage interne du théâtre plutôt que de la peinture ou de la sculpture ? Pourquoi ne lui a-t-on pas préféré le terme plus claire d'inventaire ou de catalogue ? Que *veut* dire le terme de « répertoire » de la musique lorsqu'il apparaît au XVIII^e siècle, au moment où s'instaurent une nouvelle économie et de nouvelles pratiques de la musique ? Autrement dit le répertoire est moins intéressant en tant que notion qu'en tant que mise en discours de la musique.

User d'une méthode à la fois historique et conceptuelle n'est donc pas une recherche d'érudition, mais de précision philosophique. Elle doit permettre de discerner raisons et enjeux de la répertorialisation musicale. C'est bien une « archéologie » de la répertorialisation, à travers les acceptions historiques du répertoire, qu'il faut développer. Par ce terme foucauldien, nous entendons l'étude de la mise en discours de la musique à un moment donné de son histoire, et l'étude du fondement (*archè*) de ce nouvel « ordre des choses », qui à maints égards est encore le nôtre aujourd'hui. Notre hypothèse est que l'on ne peut comprendre l'émergence du problème de l'œuvre musicale, et les pratiques de la musique qui y sont liées, sans prendre en considération la nouvelle notion de « répertoire », qui entre dans le champ musical au XVIII^e siècle. Il s'agira de comprendre la mise en répertoire du discours musical d'une part, et les raisons de ce mouvement de répertorialisation d'autre part. On se souvient que Michel Foucault écrivait dans sa préface de 1961 à *l'Histoire de la Folie à l'âge classique* :

Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage ; plutôt l'archéologie de ce silence¹⁰.

¹⁰ FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 160.

L'auteur signifiait par là que le silence sur la division entre le fou et le normal était le fondement du langage sur la folie et la maladie mentale. Faire l'histoire de ce langage ne suffisait donc pas pour le comprendre, mais nécessitait l'archéologie du silence qui le précède et le fonde. De la même manière, nous ne voulons pas faire l'histoire de l'idée d'œuvre musicale, mais l'archéologie du répertoire, notion inexplorée, apparemment sans signification fixe et précise, et qui pourtant commande la nouvelle perception de la musique à partir du XVIII^e siècle.

Toutefois une telle analyse resterait statique si elle consistait à élire un moment clé de l'histoire de la musique — le milieu du XVIII^e siècle — comme origine d'un discours sur la musique. La répertorialisation consiste dans le mouvement même mettant en répertoire de nouveaux objets, instituant de nouveaux propriétaires légitimes du répertoire, en en créant ainsi de nouvelles acceptions. L'archéologie nécessite donc une généalogie : il s'agit de comprendre comment et pourquoi les acteurs de la vie musicale se sont approprié le terme théâtral encore peu courant et technique de répertoire. Que voulait-on dire par là de la musique ? Que recherchait-on dans ce mot qu'on ne trouvait pas dans le reste du champ lexical musical et artistique ? À quel discours et à qui s'opposait-on ce faisant ? Si le terme de répertoire en son sens théâtral était devenu courant au milieu du XVIII^e siècle, on pourrait envisager une pénétration du terme dans la vie musicale par capillarité. Mais au milieu du XVIII^e siècle le terme théâtral est encore trop technique précis pour qu'il passe si aisément dans un autre domaine. C'est donc que le « répertoire » répond à une intuition particulière des acteurs de la vie musicale, intuition qu'il s'agira d'élucider.

Cependant, en donnant sens à l'histoire des acceptions de répertoire, l'étude de la répertorialisation n'a-t-elle pas pour visée d'unifier les répertoires, et d'en donner une définition ultime ? Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari analysent la notion d'« évolution » comme une subsumption du multiple sous la domination de l'Un¹¹. Or regarder les différentes acceptions du répertoire comme les vestiges d'une évolution encore en marche conduit à une erreur d'appréciation. En effet toute la difficulté et tout l'intérêt du répertoire résident dans son caractère multiple, mouvant, insaisissable. Ce ne serait pas le cas si une signification nouvelle abolissait toujours une ancienne, de sorte que si une définition intemporelle du répertoire était impossible, il serait en revanche toujours pertinent de donner sa signification à l'instant « t ». Bien au contraire le problème du répertoire est la multiplicité *actuelle* de ses acceptions. Ces significations n'ont parfois rien à voir entre elles ; telles

¹¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1989 (édition originale : 1980)

quelles, il est impossible de subodorer une relation cohérente des unes avec les autres, de sorte qu'on puisse ériger l'une comme modèle. En revanche elles relèvent de la volonté de mettre en liste un objet musical, de sorte qu'un sujet puisse, à travers un type particulier de répertorialisation, exercer un pouvoir sur cet objet. En ce sens, les répertoires constituent des « plateaux », résultats provisoires d'un processus de répertorialisation, témoignant d'une tentative d'unification et de prise de pouvoir sur le répertoire, sans pour autant qu'ils constituent des essences ou des stades d'une évolution cohérente. Dans cette perspective, l'archéologie n'est pas unification masquée, mais discernement du mouvement de répertorialisation à travers la pluralité irréductible des répertoires. L'histoire dévoile cette dynamique, sans pour autant réduire les répertoires à une évolution du Répertoire. Que l'on ait voulu construire la notion de Répertoire au sens absolu du terme n'implique pas nécessairement qu'on y soit parvenu : la fixation provisoire d'une signification ne remet pas en cause son caractère de « plateau » par rapport aux autres acceptions.

Afin de ne pas réduire la complexité du répertoire musical à une abstraction induite, une généalogie précise des acceptions du terme devait être faite. Pour ce faire, une large place a été accordée à l'étude des archives de la Comédie-Française — creuset de l'acception originelle du terme — et de l'Académie Royale de Musique. Il s'agissait à la fois de retrouver des sens techniques perdus, et de tenter de déceler les raisons de leur abandon ou de leur renouveau à partir du contexte de leur apparition. De ce point de vue, une partie conséquente de notre travail a consisté à produire une histoire de la notion de répertoire, à partir des sources mêmes des institutions. Cette étape est d'autant plus importante pour le XVII^e et le XVIII^e siècles qu'elle permet d'entendre la parole des acteurs même du répertoire musical, avant toute théorisation ou politisation. Cependant nous ne prétendons à aucun moment dresser une histoire du répertoire de l'Académie Royale de Musique à une époque déterminée, ni expliquer le contenu du répertoire de l'Opéra, ou de toute autre institution musicale particulière. Notre étude s'est uniquement intéressée à la notion de répertoire, en se demandant à chaque fois ce que signifie le répertoire, qui répertorie, ce qui est répertorié, et selon quelle finalité explicite ou implicite. C'est pourquoi notre utilisation des archives n'est pas celle des historiens. Selon les lieux d'apparition de la notion de répertoire, nous avons étudié feuilles d'assemblée, correspondance administrative, comptes-rendus de comité de lecture, etc., sans le souci d'exhaustivité qu'exige un véritable travail historique sur une institution particulière. La liberté que nous avons ainsi prise avec les archives n'est pas contradictoire avec une attention plus soutenue portée sur la Comédie-Française et l'Académie Royale de Musique, en particulier sous l'Ancien Régime. En effet si le répertoire

au sens général de « liste » se retrouve dans la plupart des autres langues européennes du XVII^e siècle, il n'en va pas de même pour l'acception théâtrale puis musicale du répertoire. C'est plus tardivement qu'en France, et sous sa forme française, que le « répertoire » entre tel quel au XIX^e siècle dans le champ lexical du théâtre anglais, allemand, italien et russe. Étudier le sens du répertoire musical exige donc d'étudier les sources françaises, car c'est dans le contexte français des XVII^e et XVIII^e siècles que la notion naît et se cristallise. Par ailleurs, la Comédie-Française et l'Académie Royale de Musique sont les théâtres français les plus anciens possédant des archives centralisées : dresser une généalogie précise des acceptions du répertoire y est possible. Mais plus profondément, c'est la spécificité en Europe de ces théâtres qui semblent pouvoir expliquer l'émergence d'une notion aussi singulière et complexe que le répertoire. Est-ce à dire que la notion de « répertoire » n'aurait de sens que dans un contexte français ? Il semble que non pour deux raisons. Premièrement la France n'a pas l'apanage de tels monopoles et de telles politiques culturelles d'État. Le fait que le terme de « répertoire » ait fini par pénétrer la plupart des langues européennes semble indiquer qu'il exprime quelque chose d'essentiel à la musique. Pour ces deux raisons, il nous semble nécessaire d'étudier les sources françaises, et légitime d'en tirer des conséquences sur la répertorialisation de la musique en Europe. En effet, si la répertorialité consiste dans les raisons d'une prise de pouvoir sur le monde musical, et si la répertorialisation est un processus spécifique de mise en liste de la musique permettant cette prise de pouvoir, alors on peut parler de logique répertoriale dans toutes les pratiques de catalogages et de listages de la musique, qui apparaissent en Europe au cours du XVIII^e siècle. Les enjeux européens de la répertorialisation musicale sont saisis à travers les significations historiques du répertoire propres à la France. Ces acceptions particulières sont parfois inapplicables en dehors de leur contexte historique déterminé. En revanche les enjeux et les effets de la répertorialisation sont visibles en dehors de ce contexte spatio-temporel.

Si l'étude du répertoire musical doit passer par la reconstitution de l'histoire de cette notion, elle ne constitue pas non plus une histoire de la musique ou des écoles musicales en tant que telles. Si la répertorialisation a des effets sur la perception de la musique, sa conception, et *in fine* sa création même par les compositeurs, nous ne prétendons en aucun cas proposer un travail musicologique. De même que les archives de l'Académie Royale de Musique, les compositeurs que nous utilisons, comme Berlioz, nous ont paru exemplaires d'une pensée du répertoire, et des implications musicales et esthétiques que la répertorialisation a sur la création. Il n'en demeure pas moins qu'une telle approche de ces compositeurs et de leurs œuvres est extrêmement partielle, et n'embrasse pas avec précision et

exhaustivité la richesse de leurs démarches et de leurs compositions. Nous avons utilisé ces œuvres particulières à titre d'exemple, pour illustrer des effets particuliers de répertorialisation — nous ne proposons en aucune manière un commentaire proprement musicologique des partitions ou œuvres que nous citons, et l'usage que nous en faisons ne prétend pas en donner la signification ultime.

Enfin, bien que nous intéressent à la notion même de répertoire, nous ne nous situons pas dans la perspective d'une philosophie de la musique, au sens d'une ontologie de l'œuvre musicale cherchant à la définir de manière anhistorique. Notre démarche est au contraire animée par la conviction que le répertoire permet de comprendre l'ancrage historique du concept d'œuvre, tout en résolvant ses tensions intrinsèques comme simplement apparentes. De ce point de vue, nous nous situons dans une perspective proche de celle de Lydia Goehr dans *The imaginary museum of musical works*. Il ne s'agit pas de rejeter la légitimité de toute interrogation métaphysique sur la sorte d'être qu'est la musique, et en particulier l'œuvre musicale. L'approche de ces questions à partir du répertoire doit bien au contraire justifier ces interrogations en montrant leur intérêt pour les musiciens eux-mêmes, et selon une théorisation qui leur est propre. Nous ne cherchons pas à substituer un discours légitime à un autre jugé illégitime, mais au contraire de les justifier et de les articuler. La considération du répertoire doit ainsi permettre de refonder l'ontologie de l'œuvre musicale.

L'expression de « répertoire musical » reprend un terme déjà en usage au théâtre, ayant une signification précise et une histoire propre. Pour comprendre l'originalité de la répertorialisation musicale, et évaluer ce qu'elle conserve de son origine théâtrale, il a donc fallu dans une première partie retracer l'histoire de la notion au théâtre. Or le répertoire théâtral a été l'objet de débats politiques plus tôt et plus explicitement que le répertoire musical. L'étude du répertoire théâtral permet donc d'élaborer le concept de répertorialité, et de comprendre par quels processus le répertoire devient un enjeu de pouvoir. Par ailleurs il était rigoureusement impossible de traiter du répertoire musical sans s'intéresser au répertoire théâtral : outre que le monde musical reprend explicitement un terme théâtral, la législation sur l'organisation des spectacles à partir de la période révolutionnaire touche aussi bien le théâtre que la musique. Répertoire musical et répertoire théâtral sont ainsi construits implicitement l'un par rapport à l'autre, selon des relations de symétrie, d'opposition ou de parallélisme.

La seconde partie en revanche est consacrée à l'institution d'un répertoire musical. La répertorialité et les enjeux politiques du répertoire deviennent secondaires par rapport au

processus même de répertorialisation de la musique. L'étude du répertoire lyrique est ici essentielle, non au sens où le répertoire musical se réduirait au répertoire lyrique, mais en ce que le répertoire lyrique est le creuset de la musicalisation du répertoire et de la répertorialisation de la musique. Le répertoire lyrique constitue ainsi une musicalisation du répertoire, en se construisant référentiellement au répertoire théâtral dont il constitue tantôt le symétrique, tantôt le concurrent ; cette musicalisation du répertoire s'opère par le choix d'un objet de répertorialisation exclusivement musical, la partition, devenue un équivalent ontologique et esthétique du texte dramatique. La répertorialisation de toute la musique — instrumentale comme populaire — ne peut se comprendre que selon le schéma élaboré par l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle, et a des conséquences tant institutionnelles qu'esthétiques. Tout le paradoxe du répertoire musical est qu'il a pour modèle l'opéra, alors même que l'objet qu'il répertorialise rend le livret accidentel. Cette tension essentielle permet de comprendre comment l'opéra est devenu un objet problématique pour les théoriciens de la musique, et réciproquement dans quelle mesure la forme esthétique même de l'opéra influence implicitement la musique instrumentale au XIX^e siècle, au moment même où elle est élevée au rang de paradigme de l'œuvre musicale.

Les pratiques répertoriales permettent ainsi d'élaborer une généalogie tant historique que conceptuelle de l'idée d'œuvre musicale, qui apparaît dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Au delà de l'élaboration juridique de ce concept en France, par le moyen terme du répertoire de l'Académie Royale de Musique, un faisceau de pratiques proches du répertoire tendent à objectiver la musique sous la forme d'un ensemble d'œuvres. La répertorialisation de la musique modifie en effet son objet, en lui conférant une temporalité nouvelle. Le répertoire permet ainsi de comprendre le modèle inédit de classicisation musicale, qui s'opère selon une logique proprement répertoriale, et qui est irréductible à l'imitation d'un canon, sur le modèle des arts plastiques ou de la littérature. La temporalité interne de l'œuvre même est modifiée par sa répertorialisation, de sorte que le répertoire a non seulement des implications esthétiques, mais peut être élevé au rang de notion esthétique à part entière.

RÉPERTORIALITE
ETUDE DU RÉPERTOIRE THÉÂTRAL

Préambule

C'est au théâtre qu'apparaît la notion de répertoire dans un sens renouvelé et propre aux arts vivants. Mais le répertoire théâtral n'est pas seulement l'acception originelle du répertoire artistique. Il est le premier répertoire à sortir du langage technique pour entrer dans la langue commune, et devenir ainsi une question politique. Ce fait lui confère une importance décisive, tout répertoire devenant désormais un enjeu politique et national. L'étude du répertoire théâtral doit donc permettre de comprendre pourquoi et comment la question du répertoire est devenue politique, et quels sont les enjeux de pouvoir de la mise en répertoire. À travers le théâtre, c'est la politisation inhérente à tout répertoire qu'il s'agira d'étudier.

L'enquête historique s'avère donc nécessaire. En effet chaque signification du répertoire théâtral caractérise un objet de répertorialisation, un sujet de cette répertorialisation, et un propriétaire légitime du répertoire. Nous appelons répertorialité l'articulation dynamique de ces trois termes, organisant des enjeux de pouvoir par le biais d'une définition particulière du répertoire. Le détenteur de la répertorialité est celui qui impose une telle signification, et un tel équilibre des pouvoirs. Cette première partie sera donc consacrée plus généralement, à travers le répertoire théâtral, et à la construction du concept de répertorialité.

Il a été parfois difficile de distinguer entièrement l'étude du répertoire théâtral de l'étude des autres répertoires, en particulier pour la période du XIX^e siècle. Lorsque nous avons été obligé de considérer par exemple le répertoire lyrique, nous avons laissé de côté la question de la musique, pour nous focaliser strictement sur le caractère théâtral.

Chapitre I : Le répertoire-programmation au XVII^e siècle. Les Comédiens entre sujet et objet de répertorialisation

Il est difficile de savoir précisément quand et où le terme de « répertoire » prend une signification théâtrale. Le registre de La Grange n'en fait pas mention¹², mais il est impossible d'en tirer des conséquences certaines, puisque La Grange s'intéresse surtout aux comptes de la troupe de Molière. Par ailleurs nous ignorons si au XVII^e siècle la notion de répertoire est utilisée seulement par les Comédiens Français, ou si elle est partagée par le monde du théâtre en général. On peut néanmoins suggérer l'hypothèse suivante : un ancien usage théâtral du « répertoire » a sans doute précédé la fondation de la Comédie-Française, et était peut-être partagé par tout le monde du théâtre, bien qu'il soit difficile de le vérifier. En revanche il est certain que du fait de leur organisation spécifique, les Comédiens Français ont considérablement modifié, en se l'appropriant, l'ancienne notion de répertoire théâtral. Cette nouvelle acception est très certainement propre à la Comédie-Française, et non exportable aux théâtres forains qui lui sont contemporains. Il n'est donc pas essentiel de savoir précisément si les Comédiens Français forgent l'acception théâtrale du répertoire ou la modifient. L'important est de saisir la répertorialité à l'œuvre à la Comédie-Française, et les raisons d'une fixation de cette répertorialité en une acception particulière du répertoire — la place de la Comédie-Française dans le paysage culturel français expliquant par la suite la prévalence de cette acception dans le reste du monde théâtral.

Le répertoire dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française

Lorsque le mot de « répertoire » apparaît dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française au XVII^e siècle, il a une signification irréductible au champ lexical de la liste — inventaire, catalogue, index ou tableau. Or les historiens du théâtre n'ont pas toujours remarqué cette originalité du répertoire de la Comédie-Française. Ainsi dans *La Comédie Française, histoire administrative*, Jules Bonassies donne incidemment une définition du répertoire.

¹² LA GRANGE, *Extract des recettes et des affaires de la comédie depuis Pasques de l'année 1659, appartenant au Sr de La Grange, l'un des comédiens du Roy*, fac-similé Genève, Minkoff, 1972.

[Les Comédiens] s'assemblent encore quand ils jugent à propos de dresser un répertoire, c'est-à-dire *une liste de vieilles pièces*¹³.

Évoquant les assemblées des Comédiens Français, l'historien du théâtre prend ici le « répertoire » au sens courant du XIX^e siècle, celui d'une « liste de vieilles pièces » ou encore d'une « liste de classiques ». Or lorsque l'on consulte les feuilles d'assemblée des années 1680, il est remarquable que le « répertoire » n'est en rien orienté vers le passé. Il est plutôt synonyme de programme à tenir, et connote par conséquent l'avenir. Ce qui est appelé « répertoire » dans ces documents, ce ne sont pas les pièces ayant été jouées, mais bien au contraire les pièces allant être jouées dans la saison¹⁴. En ce sens, il s'agit bien d'une liste prospective telle qu'elle a été définie par Jack Goody, en ce qu'elle est tournée vers l'avenir d'une part, et en ce qu'elle est prescriptive d'autre part. Il ne s'agit pas seulement de donner le semainier¹⁵ de la troupe, mais de le rendre obligatoire : il se situe entre le programme et le contrat.

On chercherait en vain une normativité esthétique dans le répertoire dramatique du XVII^e siècle ; il possède en revanche une normativité sociale et communautaire. Ainsi chaque feuille d'assemblée est-elle signée par tous les Comédiens Français, toute absence étant dûment notée¹⁶ et donnant lieu à une amende¹⁷. Le répertoire du XVII^e siècle a donc un rôle de police et de contrôle : il permet de connaître précisément le nom des présents et des fautifs. La répertorialisation dans ces feuilles d'assemblée ne s'applique donc pas seulement aux pièces, mais aux Comédiens eux-mêmes, qui sont répertoriés comme présents ou absents. La mise en répertoire est ici globale, et ne touche pas seulement la programmation *stricto sensu*.

¹³ BONASSIES, Jules, *La Comédie-Française, histoire administrative*, Paris, Didier et Cie, 1874, p. 219. Nous soulignons.

¹⁴ GUIBERT, Noëlle et RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le roman vrai du répertoire », *Revue de la comédie-française*, n°131, septembre 1984, p. 61. On consultera également les n°132, 1984, n°141, 1985 et n°142, 1985.

¹⁵ Nous entendons ici par « semainier » le cahier des charges pour une semaine, et non le sens technique interne à la Comédie-Française de l'acteur chargé de faire respecter le répertoire et les assemblées. Dans les années 1680, les Comédiens parlent également de « quinzenier » en ce même sens.

¹⁶ La présence est vérifiée par un système de jetons de présence : un jeton d'argent de Trente sols est donné aux acteurs présents à l'Assemblée à l'heure, au nom du « droit de présence ». Voir à ce sujet BONASSIES, *La Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 128

¹⁷ Des amendes sont instituées dès 1680. Le règlement de 1726 les reprend de manière systématique : « Deux Acteurs sont commis, à la fin de chaque Assemblée, pour faire executer les resolutions qui ont été prises pendant la huitaine, et pour faire payer l'amende à tous ceux qui manquent aux articles suivans : I. Premièrement : on commence tous les jours la Comedie à cinq heures un quart ; ceux ou celles qui ne sont pas prêts à leur entrée sur le Théâtre à ladite heure payent Trente sols. II. Lorsqu'on a resolu d'entendre la lecture d'une piece Nouvelle [...], ceux qui ne s'y trouvent pas à dix heures précises pour celles de cinq Actes [...] payent Trente sols. Si quelqu'un manque de se trouver aux repetitions qui ont été résolues [...] il paye l'amende de Trente sols. » Cité par BONASSIES, *La Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 128-129

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Registre des feuilles d'assemblée,
« Répertoire » du 9 juillet 1685

Les Comédiens sont les objets et les sujets de la répertorialisation. La répertorialité à l'œuvre est donc foncièrement disciplinaire — c'est pourquoi le répertoire est un pivot essentiel du règlement interne des Comédiens. Le répertoire-programmation du XVII^e siècle implique la surveillance de tout un groupe, et n'a pas seulement pour objet les pièces de la programmation à venir : la liste des pièces de la semaine engage la liste des Comédiens et réciproquement. Le répertoire-programmation est donc la mise en parallèle de deux répertoires se normant l'un l'autre : le répertoire explicite des pièces de la semaine, et le répertoire implicite des Comédiens. Tenir le répertoire, c'est toujours tenir le répertoire pour un groupe, et par conséquent mettre tous les moyens en œuvre pour que ce groupe se tienne au répertoire. La répertorialité du XVII^e siècle, dans sa dimension collective et communautaire, implique donc immédiatement des pratiques disciplinaires.

Le répertoire possède également une fonction politique. En effet si la présence de la totalité de la troupe est si importante, c'est que contrairement à la troupe de Molière qui la précédait, la Comédie-Française n'a pas de chef attribué. L'autorité est détenue à tour de rôle tous les quinze jours jusqu'en 1697 par les comédiens nommés « quinzeniers », puis toutes les semaines, par les comédiens dès lors nommés « semainiers ». Il s'agit donc d'un mode de fonctionnement proprement démocratique, l'élaboration du répertoire tenant lieu d'*agora*. Le répertoire acquiert par conséquent une dimension politique, quand bien même elle ne serait pas encore nationale. Le répertoire n'est pas approuvé par un unique individu, mais par la troupe en son entier. Il constitue donc un contrat politique. Il oblige dès le moment où il est approuvé, et organise le temps des Comédiens pour une durée déterminée. On entendra donc ici par répertorialité politique non pas les seuls choix administratifs ou gouvernementaux d'un « État culturel », mais les choix instituant une communauté et la pérennisant par des actions communes. Dire que la signification originelle du répertoire théâtral est politique, ce n'est pas dire qu'il est nécessairement l'objet d'une politique culturelle d'un État centralisé, c'est dire qu'il y est immédiatement question d'un groupe, d'une communauté. Le répertoire n'engage jamais un unique individu, quand bien même on parlerait du répertoire d'un acteur, ou plus tard d'un metteur en scène singulier, mais lui confère une place déterminée dans une communauté.

Un autre point remarquable est que le répertoire relève non seulement du présent mais de l'instantané : il ne perdure pas comme l'œuvre classique, mais est généralement de l'ordre d'une semaine ou deux. Ainsi dans la feuille d'assemblée du 16 août 1685 lit-on : « On a fait un répertoire pour huit jours. » Plus qu'un fondement, le répertoire est donc la vie et le rythme mêmes de la troupe comme communauté. Contrairement à un contrat d'association, il n'est

pas définitif, et doit être renouvelé entre toutes les semaines et tous les mois. Chaque mise en place du répertoire réaffirme donc l'existence de la communauté : l'inscription du répertoire est elle-même l'objet de la répertorialisation, qui rythme tout à la fois la programmation et l'institution de la nouvelle programmation.

Le répertoire n'est pas non plus une liste unifiée que l'on ne ferait qu'augmenter ou renouveler jour après jour. Il ne s'agit pas d'ajouter une œuvre à un répertoire qui resterait toujours le même dans le changement. Autrement dit, le répertoire ne constitue pas encore une série unique à travers le temps : à chaque semaine son répertoire, à chaque saison son répertoire. Il n'y a pas la notion d'un répertoire unique et permanent de la troupe, qui ne ferait que s'agrandir sans jamais disparaître. Une œuvre entre moins *au* répertoire comme au XIX^e siècle qu'elle *est* au répertoire, au sens où elle est actuellement sur scène. Le répertoire dramatique au XVII^e siècle n'existe pas, il y a des répertoires, fruit de la répertorialité politique de la Comédie-Française. La dynamique répertoriale n'est pas celle de l'évolution ou du renouvellement, mais du simple remplacement. Autrement dit, le répertoire-programmation du XVII^e siècle est séquentiel, et non intégratif.

Toutefois, si le répertoire du XVII^e siècle est principalement une liste prospective, elle détient également les caractéristiques de la liste événementielle : il s'agit en effet d'un véritable calendrier au jour le jour, de sorte que l'histoire de la troupe est lisible dans le répertoire. Il ne faut donc pas confondre le répertoire avec ce que les comédiens nomment leur « fonds » jusqu'au XVIII^e siècle, c'est-à-dire l'ensemble des pièces ayant été admises à l'issue de la lecture, et étant à la disposition des Comédiens. La dimension chronologique du répertoire est essentielle. Ainsi, contrairement à la liste du « fonds », la même pièce peut apparaître plusieurs fois dans la liste du répertoire dans les années 1680. Dans le compte-rendu du 25 juin 1685 on lit par exemple :

Répertoire. 26 Mardy Dom Sanche et le Nottaire. 27 mercredi : Amphitruon. 28 Judy
Dom Sanche et le Nottaire...

C'est donc toute la dynamique de troupe qu'inclut le répertoire, sur lequel est également notée la distribution des rôles — qu'on appelle alors « disposition¹⁸ » — ainsi que les répétitions¹⁹ et les éventuels remplacements. De là vient sans doute le second usage du terme

¹⁸ Feuille d'assemblée du 2 octobre 1690.

¹⁹ « On dira à Mr de Prehanres de donner les rolles de sa pièce. *On prendra jour sur le premier répertoire pour la répéter.* » Feuille d'assemblée du 29 juillet 1686. Nous soulignons.

de « répertoire », également présent dans les feuilles d'assemblée des années 1680 : celui du répertoire d'un comédien singulier. Dans cette acception secondaire, on retrouve l'articulation du répertoire des pièces et du répertoire des Comédiens, le répertoire listant aussi bien les uns que les autres. Semblait en effet être dressé non seulement le répertoire de la troupe en son entier, mais également de chaque comédien. Dans la feuille d'assemblée du 25 juin 1685 ce passage du répertoire de la Comédie-Française au répertoire de l'acteur est très clair :

Lapierre fera les copies de ce répertoire et rapportera l'original. Au lieu de copier les dispositions des trois tragédies, il marquera sur le répertoire de chaque acteur les rôles qu'il doit jouer.

Le répertoire individuel n'est donc noté qu'en tant qu'il inscrit l'acteur dans la troupe, et participe de la répertorialisation de tous les Comédiens. Le répertoire individuel est subordonné au répertoire communautaire. L'ensemble des répertoires individuels ne vient donc pas s'ajouter au répertoire de la troupe, mais le constitue comme un tout organique, le répertoire individuel n'ayant de sens qu'en tant qu'il est une partie du répertoire communautaire. Ainsi la pluralité des répertoires individuels n'apparaît que comme une façade, l'unité étant le répertoire communautaire, réaffirmé et réinstauré semaine après semaine. C'est lui, bien plus que le répertoire des pièces, qui est important dans le répertoire-programmation du XVII^e siècle. Dresser le répertoire d'un acteur, ce n'est donc pas le glorifier et l'individualiser, c'est au contraire lui assigner sa place au sein de la communauté des Comédiens²⁰. Le répertoire de l'acteur décrit moins un talent qu'un « emploi », c'est-à-dire le type de rôle dans lequel il est le plus approprié. Une somme d'individus talentueux ne permet pas l'institution d'une troupe pouvant jouer un nombre de pièces importantes. Il faut que ces individus aient des emplois différents et complémentaires, permettant de monter ces pièces. Le répertoire du Comédien au XVII^e siècle n'a donc pas en premier lieu une fonction hagiographique, mais technique et communautaire²¹. C'est à la condition d'avoir un répertoire déterminé, et donc un emploi, que le comédien voit sa place assurée dans la troupe. À la

²⁰ La feuille d'assemblée du 6 décembre 1686 dresse ainsi le répertoire de M. de Rosimond.

²¹ Notons toutefois qu'à la mort de Rosimond est dressé l'ensemble de son répertoire dans la feuille d'assemblée du 6 décembre 1686. L'acteur était décédé le 31 octobre. C'est la seule occurrence du « répertoire » que nous ayons trouvée dans les Registres d'Assemblée de la Comédie-Française du XVII^e siècle où le mot ne connote pas l'avenir, mais le passé. Nous n'avons pas trouvé trace dans ce même groupe de registres d'un autre répertoire dressé à la mort d'un acteur.

Comédie-Française, un règlement sur les emplois est ainsi fixé le 12 juin 1682 par le duc Daumont²².

Cette acception très particulière est donc le fruit d'une répertorialité où les Comédiens sont autant listés que les pièces. C'est pourquoi le répertoire-programmation est tendu entre une répertorialité disciplinaire listant les Comédiens et une répertorialité politique où les Comédiens sont les acteurs de la mise en liste. Cette répertorialité ambiguë est sans doute le fait du pouvoir royal lui-même, qui a fixé les règlements de la Comédie-Française : il s'agissait de surveiller les nouveaux privilégiés. La signification complexe du répertoire-programmation s'avère ainsi le résultat d'une lutte de répertorialité entre le pouvoir royal, répertorialisant les Comédiens, et les Comédiens eux-mêmes, répertorialisant les pièces. À la fois sujet et objet de la répertorialisation, les Comédiens sont donc aussi les propriétaires légitimes du répertoire, sans pour autant être les détenteurs exclusifs de la répertorialité.

Le répertoire ne se réduit donc pas à une liste prospective ou à un simple cahier des charges, mais contient une normativité complexe. Il inclut en effet une alternance des pièces ordonnée selon des règles strictes. Écrire le répertoire, c'est se conformer à ses lois, qui exigent par exemple l'alternance de pièces anciennes et nouvelles, de tragédies et de comédies, etc. Autrement dit, si le contenu du répertoire est ouvert, sa forme est ordonnée. C'est pourquoi au XVII^e siècle les Comédiens disent écrire « sur le répertoire²³ » : celui-ci est considéré comme un objet concret, possédant des caractéristiques propres, et aux règles duquel le Comédien est tenu de se soumettre — tel un calendrier religieux indiquant les temps liturgiques au croyant. Le répertoire est par là à la fois contenant et contenu, ordonnant et ordonné, forme et matière. Si ces lois changent, le fait de l'alternance comme tel est institué dès 1680 et demeure au siècle suivant. Les deux règles fondamentales du répertoire, énoncées dès 1688 et répétées dans le règlement de 1697, consistent en l'alternance des comédies et des tragédies²⁴, et des pièces anciennes et nouvelles²⁵. Les saisons sont également scandées, l'été

²² « Règlement fait par Monseigneur le duc Daumont, pour le Roy, des rooles que joueront doresnavant Raisin, Rosimont et Brecourt. Tous les Rolles des Pieces commiques, qui ne sont point de Molliere, que raisin jouoit en l'absence de Brecourt, seront joués tour à tour par l'un et l'autre. Les Rolles des peces de Moliere, grandes et petites, ou Rosimont joüe le personnage que jouoit feu Moliere, seront triples entre luy raisin et brecourt, comme ils estoient doubles entre rosimont et Raisin. » Cité par BONNASSIES, *La Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 60-61

²³ Parmi de nombreuses occurrences, citons la feuille d'assemblée du 9 juillet 1685 : « On a marqué sur le répertoire les répétitions et les heures. Si on fait d'autres répétitions que celles qui sont marquées il n'y aura point d'amande. »

²⁴ Il ne s'agit pas d'un règlement mais d'un usage comme le montre un mémoire anonyme de 1766 : « Il faut statuer, dans le règlement à faire, que l'usage de représenter alternativement une tragédie et une comédie nouvelle est devenu loi fixe et invariable, et qu'en conséquence on dressera un état des pièces à jouer à tour de rôle. » Cité par BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques et la Comédie Française aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après des documents inédits extraits des archives du Théâtre Français*, Paris, 1874, réédition Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 46-47

étant dédié aux nouvelles pièces des auteurs-comédiens, l'hiver à celles des « auteurs extérieurs²⁶ ».

Le lien intime du répertoire avec l'idée d'alternance entraîne deux conséquences : pluralité et régularité. Pluralité en ce que l'alternance implique que plusieurs pièces soient jouées dans la même semaine ou la même quinzaine. C'est pourquoi encore aujourd'hui on ne parle d'un répertoire qu'à partir du moment où un théâtre, un acteur ou un metteur en scène, possède un certain nombre de pièces à sa disposition. Mais l'alternance implique également régularité des règles d'alternance comme telles, de sorte qu'une pièce ancienne suivra nécessairement une pièce nouvelle, etc. Ainsi l'expression « suivant le répertoire » s'oppose-t-elle systématiquement à l'adverbe « extraordinairement²⁷ » dans les feuilles d'assemblée. La régularité du répertoire n'est donc pas liée immédiatement au contenu du répertoire joué, mais à sa forme. Au XVII^e et au début du XVIII^e siècles, l'objet de la régularité n'est pas l'auteur — Molière, Corneille, Quinault ou Racine — mais le calendrier comme tel — l'alternance des pièces, la répartition des répétitions et des lectures, etc. La permanence du répertoire n'est pas à l'origine la permanence du fonds auctorial, mais la permanence de sa forme. La répertorialité n'entraîne donc pas nécessairement le classicisme ; leur lien n'est pas essentiel. Que la forme du répertoire soit régulière n'implique pas que sa matière le soit.

Ce n'est qu'au siècle suivant que l'objet de la régularité n'est plus la forme, mais le contenu du répertoire. Si Molière, Quinault, Corneille et Racine sont fréquemment au répertoire de la Comédie-Française²⁸, ce n'est pas parce qu'ils sont perçus comme appartenant essentiellement au répertoire — comme ce sera le cas à la fin du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle — mais parce qu'ils sont considérés comme des auteurs éternels, *indépendamment de la régularité du répertoire*. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle qu'un lien sera établi entre statut classique des auteurs et répertoire, entre régularité de la forme et régularité du contenu.

Ce sens technique du répertoire théâtral ne disparaît pas avec les nouvelles dimensions qu'il acquiert par la suite, puisqu'il perdure jusqu'au XIX^e siècle²⁹. On en trouve encore des traces de nos jours dans la définition d'un « théâtre de répertoire » comme d'un théâtre de

²⁵ « Article 5. Une pièce nouvelle est jouée alternativement avec une vieille », règlement de 1697 cité par BONNASSIES, *ibid.*, p. 24

²⁶ « Article 4. Les pièces nouvelles des auteurs-comédiens ne sont jouées que l'été ; celles des auteurs externes le sont de préférence l'hiver. », *ibid.*

²⁷ On lit ainsi dans les feuilles des registres journaliers du 28 octobre 1706 : « la compagnie s'est assemblée *suivant le répertoire* pour entendre la lecture de la comédie de M. Renard », et du 14 août 1706 : « Aujourd'hui samedi 14 août 1706 la compagnie s'est assemblée *extraordinairement* pour entendre une seconde lecture de la mort d'Ulisse ». C'est nous qui soulignons. On trouve aussi l'expression « au courant du répertoire ».

²⁸ BLANC, André, *Histoire de la Comédie-Française. De Molière à Talma*, Paris, 2007, p. 162-172

²⁹ « Le roman vrai du répertoire. VI Les nécessités de la programmation... », *Revue de la Comédie Française*, n°142, novembre 1985.

troupe jouant en *alternance*³⁰. Cet usage demeure toutefois interne, comme le montre son absence des dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette permanence du sens technique, en deçà du sens proprement esthétique qui deviendra la signification la plus fréquente du répertoire au XIX^e siècle, est néanmoins importante : elle montre qu'un usage n'en trouble pas un autre. Les différentes acceptions du répertoire à travers le temps constituent donc bien des « plateaux », et non les évolutions successives d'une même notion toujours identique à elle-même.

Le répertoire comme institution

Si le répertoire détient des caractéristiques de la liste prospective et de la liste événementielle, il ne s'y réduit pourtant pas, de par sa dimension proprement politique. C'est donc cette articulation du temps et du politique qu'il faut penser comme le propre du répertoire dramatique au XVII^e siècle, car c'est par l'institution du temps commun du répertoire que la communauté des Comédiens s'oblige et se constitue. C'est au concept merleau-pontyen d' « institution » que nous en appellerons pour penser cette temporalisation politique du répertoire. Merleau-Ponty entend par là tout événement ouvrant un avenir et le dotant de dimensions durables. Ainsi l'institution est-elle à la fois ouverte et close, ouverte en ce qu'elle permet un avenir, mais close en ce qu'elle en dessine certaines perspectives sans pour autant le déterminer ou le constituer³¹. L'institution inaugure donc une historicité, en ce qu'elle est non seulement origine, mais reprise et détournement de cette origine dans l'avenir qu'elle a ouvert. Par exemple l'institution d'un mariage ne se réduit pas au contrat initial, mais comprend la reprise de ce contrat dans la vie maritale, sa réactivation et son déplacement.

L'institution n'est pas seulement ce qui a été fixé par contrat, mais cela plus fonctionnement³².

³⁰ MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche : mythes et réalités de la Comédie Française. Essai*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 57. On se reportera également à l'article « Répertoire » de ERTEL, E et IMBERT, A.-M, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, sous la direction de Michel Corvin p. 705-706

³¹ « On entendait donc ici par institution ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire, - ou encore les événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir. » MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité. Le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003, p. 124

³² *Ibid.*, p. 43

Le répertoire du XVII^e siècle est donc à proprement parler une institution, puisqu'il n'est pas seulement le contrat initial des Comédiens Français, mais aussi sa réactualisation et sa modification au fil des saisons. En faisant participer les divers individus que sont les Comédiens à la même histoire, l'institution ouvre un avenir, permet une histoire commune, et fonde la communauté comme telle. Le répertoire n'est ainsi pas seulement contractuel mais instituant, en ce qu'il réunit dans un même rythme et exige sans cesse la reprise de l'institution. Le répertoire met en place un même temps pour un ensemble d'individus.

Que cette mise en rythme commune ait lieu à partir d'œuvres actuelles ou anciennes n'importe pas, puisque le répertoire-programmation du XVII^e siècle ne vise pas un contenu spécifique, mais la dynamique qu'il met en place pour un groupe. Il n'importe pas non plus que les individus ainsi réunis soient uniquement les comédiens d'une troupe ou les citoyens d'une nation entière, voire du monde. La caractéristique essentielle du répertoire-programmation est de réunir les individus en les faisant participer à un même temps.

Du répertoire général au répertoire dramatique. À la recherche d'une historicité commune

Le répertoire-programmation est bien une liste, mais particulièrement complexe du fait de la multiplicité des acteurs et des objets de la mise en liste. Toutefois d'autres termes que le « répertoire » auraient pu être investis par les Comédiens Français. Or aucun autre mot ne semble concurrent du répertoire dans les feuilles d'assemblée : le répertoire n'est jamais remplacé par les termes proches de catalogue ou d'inventaire par exemple. Que cherchaient à exprimer les Comédiens par ce mot qui n'avait peut-être jusqu'alors aucun usage théâtral ? Il faut brièvement s'interroger sur la signification précise du « répertoire » au XVII^e siècle en dehors d'un contexte artistique, pour tenter de comprendre les raisons d'un tel choix.

Le répertoire général au XVII^e siècle, au delà de ses définitions immédiates en termes d'inventaire ou de liste, entretient une relation particulière à l'histoire et au temps. Le mot est en effet essentiellement utilisé dans les ouvrages d'histoire, dont il fait parfois office d'intitulé, comme dans le *Répertoire chronologique des choses plus mémorables advenues sous les roys de France, depuis Pharamond jusques à Louis XIII, à présent régnant*³³, publié en 1624. Il s'agit d'une sorte d'almanach des principaux événements historiques français, associé aux portraits des rois de France. Ces ouvrages étaient fort nombreux au XVII^e siècle, et

³³ *Répertoire chronologique des choses plus mémorables advenues sous les roys de France, depuis Pharamond jusques à Louis XIII, à présent régnant, le tout extrait exactement et sommairement extraits des meilleurs historiographes*, Paris, chez Jean Le Clerc, 1624.

constituaient un genre littéraire et historiographique consistant à retracer une histoire de France ou du monde à la gloire du monarque régnant. Le terme de « répertoire » doit donc être comparé aux autres mots les plus fréquemment utilisés dans cette littérature, celui de « sommaire » et de « catalogue », afin d'en saisir la temporalité propre.

Dans ce genre littéraire, le terme de « sommaire » est incontestablement le plus fréquent. Il n'est pas seulement un résumé (*summarium*) mais une somme (*summa*) visant l'exhaustivité : ainsi le *Sommaire des temps*³⁴ de 1611 commence-t-il avec la création du monde par Dieu pour s'achever par une prière adressée à Dieu pour la protection du règne de Louis XIII. Sans aller toujours depuis la genèse du monde jusqu'à son terme eschatologique, les sommaires lient souvent l'histoire sainte à l'histoire de la France, mettant en parallèle les dynasties françaises et celles des rois de Jérusalem. Le sommaire se veut donc l'abrégé d'une histoire totale, systématique et sensée, à la manière du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet. Son objectif est moins historique que mnémonique. Les événements retenus sont les « mémorables » comme l'indique le titre, de même que les hommes cités ont déjà été retenus par la mémoire collective, puisqu'ils sont « illustres ». Le sommaire est donc l'ensemble des « mémorables » au double sens où il retient ce qui a été conservé par la mémoire, et prescrit ce qui doit y être conservé. Par le rapprochement de ces deux types de mémorables, le sommaire acquiert la dimension d'une histoire totale : le lecteur accède au sens théologique de l'histoire universelle lorsque sont liés entre eux les mémorables de fait et les mémorables normatifs, les événements tels que la mémoire collective se les rappelle, et les événements de l'histoire sainte que la mémoire collective doit se rappeler. Ce rapprochement se fait néanmoins en respectant une organisation chronologique : après les événements de l'histoire sainte viennent les événements de l'histoire de France. Le sens du sommaire se trouve donc dans l'espace entre l'inscription de la mémoire et sa prescription. La temporalité propre du sommaire est cette saisie de la mémoire de fait par la mémoire prescrite : la compréhension des événements que la mémoire collective a retenus requiert l'effort mémoriel d'un temps plus ancien où Dieu a fait une promesse. Cette mémoire prescrite est totale : elle contient déjà toute la mémoire de fait et tout ce qui en fera partie. La temporalité du sommaire est donc à la fois mémorielle et totale : ce qui adviendra appartient déjà en un sens à notre mémoire, mais à la mémoire prescrite par la Révélation.

³⁴ *Sommaire des temps et brève cronologie, contenant la suite des anciens pères, monarques, empereurs, rois, hommes illustres : ensemble les choses plus mémorables advenues dès le commencement du monde jusques à présent*, Michel de la Rochemaillet, Gabriel, Paris, chez Jean Le Clerc, 1611.

L'organisation du « catalogue » en revanche n'est que secondairement chronologique. Ainsi le *Catalogue historique des grands maîtres de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem*³⁵ est-il une suite de biographies des frères de Saint Jean, suivant seulement dans un second temps l'ordre chronologique. Il ne s'agit pas d'un almanach, encore moins d'une histoire sensée et systématique, mais d'une galerie de biographies à mettre en parallèle avec la galerie de portraits gravés qui l'accompagne. L'objet important n'est pas principalement l'histoire de l'ordre, mais les frères eux-mêmes, quand c'était l'histoire de monde qui était l'objet principal du sommaire. Le catalogue n'a donc pas pour vocation d'écrire une histoire, mais de fournir ici une suite d'hagiographies. L'histoire de l'ordre de Saint Jean peut éventuellement être reconstruite dans un second temps par le lecteur, en fonction des biographies. Mais tel n'est pas la fin première visée par le catalogue. Aucune temporalité ne l'anime. Bien au contraire, son rapport au temps semble accidentel, puisque l'auteur précise dans son titre que le catalogue qu'il va dresser est « historique » — signifiant par là que tous les catalogues ne le sont pas. La logique du catalogage est cumulative et non intégrative. Au contraire dans le sommaire, chaque événement est intégré dans la mémoire prescrite par la Révélation, et ne vient en rien l'enrichir, tout au plus la confirmer.

Dès lors le répertoire est moins proche du catalogue que du sommaire. Comme ce dernier, il vise à écrire une histoire : le *Répertoire des choses chronologiques plus mémorables* constitue ainsi une chronologie continue de la royauté française³⁶. Mais il n'appartient pas au genre de l'histoire universelle. Il n'est pas fait mention de l'Histoire Sainte. En revanche le répertoire, comme le sommaire, est normatif : il s'agit dans les deux cas de retenir les événements « mémorables » au sens de ce qui a été retenu et de ce qui mérite d'être retenu. Le *Répertoire* recueille ainsi l'essence de la mémoire, en triant les œuvres des « meilleurs historiographes » et laissant de côté l'accidentel. Cependant sa normativité est différente de celle du sommaire. Ainsi ce dernier constitue-t-il une louange de l'œuvre de Dieu dans la monarchie française, visant par là indirectement le règne de Louis XIII. Pour l'auteur du *Sommaire*, ce qui est mémorable équivaut à ce qui mérite ces louanges, le reste étant de fait, ou devant être oublié. En revanche, l'auteur du *Répertoire* compte parmi les événements mémorables aussi bien les réussites que les échecs, n'hésitant pas à dire qu'un roi fut

³⁵ *Catalogue historique des grands maîtres de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem, avec l'origine et progrès des chevaliers du même ordre et de leurs exploits de guerre depuis l'an 1099 jusques à present*, Paris, chez Melchior Tavernier, [s.d.]

³⁶ La continuité de la dynastie est soulignée, par exemple : « CLOTAIRE II [...] laissant pour roi son fils DAGOBERT I ».

médiocre³⁷. Le répertoire se distingue ici du sommaire. Il est la norme discriminant le mémorable positif du mémorable négatif, ce qui mérite d'être retenu en bien de ce qui mérite d'être retenu en mal. Le répertoire déploie ainsi la continuité dans laquelle le mémorable positif et le mémorable négatif se suivent, insistant par là sur l'unité des événements mémorables. L'auteur du répertoire veut ainsi à la fois être exhaustif — tous les rois, même indignes d'être retenus, sont inscrits — et sélectif — puisqu'un tri a été opéré à partir des diverses historiographies. La notion de répertoire se situe donc entre le catalogue et le sommaire : elle emprunte à l'un son exhaustivité, à l'autre sa continuité et sa normativité. Le répertoire est à la fois partial et total, critère de choix et absence de choix, sélectif et exhaustif. Cette tension est importante, on la retrouvera dans toutes les futures acceptions du terme.

La temporalité propre du répertoire général semble donc se situer dans l'interstice entre la mémoire et l'histoire : il se tient dans ce milieu où la mémoire cherche son fondement dans l'histoire, et où l'histoire choisit ce qui doit être retenu dans la mémoire. Le répertoire apparaît ainsi comme histoire intériorisée dans la mémoire, et réciproquement comme mémoire vive donnant lieu à l'histoire. Il est le critère du mémorable positif et négatif, du digne de mémoire et du digne d'oubli. Il est le fonds de mémoire duquel part l'histoire, et en retour la mémoire historicisée, légitimée par l'historicisation. La mémoire dans le répertoire est ainsi recontextualisée sous forme d'une liste apparemment exhaustive, d'événements justifiant la mémoire. Alors que le sommaire apparaissait comme le déjà normé, le répertoire apparaît comme la norme en acte, comme le partage présent de l'essentiel et de l'accidentel.

Qu'y a-t-il de commun entre le répertoire général et le répertoire dramatique du XVII^e siècle ? Comme le répertoire général, le répertoire théâtral est en premier lieu une liste véritablement écrite sur un morceau de papier ou de parchemin. Ainsi n'est-ce que bien plus tard que le répertoire acquerra une dimension canonique et idéale. Au XVII^e siècle, le répertoire est très concrètement une feuille d'assemblée sur laquelle est écrite la liste de la programmation et le cahier des charges attendant des Comédiens.

Comme le *Répertoire chronologique des choses plus mémorables* écrit cinquante ans plus tôt, le répertoire théâtral est exhaustif. Il est particulièrement frappant pour un lecteur moderne de voir que figuraient au répertoire non seulement les représentations, mais aussi les répétitions, les distributions, les remplacements, les lectures, les assemblées, etc. C'est toute la quinzaine ou toute la semaine qui s'y lit.

³⁷ « Louis V, du nom dernier de sa race, appelé par quelques uns fainéant [...] règne peu, ne fait rien digne de mémoire, décède sans enfant. »

La normativité du répertoire théâtral en revanche n'est pas celle de la mémoire, comme dans le *Répertoire chronologique*. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que le répertoire retrouvera une dimension mémorielle. Pour l'heure, la normativité dont il est question porte sur l'alternance d'une part, la discipline de troupe d'autre part. Le répertoire théâtral est une pluralité de pièces alternant de manière régulière et selon des règles strictes. Cette régularité se substitue aux lois historiques que révélait le répertoire général. La normativité du répertoire théâtral est également disciplinaire, puisqu'il permet de vérifier le bon suivi des règlements de la Comédie-Française par ses membres, ce qui n'était pas le cas du *Répertoire chronologique*. Par là en revanche, il retient aussi bien le positif que le négatif, les présences comme les absences, à la manière du répertoire historique.

Si sa normativité n'est plus celle de la mémoire, le répertoire théâtral continue néanmoins d'instaurer, comme le répertoire général, une historicité. Mais quand le répertoire général était orienté vers le passé, le répertoire théâtral au contraire s'est avéré avoir pour fonction de mettre les individus au même *tempo*. Loin de signifier un souci du passé, le répertoire théâtral ancre dans le présent, et connote l'avenir de la troupe.

Ce changement de régime temporel s'explique par le fait que le répertoire théâtral, contrairement au répertoire général, n'instaure pas seulement une histoire mais une histoire *commune*. C'est la troupe qui est instituée et renouvelée à chaque fois que le répertoire est refait. Si sa fonction est parfois disciplinaire, c'est que son objet n'est pas uniquement la pièce mais la troupe des Comédiens comme telle. L'écriture du répertoire théâtral change ainsi de sens par rapport à la simple écriture d'une liste événementielle. L'écriture du répertoire théâtral engage la communauté et est performative : écrire le répertoire, c'est s'y obliger et par là instituer à nouveau la troupe. Par le concept merleau-pontyen d'« institution », nous avons tenté de saisir cette articulation de l'historicité et du politique dans le répertoire théâtral du XVII^e siècle. Si le monde théâtral des années 1680 cherche dans le terme de répertoire une exhaustivité, une normativité et une dimension calendaire que le « catalogue » ou le « sommaire » ne permettait pas d'exprimer, il réinvestit de manière nouvelle son historicité, qui trouve dorénavant dans le répertoire théâtral une dimension politique.

Les prémisses d'un sens littéraire. Les « assemblées du répertoire »

C'est en 1688 que Bonnassières date le premier règlement des Comédiens instituant les assemblées de lecture — également appelées « conseils de lecture », « comités de lecture » et « assemblées du répertoire ».

Article premier. Pour recevoir les pièces, la troupe s'assemble et on entend la lecture. Lorsqu'elle est achevée, l'auteur se retire ; puis l'assemblée délibère, et accepte ou refuse à la pluralité des voix ou par billets blancs ou noirs³⁸.

Faut-il voir dans cet usage les prémisses d'une signification proprement littéraire du répertoire, au delà du sens technique qui vient d'être élucidé ? Il est difficile de répondre de manière certaine à une telle question, les Archives de la Comédie-Française ne possédant pas de compte rendu de lecture antérieur au XIX^e siècle. Les comptes rendus d'assemblée ne permettent pas de déceler une telle connotation littéraire. Si les lectures sont notées sur le répertoire, c'est au même titre que les répétitions et les dispositions, et il ne semble pas qu'on puisse lui attribuer une autre signification³⁹. Il apparaît plutôt qu'il faille entendre par « assemblée du répertoire » la simple lecture commune des pièces pouvant être inscrites sur le répertoire. La visée d'une telle lecture était moins littéraire qu'économique : quelle pièce pouvait légitimement prétendre au succès, et donc intéresser les Comédiens ? Ainsi ne disait-on pas qu'une pièce entrait au répertoire, mais tout simplement qu'elle était « admise » ou « reçue », cette réception donnant accès à l'inscription sur un prochain répertoire.

Si le règlement de 1688 ne permet pas de conclure à un sens littéraire du répertoire au XVII^e siècle, on décèle les prémisses certaines d'une telle signification un siècle plus tard, dans celui de 1766 :

Article VIII. I. Aucune pièce n'est lue à l'assemblée, qu'un comédien ne certifie qu'elle est *digne de l'être* [...]. Si l'examineur la juge indigne de la lecture générale, il donne ses raisons par écrit⁴⁰.

La notion de « dignité » s'est donc attachée à l'assemblée du répertoire au milieu du XVIII^e siècle. Ne peuvent être examinées, et donc reçues, que les pièces ayant atteint une certaine valeur. Cela ne veut pas dire que le « répertoire » est déjà devenu ce qu'il est souvent pour nous, à savoir un ensemble de « classiques ». Mais l'inscription au répertoire implique un jugement en dignité, qui passe par une lecture préalable.

³⁸ Le règlement cité est imprimé en 1726, mais reprend le règlement de 1688. Cité par BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*, p. 24. Pour les divers règlements de 1680 à 1726, on consultera également BLANC, André, *Histoire ...*, *op. cit.*, p. 100-108

³⁹ C'est encore le cas au début du XVIII^e siècle, comme le montrent les registres journaliers, notamment la feuille du 9 juin 1706 : « Ce jourd'huy mercredy 9^e Juin 1706 : la compagnie s'est assemblé *suivant le répertoire* pour entendre la lecture de *La jalouse* ». Nous soulignons.

⁴⁰ Nous soulignons. Cité par BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*, p. 40. L'examineur est un comédien désigné par l'assemblée.

La dignité de la pièce devait-elle être de l'ordre du moral ou de l'esthétique ? Il semble qu'il s'agisse bien d'une valeur esthétique, le jugement de valeur moral et politique relevant de la Censure. On lit ainsi dans le règlement d'administration du 23 décembre 1757 :

Art. 51. La pièce reçue, avant ou après changements, l'auteur se munit de l'approbation de la police (censure), puis il arrête avec les comédiens l'époque où elle sera jouée⁴¹.

Le jugement de l'assemblée du répertoire semble donc indépendant de celui de la censure, quand bien même la police finirait par interdire la pièce. La marque de cette indépendance est que le rejet d'une pièce par la censure n'inquiète pas les Comédiens Français : qu'ils aient reçu une pièce censurée ne donne pas lieu à une quelconque répression — ce qui ne sera plus le cas durant la période révolutionnaire. La dignité dont il est question dans le règlement de 1766 sur les assemblées de lecture semble donc bien être d'ordre proprement esthétique, et non politique et moral.

La valeur de la pièce est donnée à l'issue d'une lecture, c'est-à-dire que sa dignité esthétique est examinée à l'aune de son texte. C'est en tant que *texte* qu'une pièce est d'abord jaugée, et non en tant que représentation — même si cette dernière est bien évidemment la finalité naturelle de telles assemblées. On peut supposer que c'est l'usage de la discussion sur les textes dans les « assemblées du répertoire » qui a entraîné un tel déplacement de sens. Si le répertoire n'est pas encore une notion littéraire comme telle, les fondements sont posés pour qu'il le devienne. L'origine d'un tel déplacement se trouve dans l'articulation de la notion de répertoire à celle du texte : une pièce est inscrite au *répertoire* en tant que *texte*, évaluée à *sa seule lecture*. Entre les années 1680 et le début du XVIII^e siècle naît l'idée que le répertoire n'est pas un ensemble de spectacles, sorte de « théâtrothèque » imaginaire, mais un rassemblement de textes. Inversement, les théâtres privés de texte, ou aux possibilités textuelles réduites, comme les spectacles forains interdits de dialoguer par le monopole royal, apparaîtront rétrospectivement comme des théâtres sans répertoire, non pas au sens où ils n'auraient pas une spécificité — les contraintes juridiques auxquelles les forains étaient soumis rendaient bien au contraire leurs spectacles tout à fait caractéristiques⁴² — mais au

⁴¹ BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*, p. 36-37

⁴² Pour une histoire du harcèlement juridique des Comédiens Français contre les spectacles forains, consulter BONNASSIES, Jules, *Les spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, E. Dentu, 1875. Également OLAGNIER, Paul, *Le droit d'auteur. Tome I*, Paris, librairie générale de droit et de jurisprudence, 1934, p. 212 et

sens où ils donnent d'abord des spectacles avant de jouer des *textes*. Pour reprendre une distinction faite par Richard Schechner, les spectacles forains suivent un *script* et non un *texte* ou un *drame*.

...le drame est l'œuvre de l'écrivain ; le script est la carte de l'intérieur d'un spectacle particulier⁴³.

Selon la terminologie de Schechner, le drame c'est le texte en tant qu'il précède le spectacle et doit être suivi scrupuleusement par les interprètes⁴⁴. Le script en revanche est ce qui permet la transmission d'une action, sans pour autant que la mise en pratique soit une attention à la lettre du script — lequel n'est du reste généralement pas écrit⁴⁵. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le répertoire est donc un répertoire de *dramas* au sens où Schechner l'entend. Les spectacles forains qui n'ont que des scripts, puisque le texte dialogué leur est interdit, n'ont donc *stricto sensu* pas de répertoire sous l'Ancien Régime. Parler du répertoire des théâtres de la Foire, ce sera toujours tenter de proposer un recueil de textes, alors même que les Forains avaient l'impossibilité juridique de jouer des pièces écrites de manière développée.

Le répertoire théâtral, contrairement au répertoire général, s'avère donc entretenir un double rapport à l'écriture : formel et matériel. Formellement, le répertoire théâtral est toujours une liste *écrite*, qui pourrait difficilement s'exprimer en dehors de son inscription visuelle. Matériellement, le contenu du répertoire devient le texte écrit même avec le répertoire théâtral. Sont en premier lieu répertoriés des *textes*, ce qui n'était pas le cas avec le répertoire général. Si l'objet de la mise en répertoire est un texte, et s'il s'avère que c'est au sein du répertoire que l'œuvre théâtrale est perçue, alors on comprendra comment s'articule l'identification de l'œuvre théâtrale à un texte littéraire.

L'articulation du répertoire au texte écrit, et non à la représentation théâtrale, rend possible également une idéalisation du répertoire. S'il n'y avait de répertoire que de représentations

sq, CHAUVERON, Edmond de, *La Comédie-Française devant les tribunaux*, Paris, Arthur Rousseau, 1906 et ISHERWOOD, *Farce and Fantasy*, New York et Oxford, Oxford University press, 1986.

⁴³ SCHECHNER, Richard, « Drame, Script, Théâtre et Performance », dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2008, p. 48 (Édition originale du texte cité : 1973).

⁴⁴ « ... dans la tradition classique, le script a cessé de fonctionner comme code de transmission des actions dans le temps ; à la place, les actions de chaque « mise en scène » dramatique sont devenues le moyen de représenter et d'interpréter les mots du drame. On a attaché une attention croissante à la transmission littérale des mots, tandis que la manière de les dire et les gestes qui les accompagnent, laissés au bon vouloir des interprètes, ont vu leur intérêt décliner. Dans la tradition occidentale, nous sommes ainsi habitués à prêter surtout attention à cette forme spécialisée du script qu'on appelle drame. » *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ « J'utilise le mot « script », qui désigne ce qui préexiste à toute forme de mise en pratique et qui subsiste d'une représentation à l'autre [...]. Les « scripts » dont je parle sont ainsi des modèles d'actions et non des modes de pensée. » *Ibid.*, p. 29.

théâtrales, alors tout répertoire serait toujours potentiel, prêt à être donné par la troupe ou l'artiste. En revanche, le fait qu'un répertoire soit d'abord un répertoire de textes implique qu'un répertoire complètement idéal et toujours actuel existe. Qu'un répertoire ne soit pas donné ou exécuté n'implique dès lors pas qu'il n'ait aucune forme d'existence. L'appartenance à un répertoire n'est pas subordonnée à une exécution. Des résurrections de répertoires deviennent possibles, comme à chaque fois qu'est censé être redécouvert un répertoire. Certes, le répertoire théâtral du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle n'est pas encore ce répertoire littéraire idéal, mais l'articulation du répertoire au texte lu qui y est mise en place permet une telle ligne de fuite idéalisante, qui sera pleinement réalisée au début du XIX^e siècle. On voit immédiatement l'intérêt qu'avaient les Comédiens à procéder ainsi : ce faisant la répertorialisation ne pouvait plus s'appliquer qu'aux textes, et non à eux-mêmes. *De facto* ils devenaient les uniques détenteurs de la répertorialité, étant les seuls sujets de la répertorialisation. En réalité le répertoire-programmation a conservé sa signification technique et disciplinaire tout au long du XVIII^e siècle. Mais en forgeant une nouvelle acception littéraire du répertoire, ils commençaient à se libérer d'une répertorialité qui les listait autant que les pièces. Un répertoire de textes protège ainsi les Comédiens d'un regard trop minutieux du pouvoir royal sur leur organisation interne.

À l'aune des archives des XVII^e et XVIII^e siècles, le répertoire ne montre pas encore une fonction durative. Le but du répertoire n'est pas encore la continuité à travers les changements, encore moins une éternité de l'ordre du classique. En revanche s'avère décisive le rapport du répertoire à l'écriture, d'un point de vue formel et matériel. On peut donc provisoirement conclure que ce n'est pas parce que le répertoire a une fonction durative qu'il traite principalement de textes écrits, mais parce qu'il a pour objet des textes écrits qu'il acquiert progressivement une fonction durative. Si l'idée d'œuvre théâtrale s'avère bien dépendante de la notion de répertoire, alors c'est le rapport de l'œuvre à l'écriture qui est premier, avant son rapport à la durée et à la conservation.

Le répertoire-programmation de la Comédie-Française est une acception irréductible au sens commun qu'avait le « répertoire » à l'époque. Sa complexité est le résultat d'un conflit de répertorialité entre le pouvoir royal et les Comédiens, se traduisant par un objet de répertorialisation double — les pièces et la troupe. Ce répertoire-programmation semble ne garder du sens commun que son exhaustivité et une relation privilégiée au temps. On peut toutefois émettre l'hypothèse suivante : si le répertoire au sens général est lié à l'histoire, alors le terme a peut-être été choisi intentionnellement par les Comédiens pour modifier le sens du

répertoire et en faire une histoire du théâtre et non une répertorialisation de la troupe. Sans pouvoir être confirmée avec certitude, cette hypothèse semble probable au vu de la nouvelle signification du répertoire théâtral au siècle suivant.

Chapitre II : Le répertoire-patrimoine

La répertorialité à l'œuvre à travers le répertoire-programmation est ambiguë : elle est à la fois la liberté et la contrainte des Comédiens Français. Ils en sont les acteurs et les objets. Faire en sorte que la répertorialité n'organise que les pièces est un enjeu majeur des acceptations ultérieures du répertoire. Le répertoire glisse alors de signification.

Juridicité du répertoire

C'est seulement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que le répertoire théâtral semble acquérir une dimension juridique⁴⁶. Dans le compte rendu d'assemblée du 13 septembre 1683, était rapportée une pomme de discorde, comme il y en aura tant d'autres, entre la Comédie-Française et la Comédie-Italienne : la seconde représentait une pièce revenant de droit à la première. Or il est remarquable que dans cette feuille d'assemblée le terme de répertoire n'apparaisse précisément pas. Un siècle plus tard en revanche, et dans une situation en tout point similaire, le mot apparaît et a manifestement acquis une dimension juridique, comme le montre une lettre de 1784 du lieutenant de police Crosne au censeur Suard :

...comme vous ne pouvez pas avoir le répertoire entier des deux Comédies assez présent à la mémoire pour être en état de reconnaître [...] tous les plagiat que les auteurs pourraient s'y permettre, j'ai cru qu'il serait également utile aux vues de l'administration [...] de vous autoriser à consulter, pour cet objet, un Comédien de chacun des théâtres royaux⁴⁷.

L'apparition du terme dans les décrets royaux confirme la dimension juridique du « répertoire » au milieu du XVIII^e siècle — alors qu'il était limité à un usage interne au siècle précédent⁴⁸. Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle cette nouvelle juridicité du terme est due à l'évolution de la rémunération des auteurs dramatiques au cours de la période. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle en effet, les auteurs dramatiques n'étaient pas intéressés à la représentation de leur pièce, mais recevaient une somme fixe variable selon leur renommée. Cette somme équivalait à l'achat de leur œuvre par les Comédiens — achat indépendant du

⁴⁶ Pour une histoire des rapports de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne voir CHAUVERON, Edmond de, *La Comédie-Française devant les tribunaux...*, *op. cit.*

⁴⁷ Cité par OLAGNIER, Paul, *Le droit d'auteur...*, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁸ Le terme apparaît notamment dans les décrets de 1774 et 1776 destinés à l'Opéra-comique et à l'Académie Royale de Musique.

privilège de la Comédie Française sur la pièce, étant donné qu'achetée ou pas, la comédie ne pouvait être jouée par aucune autre troupe. Avant d'être achetée, la pièce relevait du *domaine*⁴⁹ intemporel du théâtre royal, indépendamment de toute représentation ; après son achat, elle en était la *propriété*. Le terme juridique de domaine (*dominium*) désigne une sphère de pouvoir, ce qui relève des attributions d'une personne. Ainsi le monopole de 1680 sur la Comédie-Française ne signifie pas que toute pièce dialoguée en français appartient aux Comédiens, sans qu'ils aient de compte à rendre aux auteurs, mais que toute pièce en français relève de son domaine. La propriété en revanche est ce qui, appartenant déjà au domaine, a été effectivement acquis : ainsi l'appropriation des pièces demeure obligatoire pour les Comédiens malgré leur monopole. Domaine et propriété ne sont donc pas synonymes : tout ce qui relève du domaine n'a pas nécessairement été approprié, mais ne peut être approprié que ce qui relève du domaine. Le domaine a donc une dimension virtuelle. La propriété en revanche relève de l'effectif. Elle dépend intimement de la conception du répertoire comme d'un répertoire de textes : si la propriété continue d'une représentation est vide de sens, la propriété continue d'un texte est possible.

C'est à partir de 1653 que se généralise le principe de la redevance : l'auteur était intéressé momentanément aux recettes à même hauteur que les comédiens. Autrement dit, durant une période déterminée, l'auteur appartenait à la communauté des Comédiens Français, et recevait une part des recettes au même titre que tous les autres membres de la communauté. Des décrets royaux successifs fixèrent le montant de cette redevance. Si les recettes d'une pièce n'atteignaient pas un certain seuil déterminé deux représentations de suite, elle « tombait dans les règles », c'est-à-dire qu'elle avait été définitivement acquise par les comédiens, lesquels n'avaient plus à verser la moindre redevance à l'auteur⁵⁰. La pièce avait alors intégré le « fonds » de la Comédie-Française, c'est-à-dire l'ensemble des pièces appartenant exclusivement aux Comédiens, qu'ils pouvaient reprendre à leur guise.

Cette règle d'appropriation des pièces par les Comédiens occasionna de nombreuses querelles avec les auteurs, dont témoignent mémoires, lettres et décrets successifs. Il était notamment alors d'usage que la noblesse aille au théâtre les lundis, mercredis et samedis, appelés « grands jours », le reste de la semaine constituant les « petits jours ». Afin de s'approprier complètement une pièce, les Comédiens n'avaient donc qu'à la représenter deux « petits jours » de suite (les jeudis et vendredis). C'est en jouant sur le cœur de la troupe, le

⁴⁹ RENOUX-ZAGAMÉ, Marie-France, *Les origines théologiques du concept moderne de propriété*, Paris-Genève, Droz, 1987, p. 140-155.

⁵⁰ Règlement de 1697, renouvelé en 1719.

répertoire, que l'arrêt royal de 1780 préserve l'intérêt des auteurs. Ainsi est-ce par l'imposition d'une règle d'alternance que le roi interdit toute distinction entre les jours de représentation.

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 suite.

Par là le répertoire-programmation du XVII^e siècle, en tant que calendrier alterné des pièces à jouer, devient un levier juridique. On voit bien à travers cet exemple comment le répertoire-programmation du XVII^e siècle est à double tranchant pour les Comédiens Français : la répertorialité est dirigée pour moitié par les Comédiens, et pour moitié par le pouvoir royal. En jouant sur les règles d'alternance qui le régissent, l'arrêt de 1780 interdisait aux Comédiens de s'accaparer injustement les œuvres dramatiques au détriment des auteurs, sans pour autant renverser le monopole accordé aux Comédiens Français par la lettre de cachet de 1680, qui faisait des pièces françaises leur domaine exclusif, les protégeant par là de la concurrence de tout autre théâtre parisien. Par cette tension juridique, le répertoire devient au cours du XVIII^e siècle un champ d'appropriations contraires. Il est à la fois le fonds exclusif d'une troupe — comme dans la lettre adressée à Suard en 1784 citée plus haut — et ce qui empêche les Comédiens de se l'approprier totalement, un *domaine* exclusif et une résistance à l'*appropriation*. Cette tension interne est liée à l'ambiguïté de la répertorialité, instrument de pouvoir de la maison du roi sur les Comédiens et des Comédiens sur les pièces. Les auteurs ne peuvent se défendre eux-mêmes dans le cadre de cette répertorialité, et doivent compter sur le pouvoir royal. Les règlements de plus en plus complexes imposés à la Comédie-Française concernant le répertoire et ses règles d'alternance s'avèrent ainsi le résultat d'une lutte pied à pied entre les auteurs et les Comédiens, entre le droit des premiers et la logique économique des seconds⁵¹.

⁵¹ BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*

De la stabilité au conservatisme : le changement du régime d'historicité du répertoire théâtral

On peut supposer que c'est par cette logique économique appropriative des Comédiens que le répertoire finit par signifier une « liste de vieilles pièces », et que de *domaine intemporel*, comprenant aussi bien le passé que l'avenir, le répertoire est devenu seulement un ensemble de *propriétés passées*. Se soustraire à la participation des auteurs étant de plus en plus difficile, les Comédiens avaient tout intérêt à maintenir un fonds de vieilles pièces « tombées dans les règles » ou dont les auteurs étaient morts — ce qu'on nommera dans la législation révolutionnaire le « domaine public ». Le règlement de 1697, obligeant les Comédiens Français à alterner pièces anciennes et pièces nouvelles, prouve que dès la fin du XVII^e siècle, la troupe tenta de faire des économies en privilégiant les œuvres du passé. La plainte des auteurs selon laquelle la Comédie-Française ne jouerait pas assez de nouveautés devint ainsi récurrente jusqu'à nos jours⁵².

Le répertoire théâtral connaît donc un changement de régime d'historicité. On entendra par cette expression non pas l'histoire ou l'évolution, mais le rapport à l'histoire, la manière d' « articuler passé, présent et futur⁵³. » Le répertoire ne connote plus le présent de la troupe en tant qu'elle se ré-institue et décide de son avenir commun, mais le passé en tant qu'il est l'avenir économique de cette même troupe. Il est une accumulation passée assurant l'avenir, un capital. Le répertoire devient ainsi, de simple notion technique, une notion proprement économique. Ce qui fonde la communauté n'est plus seulement le répertoire-programmation, mais le contenu de ce répertoire, son « fonds ». Ce changement de régime d'historicité est donc également un changement d'objet du répertoire, qui ne liste plus les pièces et les Comédiens mais uniquement les pièces du passé. Ce répertoire-fonds tente de libérer les Comédiens de la tutelle du répertoire-programmation, et constitue une mainmise sur la répertorialité contre le pouvoir royal, et médiatement contre les auteurs dramatiques.

Ce déplacement de la signification du « répertoire » par rapport au siècle précédent, et sa nouvelle synonymie avec le terme de « fonds », sont patentes dans le règlement de Duras du 27 juillet 1774 concernant l'ordre de représentation des pièces reçues à l'assemblée de lecture.

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

⁵² Une réclamation anonyme datée de 1774 exprime ainsi le souhait de plus de créations : « La Comédie ne donnera jamais trop de nouveautés ; elle doit encourager le plus possible les auteurs », cité par BONNASSIES, Jules, *ibid.*, p. 51

⁵³ Nous empruntons l'expression et la définition à HARTOG, François, *Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 35

troisième, les comédies en un, deux et trois actes. Dans ces trois colonnes, les pièces seront inscrites suivant leur ordre de réception [...]. Les comédiens joueront la première pièce de la première colonne, puis la première de la deuxième colonne, puis la première de la troisième ; ensuite, la deuxième pièce de la première colonne, puis la deuxième de la deuxième, et ainsi de suite [...]. 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*⁵⁴.

Le terme de répertoire est ici explicitement opposé à l'ensemble des « pièces nouvelles », signifiant dorénavant non plus la programmation comprenant pièces nouvelles et pièces anciennes, mais uniquement l'ensemble des pièces anciennes. Ce déplacement de signification par rapport au siècle précédent est d'autant plus manifeste que Duras prescrit l'établissement d'un répertoire au sens ancien du terme, savoir une liste alternée de pièces prescrivant leur ordre de représentation à venir, soulignant ainsi deux « plateaux » de signification au XVIII^e siècle.

Il serait donc faux de dire que le changement de régime d'historicité du répertoire, perceptible dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, supprime toute référence à l'avenir, mais cet avenir est fondé dorénavant sur le passé, ou plus précisément sur les œuvres passées, à l'image d'un capital. La signification du répertoire connaît donc un second déplacement, qui ne porte plus sur son régime d'historicité mais sur son contenu. En tant qu'institution politique — au sens où nous l'avons définie au chapitre précédent — il n'est plus seulement formel mais objectif : il ne s'agit plus uniquement de la mise en répertoire de toute la dynamique de troupe, mais de cette mise en répertoire sur la base d'un ensemble d'œuvres anciennes servant de fondement à l'édifice institutionnel. Les Comédiens sont ainsi libérés de toute mise en répertoire. Ce faisant le répertoire n'est plus une liste faisant référence aux pièces allant être jouées, mais l'ensemble même de ces pièces, qu'il s'agit secondairement de lister⁵⁵. Cette objectivation du répertoire est perceptible dans une réclamation anonyme aux Comédiens, datant de 1774 :

⁵⁴ Cité par BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*, p. 52-53. Nous soulignons.

⁵⁵ Bernard Sève distingue la liste de l'ensemble, en ce que la liste est liste de mots, tandis que l'ensemble est liste de choses. SEVE, Bernard, *De haut en bas...*, *op. cit.*, p. 18

La sévérité des comédiens est une loi de rigueur qui anticipe sur le jugement du public. *Elle diminue le répertoire*, à l'augmentation duquel est intéressée la gloire de la Comédie⁵⁶.

Il est clair que pour l'auteur de cette réclamation, le répertoire n'a plus le sens qu'il avait au XVII^e siècle, mais est synonyme d'une série de pièces, pouvant être augmentée ou diminuée. Ce qui qualifie le répertoire n'est plus un *ensemble de règles d'alternance*, mais *l'ensemble des pièces jouées durant cette alternance*.

C'est pourquoi dans ces textes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, il n'est plus question de répertoires au pluriel — répertoire de la semaine, répertoire de la quinzaine, répertoire de la cour, etc. — mais du répertoire au singulier : c'est l'unique série du répertoire qui est susceptible d'être diminuée ou augmentée par l'assemblée de lecture. Il n'est pas encore question du Répertoire au sens absolu du terme, mais la prémisse nécessaire à une telle absolutisation est désormais acquise : l'unicisation du répertoire. Il n'y a qu'un répertoire de la troupe non seulement à un instant « t » réunissant l'ensemble des répertoires singuliers — comme c'était le cas du répertoire-programmation du XVII^e siècle — mais à travers le temps. Le répertoire ainsi unifié dessine la tradition du théâtre. Cette unification du répertoire est le résultat de la mainmise des Comédiens sur la Répertorialité : la pluralité des répertoires les mettait en danger, en permettant sans cesse la remise en cause des règles d'alternance et en les soumettant à la répertorialité royale. Le répertoire unifié devient leur propriété et n'est plus susceptible de suppression ou de diminution. Il évolue et reste toujours identique à lui-même.

Dès lors, la stabilité du répertoire tend à ne plus avoir pour objets les règles d'alternance elles-mêmes — toujours sujettes aux changements à travers les arrêts royaux successifs — mais les pièces de théâtre comme telles. Le répertoire ne connote alors plus seulement la stabilité, mais le conservatisme. Ainsi le rapport entre la forme du répertoire et sa matière s'inverse : alors qu'à la fin du XVII^e siècle c'était le répertoire formel qui constituait sa permanence, au siècle suivant c'est le contenu du répertoire qui opère cette fonction. Ce renversement de perspective n'est donc pas seulement temporel, mais ouvre la possibilité d'une dimension canonique du répertoire. Nous avons vu en effet au chapitre précédent comment les « assemblées du répertoire » avaient pu donner au mot une dimension littéraire : ne peuvent entrer dans la programmation de la Comédie-Française que les pièces qui en sont « dignes ». Il n'est pas anodin que cette dimension littéraire ait été acquise en même temps que le renversement de perspective entre la forme et le contenu du répertoire : en effet, si la

⁵⁶ Cité par BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques...*, *op. cit.*, p. 51. Nous soulignons.

stabilité du répertoire n'est plus seulement formelle mais objective, si l'objet de sa permanence n'est plus la simple alternance mais un ensemble de pièces, alors ce qui est en jeu dans les assemblées de lecture n'est plus uniquement la conformité à des règles de programmation, mais la conformité à un ensemble de pièces déterminé, soit un *canon*. Canonicité et objectivité du répertoire sont donc des corollaires : c'est le répertoire qui précède le canon théâtral, et non l'inverse.

Propriété privée ou patrimoine ? Le changement de propriétaire du répertoire théâtral

Il n'a pas fallu attendre la période révolutionnaire pour que le répertoire devienne affaire d'État : dès le XVII^e siècle des décrets royaux influencent l'organisation du répertoire, obligeant les Comédiens tantôt à représenter des pièces nouvelles comme dans le règlement de 1697, tantôt à reprendre à la Cour les œuvres de Molière. La permanence du pouvoir royal est ainsi symbolisée par la permanence du répertoire à la Cour, et notamment le répertoire moliéresque⁵⁷. Mais que le répertoire ait une dimension étatique dès le XVII^e siècle ne signifie pas qu'il ait une dimension patrimoniale. Dans le premier cas, le répertoire appartient à une personne privée — la Comédie Française, laquelle symbolise *in fine* la personne royale — dans le second cas, il appartient à la nation. Dans le premier cas c'est la propriété privée d'un théâtre, dans le second cas c'est la propriété collective et inaliénable dont les comédiens ne sont que les usufruitiers.

Savoir si le répertoire de la Comédie-Française est une propriété privée ou un patrimoine national est donc la première question soulevée par le débat sur la liberté des théâtres à partir de 1789⁵⁸. Si le privilège de la Comédie Française sur les pièces dialoguées de langue française était désormais considéré comme nul et non avvenu⁵⁹, sa troupe n'avait-elle pas néanmoins acquis une propriété légitime sur les pièces qu'elles avaient déjà achetées et exécutées ? Que le domaine de la Comédie-Française soit tombé n'entraînait pas immédiatement son expropriation, qu'il fallait encore légitimer. Un auteur dramatique comme

⁵⁷ LEMAIGRE, Pauline, « Tradition et modernité dans le répertoire de cour de la Comédie Française. Les Menus Plaisirs et le cérémonial au XVIII^e siècle », *Comparatismes en Sorbonne* n°1 [en ligne], Paris, CRLC, Février 2010, p. 197-220. Disponible sur <http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/Revue/Tradition-Modernite-un-eternel-retour> (page consultée le 25/08/2010)

⁵⁸ Sur la liberté des théâtres et ses enjeux, on se reportera à BROWN, Gregory S., « Le débat sur la liberté des théâtres en France, 1789-1790 », *Les arts de la scène et la révolution française*, BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (sous la direction de), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 39 et sq.

⁵⁹ Comme ce sera confirmé par la loi du 14 janvier 1791. GUIBERT, Noëlle et RAZGONIKOFF, Jacqueline, *Le journal de la Comédie-Française. 1787-1799. La comédie aux trois couleurs*, Antony, SIDES, 1989, p. 132

Parisau était ainsi partisan de la suppression du privilège de la Comédie-Française, mais du maintien de sa propriété privée⁶⁰. La seule justification possible d'une telle expropriation consistait à remettre en cause la légitimité de l'acquisition des pièces par les Comédiens, en les définissant essentiellement en terme de propriété nationale, c'est-à-dire de patrimoine. Dans cette hypothèse, la propriété du répertoire n'était alors pas supprimée, mais purement et simplement annulée.

Là contre, la ligne de défense des Comédiens du Roi dès 1789, dans leur *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, consiste à développer une conception du répertoire en termes de propriété privée.

...il s'agit de savoir si sans privilège, et contre le privilège même de la Comédie-Française, les sieurs Mareux et leurs sociétaires ont le droit [...] [de] représenter les pièces *qui appartiennent* à la Comédie⁶¹.

L'avocat des Comédiens du Roi s'emploie à légitimer cette propriété privée en s'appuyant sur l'ordonnance royale de 1680. L'argumentation juridique montre néanmoins une tension entre l'ancien et le nouveau sens du « répertoire ». Le *Mémoire* commence en effet par rappeler le monopole de la Comédie-Française tel qu'il fut ordonné par Louis XIV.

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 comédie⁶².

La définition implicite du répertoire n'est donc ici pas celle d'une propriété, au sens moderne d'un objet ayant été approprié *dans le passé*, mais d'un privilège intemporel portant de droit sur toute comédie française dialoguée passée ou *à venir* — un domaine. Mais la suite de l'argumentation montre bien qu'en 1789, le sens du répertoire théâtral a changé, désignant bien plutôt l'ensemble des pièces ayant *déjà été jouées et appropriées*.

⁶⁰ PARISAU, Pierre Germain, *Pétition des auteurs dramatiques qui n'ont pas signé celle de M. de La Harpe*, Paris, Imprimerie L. Potier de Lille, 1790, p. 5.

⁶¹ *Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, Paris, Imprimerie de Prault, 1789, p. 2. Nous soulignons. Pour un récit détaillé de la querelle de la Comédie-Française avec les frères Mareux, voir RAZGONIKOFF et GUIBERT, *Le journal de la Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 60

⁶² *Mémoire pour les Comédiens Français...*, *op. cit.*, p. 15.

...ce sont des pièces *appartenant* à la Comédie Française, des pièces qui sont *sa propriété*, qu'elle *a achetées*, et qui ne peuvent être représentées que par elle seule⁶³.

Ici l'accent est porté sur le moment passé de l'appropriation, et non sur un domaine de toute éternité. C'est pourquoi le contentieux ne porte pas sur un privilège — un droit de préemption sur toute pièce dialoguée passée ou *à venir* — mais sur une propriété privée — la possession de pièces *déjà données et appropriées* par la troupe. Ainsi est-ce en terme moderne de *propriété*, et non de monopole ou de privilège, que les Comédiens Français continuent de se défendre un an plus tard.

[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 lois⁶⁴.

Le répertoire, redéfini ici en termes économiques de « productions », est assimilé à n'importe quel bien meuble ayant une valeur d'échange, et susceptible d'acquisition, d'appropriation et d'aliénation. En choisissant la stratégie juridique consistant à définir le répertoire, non plus comme un monopole domanial, mais comme une propriété privée légitimement acquise, les Comédiens Français rendent la tâche des tenants de la liberté des théâtres beaucoup plus difficile, puisqu'ils utilisent un principe même du droit révolutionnaire, savoir le caractère sacré de la propriété privée.

Les mémoires présentés par les Comédiens Français montrent néanmoins une tension avec un nouveau sens du répertoire théâtral, qui n'était pas encore apparu explicitement jusque-là : celui d'un panthéon des œuvres classiques. Cette différence conceptuelle est soulignée par une marque typographique, puisque le « répertoire » est alors écrit avec un grand « R » dans le texte.

...toutes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du Répertoire de ce Spectacle⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi*, Paris, Impr. de P. R-C. Ballard, 1790, p. 10.

⁶⁵ DAZINCOURT, FLEURY, MOLÉ, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, Paris, Imp. De Prault, 1790, p. 25-26. Nous soulignons.

On a donc pour la première fois l'usage du répertoire en un sens absolu : le répertoire de la Comédie-Française n'est pas seulement un répertoire parmi d'autres, ce n'est même pas l'ensemble unifié des pièces qu'elle a acquises, c'est *le* Répertoire au sens de l'ensemble des « pièces immortelles », c'est-à-dire des « classiques ». La permanence du répertoire est devenue explicitement celle de son objet, et non de sa forme. Ce n'est pas l'appartenance au répertoire qui rend les pièces de Corneille, Racine et Voltaire immortelles, mais c'est parce que ces pièces sont immortelles qu'elles confèrent cette qualité au Répertoire. Ainsi le « véritable fonds du Répertoire » n'est-il plus l'ensemble contingent des pièces ayant été représentées au Théâtre Français, mais l'ensemble de ces pièces particulières que sont les classiques, les autres ne présentant pas d'intérêt — à moins d'une réévaluation. Mais conçu en ces termes, le répertoire théâtral est-il encore un bien appropriable par une personne privée ?

Qu'un Répertoire de tous les chefs-d'œuvre immortels d'une nation soit appropriable par une personne privée n'est pas une contradiction dans les termes dans une conception monarchique du pouvoir politique : si l'unité de l'État est représentée par un individu, alors il n'y a pas de contradiction à ce que le Répertoire, même *national*, appartienne à une personne morale privée émanant du pouvoir royal. Ainsi n'y a-t-il pas qu'un argument rhétorique dans l'accusation portée, durant toute la période révolutionnaire, contre les Comédiens Français, d'être des tenants de l'Ancien Régime : soutenir que le Répertoire est une propriété privée, c'est maintenir une conception monarchique de l'État. Inversement, dans une conception démocratique, le Répertoire national ne peut pas être la propriété d'un unique individu, mais doit relever du « domaine public ». C'est ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation de Millin de Grandmaison selon laquelle on reconnaît la liberté d'un État à la liberté de ses théâtres et du Répertoire⁶⁶ : là où le Répertoire est détenu par un seul théâtre, il est détenu symboliquement par la personne royale ; là où le Répertoire est partagé par tous les théâtres, il est partagé par toute la nation. L'argumentation de Millin de Grandmaison s'avère néanmoins contradictoire, car il légitime l'expropriation des Comédiens Français par une appropriation privée par le peuple des pièces du Répertoire.

L'immensité de ce produit [c'est-à-dire le Répertoire] ne pourrait cependant pas devenir un titre contre leur propriété, si elle était réelle ; mais ils 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. Les acteurs n'abandonnent qu'une

⁶⁶ MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, chez Lagrange, 1790, p. 4.

faible portion de la recette ; c'est donc le public qui, après la mort de l'auteur, devient le véritable propriétaire des pièces qu'il a lui seul acquises⁶⁷.

Millin de Grandmaison ne justifie pas l'expropriation des Comédiens par le fait que le Répertoire serait un bien national, mais en ce qu'il aurait été acquis privativement par le public. Il n'oppose pas un patrimoine commun à une propriété privée, mais deux propriétés privées, l'une individuelle et l'autre collective. Dans cette perspective, il devient plus difficile de remettre en cause la légitimité du titre de propriété des Comédiens, et c'est pourquoi Millin de Grandmaison est obligé d'émettre un second argument, savoir le caractère « main-mortable » de la Comédie Française, c'est-à-dire leur incapacité à hériter⁶⁸. Or utiliser cet argument, c'est admettre au moins que l'acquisition initiale faite par les Comédiens était légitime.

Cette stratégie juridique ne fut cependant pas majoritaire parmi les tenants de la liberté des théâtres, qui, à la suite de La Harpe, soutinrent bien plutôt le caractère patrimonial du Répertoire. Deux questions sont en jeu : la liberté commerciale d'ouvrir des théâtres sans tenir compte des anciens monopoles royaux d'une part, la liberté de représenter les œuvres des auteurs morts — ce que nous appellerons la liberté du Répertoire — d'autre part. C'est uniquement la deuxième question que nous traiterons. Tout le débat est de savoir si une œuvre littéraire peut être l'objet d'une appropriation privée par un individu ou une personne morale autre que son auteur lui-même. Dans son discours prononcé en 1790 à l'Assemblée Nationale, La Harpe soutient la constitution de nouvelles troupes théâtrales, libres de donner ce qu'on nomme désormais le « répertoire classique ».

...ceux des gens de lettres qui ont travaillé pour le théâtre français, ont eu l'honneur de présenter à l'assemblée nationale une pétition qui tendait principalement à obtenir une loi qui encourageât l'établissement de nouvelles troupes de comédiens, autorisées à représenter cette foule de chefs-d'œuvre de tout genre, *dont une nombreuse succession d'auteurs devenus classiques*, enrichit depuis cent cinquante ans une seule troupe, qui, à la faveur d'un privilège exclusif, se prétend encore seule héritière de ce genre de richesses, *reconnues dès longtemps par tous les gens sensé pour être, par sa nature, une propriété publique et nationale*⁶⁹.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 34

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ LA HARPE, Jean François de, *Discours sur la liberté du théâtre prononcé par M. de la Harpe le 17 décembre 1790 à la société des amis de la constitution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1790, p. 3. Nous soulignons.

Contrairement à Millin de Grandmaison, ce n'est donc pas en opposant deux propriétés privées — celle des Comédiens et celle du public — que La Harpe justifie l'expropriation de la Comédie-Française, mais en faisant du répertoire un bien commun national incapable d'être approprié privativement. La patrimonialisation du répertoire s'avère ainsi la condition de possibilité de la liberté du répertoire : c'est parce que le répertoire est le patrimoine de toute la nation qu'il ne peut être la propriété privée d'une seule et unique troupe.

En promulguant la liberté des théâtres en 1791, l'Assemblée donne raison à La Harpe, et assoit la signification patrimoniale du répertoire théâtral, devenu le Répertoire au sens absolu. Désormais le répertoire ne sera plus seulement un ensemble de « classiques » appropriable par une personne morale privée, mais sera conçu comme une « propriété nationale » et « publique ». Parler du Répertoire au sens absolu, ce n'est plus parler du répertoire de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne ou de l'Académie royale de Musique, c'est parler du Répertoire appartenant à chacun au sein de la nation, dont les comédiens ne sont que les *usufruitiers*. Le répertoire connaît ainsi une nouvelle unification : il n'est plus seulement le répertoire complet de la Comédie-Française, mais le répertoire de tous les théâtres français, formant le Répertoire absolu.

Ces [...] individus [les Comédiens] qui se succèdent électivement, et non par droit d'héritage, ne peuvent user et abuser de leurs biens, ils ne peuvent ni les vendre, ni les aliéner, ni en disposer à leur gré. Ils ne sont donc que des usufruitiers et non de véritables propriétaires⁷⁰.

Le peuple devient donc le véritable propriétaire du Répertoire, par la médiation du public qui le représente. Assister à un spectacle du Théâtre Français — avec toute l'ambiguïté de ce mot — c'est ne pas faire l'expérience de l'altérité mais du familier, la pièce étant censée appartenir au spectateur en tant que membre de la nation. L'enseignement littéraire aura pour fonction de produire ce sentiment de familiarité et d'appropriation.

La liberté des théâtres se fait donc au prix d'une nationalisation du Répertoire, tant du point de vue juridique que sémantique. Si les Comédiens ne sont plus que les usagers du Répertoire, c'est que le peuple se voit assigner son titre de propriété légitime. Le Répertoire ne constitue donc plus l'identité de la troupe des Comédiens-Français, mais celle de la nation.

⁷⁰ FRAMERY, Nicolas Etienne, *De l'organisation des spectacles de Paris ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, chez Buisson Debray, 1790, p. 92.

Les Comédiens-Français se voient ainsi obligés de redéfinir leur identité en mars 1791, à l'issue de la loi sur la liberté des théâtres. Celle-ci ne peut plus être constituée d'un répertoire tombé désormais dans le domaine public.

...ce n'est point une société de commerce dont les fonds en argent ou en marchandise subsistent dans toute leur valeur, après la retraite de tel ou tel associé. C'est une société de talents, et ces talents en sont la principale, la véritable mise ; c'est là le fonds productif de la société⁷¹.

Désormais la Comédie-Française ne se définit plus par rapport à un répertoire, mais par rapport à son excellence propre. C'est désormais la nation dont l'identité est instituée par le répertoire. Toutefois, si cette dernière se voit attribuer la propriété du Répertoire, ce n'est pas au sens où elle pourrait le « vendre » et l'« aliéner », mais au sens où il constitue son patrimoine. En effet, la remise en cause de la propriété de la Comédie-Française repose sur l'illégitimité de leur « droit d'héritage ». C'est donc qu'inversement, c'est parce que la nation est l'héritière légitime du Répertoire qu'elle est en le propriétaire. Or la nation est continue et identique à elle-même : elle est toujours à la fois héritière et légataire⁷². Son identité, c'est précisément cette continuité et son héritage. Aliéner le répertoire, c'est donc s'aliéner soi-même — ce qui était pour un Millin de Grandmaison la situation de la nation pendant l'Ancien Régime. La propriété du Répertoire constitue donc un patrimoine, c'est-à-dire l'ensemble des biens d'une famille, ou d'une communauté, qui ont vocation à demeurer dans ladite famille ou communauté⁷³.

Cette identification de la nation par l'héritage culturel favorise l'élévation du répertoire en symbole de la nation, l'excellence nationale n'étant plus représentée par un lieu matériel — la Comédie-Française — mais par le bien immatériel du Répertoire.

...si la nation est propriétaire, ses pièces ne doivent être jouées que par le théâtre de la nation. Nos chefs-d'œuvre dramatiques constituent le théâtre de la nation, dans quelque pays du monde qu'on les lise ou qu'on les joue. Appeler ainsi la salle dans laquelle on les représente, c'est prendre le contenant pour le contenu⁷⁴.

⁷¹ Cité par GUIBERT et RAZGONIKOFF, *Le journal de la Comédie-Française...*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁷² Tout patrimoine étant un héritage, il suppose que le légataire en accepte les clauses. LENIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 22

⁷³ Pour un exposé des débats juridiques sur la notion de patrimoine, voir XIFARAS, Mikhaïl, *La propriété. Étude de philosophie du droit*, Paris, PUF, 2004, p. 201 et sq.

⁷⁴ MILLIN DE GRANDMAISON, *Sur la liberté du théâtre...*, *op. cit.*, p. 34-35.

De même qu'au cours du XVIII^e siècle, le répertoire formel du XVII^e siècle a fini par signifier son contenu, de même chez Millin de Grandmaison, le Théâtre de la Nation — nouveau nom de la Comédie-Française depuis 1789 — contenant le répertoire doit finir par désigner le répertoire lui-même. Ainsi au début du XIX^e siècle est-il parfois difficile, lorsqu'il est question du « Théâtre Français », de savoir si l'on désigne la Comédie-Française ou l'ensemble littéraire que constitue le Théâtre Français. Ce déplacement accentue la dimension littéraire du répertoire théâtral, qui n'est plus assigné à un lieu de spectacle particulier, mais se voit idéalisé en l'ensemble des textes théâtraux de langue française. On assiste donc à un double déplacement : l'excellence de la nation n'est plus un lieu matériel mais un bien immatériel d'une part, et ce bien immatériel se voit lui-même idéalisé en rattachant la notion de répertoire moins à la représentation théâtrale qu'au texte littéraire.

C'est donc dans le creuset de la période révolutionnaire que le « répertoire » théâtral change de paradigme, en devenant patrimonial d'une part, littéraire d'autre part. Pour mettre en valeur cette évolution, nous comparerons deux textes éloignés de cinquante ans : le *Calendrier pour l'année 1752 à l'usage des Comédiens Français ordinaires du Roi contenant un répertoire de plusieurs pièces de leur théâtre, et le nom des personnages de chaque pièce*⁷⁵ de 1752, et le *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*⁷⁶ de 1803, au début du XIX^e siècle.

Le *Calendrier* de 1752 s'adresse aux Comédiens Français : il s'agit donc du répertoire au sens technique du XVII^e siècle, tel que nous l'avons défini au chapitre précédent. Les propriétaires dudit répertoire sont les Comédiens eux-mêmes. Le répertoire ne semble à aucun moment menacé d'oubli ou de disparition. Le but du *Calendrier* n'est donc pas conservateur, mais planificateur.

Dans le *Répertoire du théâtre français* de 1803, le destinataire n'est plus le Comédien, mais l'« amateur de la bonne littérature⁷⁷ » : est devenu explicite que le répertoire n'est pas d'abord quelque chose qui se regarde sur scène mais qui se lit. Cette littérisation du répertoire théâtral s'achèvera dans les années 1830 avec Musset, qui identifiera la

⁷⁵ *Calendrier pour l'année 1752 à l'usage des Comédiens Français ordinaires du Roi contenant un répertoire de plusieurs pièces de leur théâtre, et le nom des personnages de chaque pièce*, Paris, [s.n.], 1752.

⁷⁶ *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, imprimerie P. Didot aîné, 1803.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 3.

représentation théâtrale à la lecture⁷⁸. Le propriétaire du répertoire n'est plus le comédien, mais la nation. Il n'a pas pour but de dicter à quelque théâtre ce qu'il doit jouer dans l'avenir, mais de conserver des œuvres perçues comme menacées par l'oubli.

...parmi les auteurs dont nous rassemblons les chefs-d'œuvre, plusieurs n'ont jamais eu leurs œuvres imprimées [...], les éditions du plus grand nombre épuisées depuis longtemps, depuis longtemps aussi ne sont plus réimprimées⁷⁹.

Dresser le répertoire a donc pour l'auteur une fonction conservatrice : les œuvres doivent durer, et les faire entrer au Répertoire résonne ainsi comme une injonction à l'égard du lecteur, des éditeurs et des imprimeurs. La caractéristique d'immortalité a clairement été transférée au répertoire lui-même, et non à son contenu. Le répertoire doit rendre les œuvres *effectivement* immortelles, ce qui ne remet pas en cause qu'elles doivent être « classiques » — c'est-à-dire *potentiellement* immortelles — pour qu'elles entrent au répertoire. Autrement dit, le répertoire acquiert un rôle mémorisant ou immortalisant. Cette fonction conservatrice est accentuée par le fait que le répertoire ne cite que des dramaturges morts⁸⁰, l'auteur parachevant ainsi l'évolution du régime d'historicité du répertoire, décelée dès le XVIII^e siècle.

Le « répertoire » dont il est question en 1803 n'a donc plus qu'un rapport éloigné au sens technique du XVIII^e siècle, comme l'auteur le souligne lui-même :

...quelques tragédies ne sont pas au répertoire du théâtre français, et méritent d'y être ; telle est, entre autres, l'*Absalon* de Duché⁸¹.

Est explicite dans ce passage qu'il ne s'agit pas de faire la liste des pièces effectivement au répertoire des théâtres, mais de faire la liste des « classiques » qui appartiennent à la nation et qui *devraient* figurer à la programmation des théâtres Français. Le répertoire a donc clairement acquis un sens canonique au début du XIX^e siècle : il ne consiste plus en un ensemble d'œuvres, mais de *chefs-d'œuvre*. Son propriétaire légitime n'est plus un théâtre

⁷⁸ « C'est au théâtre surtout qu'on sent la puissance de ces appels faits par le génie ; on est comme transporté dans une sphère nouvelle [...] ; en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et viennent, dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu'il n'y ait qu'une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme ». Dans ce texte datant probablement des années 1830, assister à une représentation se confond clairement chez Musset avec la lecture d'un ouvrage. « Sur le Théâtre », in MUSSET, Alfred de, *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 1010.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

mais *la nation entière*. Ce n'est plus un répertoire particulier mais *le Répertoire* au sens absolu. Seule la considération du débat sur la liberté des théâtres durant la période révolutionnaire permet de comprendre cette patrimonialisation et littérisation du répertoire en seulement cinquante ans.

Quelle répertorialité anime la nouvelle acception du répertoire ? Il est frappant que les défenseurs de la patrimonialisation du répertoire théâtral soient les auteurs dramatiques, dont nous avons vu qu'ils étaient jusqu'alors à la merci de la répertorialité détenue par les Comédiens et le pouvoir royal. En effet si le répertoire appartient symboliquement au peuple dans la nouvelle acception du répertoire, il n'en détient nullement la répertorialité. En faisant du répertoire un patrimoine littéraire, les auteurs deviennent des objets de la répertorialisation. Ils acquièrent ainsi une importance symbolique qu'ils n'avaient pas au siècle précédent : de même que le répertoire-programmation articulait la liste des pièces à venir et la liste des Comédiens, le répertoire-patrimoine articule le Répertoire français et la liste des grands hommes de la nation, dont les écrivains sont les premières figures⁸². Mais à la différence du répertoire-programmation, le répertoire-patrimoine doit répertorialiser les auteurs pour les sublimer, et non pour les surveiller.

En outre, la loi sur les droits d'auteur assure la propriété intellectuelle des pièces jusqu'à la mort du dramaturge : si le répertoire des auteurs classiques est bien un patrimoine national, *stricto sensu* le répertoire des auteurs contemporains ne l'est pas, et a été exproprié des mains des Comédiens. Les auteurs vivants sont donc les propriétaires de leurs propres pièces déjà répertorialisées mais ôtées des mains des Comédiens. Il s'agit donc bien d'une tentative de prendre le pouvoir sur la répertorialité de la part des auteurs.

Il existe néanmoins une tension au sein de cette nouvelle répertorialité : d'un côté les auteurs sont les objets du répertoire — du fait de la littérisation du répertoire théâtral — et d'un autre côté ils sont les possesseurs du répertoire vivant — du fait de la loi Le Chapelier. Ils sont ainsi objets et sujets de la répertorialité. Or nous avons vu à propos du répertoire-programmation qu'être objet de la répertorialité conduit au risque d'être contraint et surveillé. La nouvelle répertorialité ne risque-t-elle pas de se retourner contre ses auteurs ?

Les tensions du patrimoine

On assiste durant la période révolutionnaire, non plus à une simple évolution de l'idée de répertoire théâtral, mais à un véritable changement de paradigme, au sens d'un changement

⁸² BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998

radical de cadre de pensée. Dans les années 1790, ce sont tous les points caractéristiques du répertoire du XVII^e siècle qui sont changés : le détenteur du répertoire, sa fonction, le rapport de la forme-répertoire à son contenu, sa temporalité, son objet lui-même. Ce nouveau paradigme pourrait donc être résumé par le fait qu'il consiste en un patrimoine littéraire — un ensemble de textes classiques appartenant à la nation et devant être pour cette raison conservé. Il faut néanmoins s'interroger plus longuement sur la notion complexe de patrimoine, et nous demander ce que signifie plus précisément pour le répertoire théâtral d'être constitué en patrimoine.

Comme le note François Hartog⁸³, le patrimoine est une notion à la mode, tant chez le législateur que dans les milieux culturels et les essais qui lui sont consacrés. Les définitions qui en sont données oscillent entre une acception révolutionnaire stricte⁸⁴ — toute la question étant alors de savoir si le patrimoine révolutionnaire est essentiellement destructeur ou conservateur — et une signification diluée au point d'être confondue avec un simple héritage matériel ou spirituel⁸⁵. Avant d'être lié à la mémoire et à la culture, le patrimoine a pourtant un sens juridique précis, connu des législateurs révolutionnaires. Quelles sont les caractéristiques du patrimoine juridique, et que confère-t-il à ce qu'il patrimonialise ?

La première caractéristique du patrimoine est d'être une unité : non pas une somme de biens mais l'*ensemble* des biens d'une personne — en termes juridiques, le patrimoine constitue une universalité de choses, *universitas rerum*⁸⁶. Le patrimoine est donc plus et autre chose que les biens qui lui appartiennent, puisqu'il en constitue l'ensemble unifié. Penser le répertoire en termes de patrimoine, c'est donc penser les œuvres dramatiques puis musicales comme un ensemble ayant des qualités et une unité propres, irréductibles à celles des œuvres individuelles comme telles. De même qu'en droit, ce n'est pas parce que les biens d'un patrimoine sont corporels que le patrimoine lui-même l'est, ici ce n'est pas, par exemple, parce que le répertoire serait classique que les œuvres qui lui appartiennent ne pourraient être modernes, révolutionnaires ou avant-gardistes. Que le répertoire soit conçu en termes de patrimoine permet donc de penser cette disjonction entre propriétés esthétiques du répertoire, et propriétés des œuvres qui lui appartiendraient. Ce point est essentiel pour comprendre

⁸³ HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 163 et sq.

⁸⁴ POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

⁸⁵ C'est notamment ce qu'on peut reprocher à Jean-Michel Lénaud, *Les archipels du passé...*, *op. cit.*

⁸⁶ « Le patrimoine d'une personne est la fiction juridique d'une unité qui envelopperait tous les biens appartenant à cette personne. 1/ Le patrimoine d'une personne comprend tous ses biens [...]. 2/ Le patrimoine n'est pas en soi un objet extérieur ; il est seulement l'idée abstraite d'une unité juridique qui relie tous les biens qui appartiennent à une personne déterminée. » ZACHARAE VON LIGENTHAL, Carl Salomon, *Handbuch des französischen Civilrechts*, Heidelberg, J. C. B. Mohr, 1837, cité et traduit par XIFARAS, *La propriété. Étude de philosophie du droit*, p. 208.

l'ambiguïté d'une expression comme « théâtre classique » : il peut s'agir du théâtre de la période classique, mais il peut également s'agir du patrimoine théâtral. Dans le premier cas « classique » est une propriété des œuvres, dans le second cas du répertoire lui-même, sans qu'il y ait nécessairement confluence entre les deux.

De cette première caractéristique découle la propriété lissante du patrimoine : celui-ci ne fait pas qu'unifier, mais homogénéise les biens⁸⁷. Certes, le répertoire-patrimoine de la fin du XVIII^e siècle permet de faire des distinctions de valeur entre les œuvres, un Rotrou par exemple n'étant pas mis sur le même plan qu'un Corneille. En revanche cette homogénéisation des œuvres par le répertoire est particulièrement visible du point de vue temporel. Au sein du répertoire, la profondeur historique semble lissée, les œuvres apparaissant sinon comme appartenant à la même époque, du moins comme participant de la même intemporalité.

La troisième propriété essentielle du patrimoine est son rapport à l'identité de la personne qui le détient. Dans le domaine juridique, il est ainsi ce qui garantit les dettes contractées par une personne⁸⁸. Il est également ce qui constitue une famille⁸⁹, puisque le propre du patrimoine est de constituer ce qui est transmis par héritage aux héritiers légitimes, désignés ainsi comme membres légitimes de la famille. Le patrimoine est donc intimement lié à la reconnaissance et à la constitution d'une identité collective et filiale⁹⁰. Que le répertoire soit un patrimoine entraîne donc immédiatement sa possible nationalisation. On a vu que le répertoire technique du XVII^e siècle possédait une dimension politique intrinsèque, en ce qu'il instituait la troupe des Comédiens. Avec le répertoire-patrimoine de la fin du XVIII^e siècle, le répertoire n'a plus seulement une dimension politique mais nationale, voire nationaliste, car ce n'est plus seulement un groupe qui est constitué, mais un groupe d'héritiers légitimes. Certes, comme le souligne Jean-Michel Léniaud dans les *Archipels du passé*, la filiation patrimoniale peut aussi bien être réelle que spirituelle, comme le montre l'exemple du

⁸⁷ « Les biens ne sont pas, en soi, des objets du patrimoine, mais seulement sous le rapport de leur valeur pécuniaire, c'est-à-dire dans la mesure où ils sont susceptibles d'être saisis. » Les biens du patrimoine sont donc homogénéisés en ce qu'ils sont uniquement considérés comme saisissables, et ayant une valeur numéraire. ZACHARAE cité par XIFARAS, *ibid.*, p. 209.

⁸⁸ « Le sujet propriétaire n'est pas seulement propriétaire, il est aussi contractant. Cette seconde qualité ne manque pas de peser sur la manière de penser la première puisque la faculté de s'endetter conduit à considérer, sous ce rapport, l'ensemble des biens du sujet comme une masse indistincte formant le gage d'éventuels créanciers. » *Ibid.*, p. 200.

⁸⁹ Le droit romain distingue ainsi les *familiae* qui constituent le patrimoine comme tel, et le pécule du chef de famille, qui relève des biens personnels de celui-ci et n'entre pas dans le patrimoine familial. *Ibid.*, p. 203.

⁹⁰ « Le sang qui se transmet par l'acte sexuel ; la grâce de l'esprit qui se communique par l'eau du baptême, le chrême et l'imposition des mains ; bref, les modalités d'intégration dans la parenté vont de pair avec la transmission d'un certain nombre de choses, matérielles ou non : maisons, terres, nom, armoiries, généalogie, liste de noms, cendres de morts, reliques, etc. » LENIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé...*, *op. cit.*, p. 43.

patrimoine de l'Église qui n'est pas transmis en fonction de liens de sang⁹¹. Il n'en reste pas moins que l'introduction de la question de l'héritage, et par conséquent de la filiation, ouvre la porte à un nationalisme du répertoire, tel qu'il a pu exister au XIX^e siècle⁹².

On comprend dès lors la fonction conservatrice du patrimoine : s'il constitue la reconnaissance et l'identité d'un groupe, alors perdre ou aliéner ce patrimoine, c'est perdre ou aliéner l'identité collective elle-même. Définir le répertoire de manière patrimoniale, c'est donc immédiatement le constituer comme à préserver, à sauvegarder, à conserver. Le répertoire est posé comme une tâche, non plus comme le simple engagement professionnel que posait le répertoire du XVII^e siècle, mais comme une responsabilité, une injonction.

Deux tensions vont donc traverser le patrimoine, l'une portant sur le facteur d'identité, l'autre portant sur l'objet de l'identité. La première tension est celle de savoir si le patrimoine est historique ou politique. L'identité du groupe est-elle fondée sur une histoire continue ou sur des choix politiques ? Toute l'histoire entre-t-elle au patrimoine, ou faut-il en faire le tri ? La seconde tension est de savoir si le patrimoine a une vocation universelle ou nationale, autrement dit si le groupe qu'il constitue est à l'échelle de l'humanité ou de la nation.

Ces tensions intrinsèques à l'idée de patrimoine vont donc également participer de la nouvelle notion de répertoire à l'issue de la période révolutionnaire, et ce jusqu'à nos jours. En effet si le patrimoine est conçu de manière historique, le répertoire théâtral sera archéologique : il aura vocation à retrouver des œuvres perdues, devant être ressuscitées car constituant *notre* histoire, *notre* identité. Si le patrimoine est conçu de manière politique en revanche, le répertoire fera l'objet d'une sélection, les choix esthétiques et historiques signifiant des choix politiques. De même, si le patrimoine est conçu de manière universelle, le répertoire se définira comme transnational. Ainsi parle-t-on parfois pour le genre de l'opéra du « grand répertoire », désignant par là les œuvres n'appartenant pas seulement aux répertoires nationaux, mais au répertoire international⁹³. Par la notion de « grand répertoire », on entend que le véritable Répertoire est un répertoire transnational, quand les répertoires nationaux n'apparaissent en comparaison que contingents. Inversement dans une perspective nationale, le répertoire sera conçu en termes stylistiques et d'écoles : on parlera du « répertoire français » ou du « répertoire allemand » comme on parlerait d'un « style français » ou d'un « style allemand ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 29-30

⁹² Nous y reviendrons lorsqu'il sera question du répertoire musical, et plus particulièrement de l'introduction des drames musicaux de Wagner dans les répertoires nationaux.

⁹³ PEDLER, Emmanuel, « L'invention du « grand répertoire ». Processus d'institutionnalisation et construction des canons lyriques contemporains : le cas de Aïda », *Le Mouvement social*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004, n° 108

Ces tensions dues à la patrimonialisation du répertoire ne sont pas tranchées au cours du XIX^e siècle, mais traversent toute l'idée de répertoire. C'est sur les implications pratiques de telles tensions que nous voudrions à présent insister à travers la question d'un répertoire révolutionnaire à la fin du XVIII^e siècle.

Le répertoire entre patrimoine politique et patrimoine historique. L'exemple du répertoire révolutionnaire

À l'issue du débat sur la liberté des théâtres, la question juridique et conceptuelle est tranchée : le répertoire ne peut pas être une propriété privée, mais constitue un patrimoine public. Demeure néanmoins en question le contenu réel d'un tel répertoire. C'est ici que se joue la question de savoir qui détient réellement la répertorialité, et si les auteurs peuvent à la fois être sujets et objets de la répertorialité.

Le patrimoine théâtral est en effet traversé par une tension : il est à la fois *patrimoine historique*, ensemble hérité des pièces transmises jusqu'alors par la Comédie-Française, et *patrimoine politique*, ensemble des pièces mettant en exergue la liberté du peuple français. On retrouvera la même ambiguïté dans le terme de patriotisme, qui signifiera tantôt attachement à l'histoire de la nation tantôt attachement à la liberté et au progrès⁹⁴. Pour reprendre les termes de Jean-Michel Léniaud, le patrimoine historique de la Comédie-Française relève de la part *transmise* de l'héritage, tandis que le patrimoine politique relève du *choix* opéré par les héritiers au sein de ce legs⁹⁵. Le répertoire théâtral doit-il être un patrimoine historique, contenant essentiellement des pièces du passé, ou doit-il être un patrimoine politique, contenant des pièces exaltant le théâtre comme chose du peuple ? Telle est la question en jeu dans les programmations des principaux théâtres parisiens⁹⁶.

Pour un Millin de Grandmaison, le répertoire est clairement mis du côté du patrimoine politique :

Chez un peuple [...] gouverné [despotiquement], il ne peut donc exister de tragédies vraiment nationales. On n'y peut guère exposer les grandes vérités qui intéressent la nation entière, et l'éclaireraient sur ses droits ; on n'ose y débiter que des leçons d'une morale usée et commune ; la soumission aveugle au despotisme des rois y est réduite

⁹⁴ RIVOIRE, Jean Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Gilbert, 1950, p. 2-3

⁹⁵ LENIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé...*, *op. cit.*, p. 22 et p. 97.

⁹⁶ Pour une histoire des théâtres sous la Révolution Française, on se reportera au *Journal de la Comédie Française* de GUIBERT et RAZGONIKOFF ainsi qu'à CARLSON, Marvin, *Le théâtre de la révolution française*, Paris, Gallimard, 1970 (Édition originale : 1966).

en principes, et fortifiée par des exemples ; on y déploie toutes ces idées gothiques et chevaleresques, qui n'ont pour fondement que des préjugés⁹⁷.

Le changement de régime politique doit donc coïncider pour Millin de Grandmaison avec un changement du répertoire théâtral. Son texte est l'illustration d'une conception politique du patrimoine, qui sera suivie par le Théâtre de la République, fondée en 1791 à la suite de la liberté des théâtres, ou le Théâtre de Monsieur, qui adopte un répertoire patriotique dès 1789. En choisissant de représenter surtout des pièces patriotiques ou de circonstance, ces salles incarnent cette conception politique du répertoire patrimonial. Elles mettent à l'œuvre une répertorialité dont les auteurs sont les sujets : en écrivant les pièces de ce nouveau répertoire politique, les dramaturges tentent de prendre le pouvoir sur la répertorialité. Toutefois la littérisation du répertoire continue de faire des auteurs les objets de la répertorialisation, faisant d'eux les cibles de la censure durant la Terreur⁹⁸. Dans une conception politique du répertoire-patrimoine, l'État reste en effet un acteur important de la répertorialité. Dans la même situation que les Comédiens avec le répertoire-programmation, les auteurs s'avèrent ainsi surveillés et contraints par la répertorialité dont ils tentaient d'être les sujets.

En revanche les tenants d'une conception historique du patrimoine privilégient l'ancien répertoire du Théâtre Français. C'est alors plutôt le Théâtre de la Nation — nouveau nom de la Comédie-Française — ou le Théâtre de l'Odéon qu'il faut citer comme incarnation de cette conception. Pour justifier cette conception historique du patrimoine, Sauvigny fait la distinction entre l'État despotique et le Répertoire qui y est né :

Nous payons encore douloureusement le faste insultant d'un maître, et le malheur de ses conquêtes ; nous recueillons encore avec délices les fruits bienfaisants des chefs-d'œuvre qu'enfanta le siècle de Louis XIV⁹⁹.

La légitimation d'une conception historique du patrimoine repose chez Sauvigny sur une déconnexion de l'histoire politique et de l'histoire littéraire : les propriétés du répertoire théâtral de l'Ancien Régime ne sont pas les mêmes que celles de l'Ancien Régime lui-même. On voit dans ce raisonnement de Sauvigny le changement de paradigme opéré par le répertoire : c'est parce que ce dernier est conçu comme un ensemble supérieur à ses parties

⁹⁷ MILLIN DE GRANDMAISON, *Sur la liberté du théâtre...*, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁸ GUIBERT, Noëlle, RAZGONNIKOFF, Jacqueline, *Le journal...*, *op. cit.*

⁹⁹ BILLARDON DE SAUVIGNY, Louis-Edme, *Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution. Discours présenté à l'assemblée nationale par M. de Sauvigny*, Paris, impr. de Cussac, 1790, p. 7-8.

que ses propriétés peuvent être distinguées des œuvres qui le composent. Conçu comme une chose à part entière, il est isolable historiquement et politiquement du régime qui l'a vu naître, comme de ces pièces. Cette déconnexion ne s'opère pas seulement chez Sauvigny par une séparation de l'histoire politique et de l'histoire littéraire, mais par la mise en exergue de deux temporalités différentes. La temporalité du répertoire théâtral est ainsi celle de l'« encore » et du « chef-d'œuvre », autrement dit de la continuité et de la pérennité, tandis que celle de l'histoire politique relève de la discontinuité de « conquêtes » et de « malheurs ». L'« encore » de l'Ancien Régime est celui de la dette (« nous payons ») et de la perte, tandis que l'« encore » du répertoire est celui de l'enrichissement et de la fécondité (« nous recueillons... les fruits »). La pérennité du chef-d'œuvre n'est donc pas celle de l'éternel présent, mais du passé toujours fécond, sur le modèle du répertoire-fonds des Comédiens. Dans cette conception, les dramaturges sont élevés au rang de « grands hommes » et deviennent les objets de la répertorialisation. Ce faisant ce sont principalement les auteurs morts qui deviennent l'objet du patrimoine national. Bien que le répertoire soit alors détenu symboliquement par la nation, la répertorialité reste aux mains des comédiens, pouvant donner n'importe quelle pièce de ce patrimoine historique appartenant au domaine public. Entre ce patrimoine politique et ce patrimoine historique, ce ne sont donc pas seulement deux contenus qui s'opposent — un choix de pièces contre un autre — mais deux répertorialités.

Ces répertorialités s'expriment à travers deux temporalités différentes. Le patrimoine politique fonctionne selon un régime d'historicité où la conscience du caractère historique du temps présent est éminemment vécue. Pour reprendre le concept d'Hartog, on peut parler de « présentisme », lequel se caractérise par son souci de l'actualité¹⁰⁰. Si ce théâtre est un théâtre de « circonstance », c'est qu'il a vocation à reprendre le fait et à l'incarner comme événement historique. Ces pièces de circonstance sont ainsi parfois appelées *faits historiques*¹⁰¹, la représentation sur scène ayant la fonction de transfigurer de simples faits en véritable Histoire, et de leur conférer tout leur sens et toute leur importance. Dans le cas du patrimoine historique au contraire, la temporalité théâtrale est marquée par la pérennité : ce qui est recherché n'est pas de l'ordre de l'actuel mais de l'immortel, du chef-d'œuvre, assimilé à un enrichissement perpétuel. Dit autrement, la temporalité théâtrale est ou bien un présent regardé d'emblée comme passé, ou bien un passé vécu comme présent du fait de sa fécondité.

¹⁰⁰ HARTOG, *Régimes d'historicité...*, op. cit., p. 127. Pour Hartog l'expérience du temps révolutionnaire relève du futurisme, mais il nous semble que le théâtre de circonstance relève plutôt du présentisme.

¹⁰¹ RIVOIRE, *Le patriotisme...*, op. cit., p. 34

La patrimonialisation du répertoire conduit à une modification importante de la répertorialité. Si l'objet de la répertorialisation reste les œuvres dramatiques, le propriétaire légitime du répertoire et le sujet de la répertorialisation ne sont plus les Comédiens mais la Nation. Cette tentative par les auteurs de s'emparer de la répertorialité s'avère néanmoins un semi-échec : en faisant de la nation le propriétaire du répertoire et le sujet symbolique de la répertorialisation, ils donnent à l'État le moyen de s'emparer au nom de la nation de la répertorialité par le biais de la censure. Le droit d'auteur, en associant intimement l'œuvre et le dramaturge, transforme les auteurs en objets conjoints de répertorialisation. Ils se retrouvent ainsi dans une situation ambiguë, comparable à celle des Comédiens dans le cadre du répertoire-programmation. L'unification du répertoire par sa nationalisation symbolique, loin de démocratiser la répertorialité, assoit le pouvoir étatique sur elle. Dans cette perspective, la patrimonialisation du répertoire a préparé une surveillance étatique accrue sur les spectacles au XIX^e siècle.

Chapitre III : Le répertoire-genre — l'unification par cartographie répertoriale

L'oscillation du patrimoine entre conception historique et conception politique entraîne une nouvelle mainmise de l'État sur la répertorialité durant la censure de la Terreur. Le répertoire-patrimoine permet ainsi le contrôle du contenu des répertoires théâtraux, et leur unification par la patrimonialisation. Avec l'Empire, le répertoire semble retrouver sa diversité et sa pluralité : le foisonnement des théâtres et de leurs répertoires propres pourrait apparaître comme le déploiement d'une libre répertorialité, à nouveau entre les mains des troupes de théâtre. Pourtant la liberté des théâtres est abolie par l'Empire. La diversité des répertoires dans les deux premiers tiers du XIX^e siècle est-elle le signe d'une répertorialité libérée de toute emprise politique, ou encore détenue par le pouvoir politique ? Peut-on parler d'un abandon de la conception unitaire et patrimoniale du répertoire au XIX^e siècle, au bénéfice d'un éparpillement répertorial ?

La répertorialité impériale : une « police » des théâtres

Après la courte période de liberté des théâtres, qui avait été votée en 1791, le nouvel empereur des Français revient sur les lois révolutionnaires par les trois décrets de 1806 et 1807. Par celui du 8 juin 1806, Napoléon rétablit les autorisations d'ouverture des théâtres — ouverture qui avait été entièrement libéralisée par la loi de 1791 —, par celui du 25 avril 1807 il attribue à chaque salle autorisée un répertoire générique particulier dont elle détient le monopole, et enfin par celui du 29 juillet 1807, il limite le nombre de théâtres parisiens à huit¹⁰². Avant d'étudier chaque décret en particulier, il faut remarquer à la suite de Nicole Wild que ces trois décrets forment une totalité juridique, dont le but est le retour à une structure monopolistique : à chaque théâtre son genre et réciproquement, cette règle entraînant un nombre limité de théâtres — le nombre de genres théâtraux étant présumé limité. Ainsi aucun théâtre ne doit porter préjudice à un autre, et surtout pas aux théâtres nationaux subventionnés comme le Théâtre-Français, l'Académie impériale de musique ou le Théâtre de l'Opéra-Comique. La plupart des historiens de la période considèrent ces trois décrets comme un retour pur et simple au système des privilèges de l'Ancien Régime. Il est vrai que comme sous Louis XIV, le Théâtre-Français détient le monopole sur son ancien répertoire, les œuvres

¹⁰² WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, t. 1, Thèse soutenue à Paris IV sous la direction de Jean Mongrédien, 1987, p. 14 et sq.

du domaine public leur appartenant exclusivement¹⁰³, ainsi que sur les comédies ou tragédies contemporaines entièrement dialoguées. Le Théâtre-Français retrouve donc sous l'empire strictement le même privilège qu'avant la loi de 1791. Il en va de même de l'Académie impériale de musique et de l'Opéra-Comique. Il nous semble cependant que la répertorialité mise en œuvre par l'empire — et qui demeure inchangée jusqu'en 1864 par les différents régimes, hormis par la Seconde République — est très différente de celle mise en place par l'Ancien Régime. Faisant suite à la liberté des théâtres et à la création de multiples spectacles, la répertorialité impériale organise la pluralité des répertoires — tandis que la répertorialité de l'Ancien Régime au XVII^e siècle s'intéressait à chaque salle une à une. Il s'agit néanmoins d'une pluralité contrôlée, la somme des répertoires constituant *in fine* un unique Répertoire : la répertorialité impériale conserve ainsi la volonté unificatrice à l'œuvre dans l'acception patrimoniale du répertoire. Enfin le répertoire est devenu durant la période révolutionnaire une propriété nationale. La répertorialité impériale acquiert donc une dimension moralisatrice, qu'elle n'avait pas sous l'Ancien Régime. La structure monopolistique mise en place par l'Ancien Régime avait une visée économique et politique : il s'agissait de préserver la santé économique des théâtres royaux, directement attachés à la personne du Roi, afin de préserver l'image du monarque lui-même. En admirant la magnificence des représentations et des décors, c'était ainsi la magnificence de la personne du Roi, présent symboliquement sur la scène du Théâtre-Français ou de l'Académie royale de musique, qui était glorifiée. Si une telle visée n'est pas étrangère à Napoléon, qui aime à mettre en scène ses entrées dans les théâtres publics¹⁰⁴, s'y ajoute une dimension moralisatrice : en privilégiant les théâtres subventionnés au détriment des théâtres de boulevard et secondaires, ce sont les mœurs — supposées dépravées par le vaudeville — qui doivent être préservées. Le répertoire étant devenu durant la période révolutionnaire un patrimoine, une propriété à la fois de la nation et du peuple, que le répertoire s'abaisse et c'est la nation qui voit ses mœurs s'abaisser. Nous développerons cette différence fondamentale entre la répertorialité impériale et la répertorialité de l'Ancien Régime sous trois aspects : l'organisation générique, l'organisation hiérarchique et enfin l'organisation urbaniste et territoriale.

¹⁰³ Les salles secondaires ne peuvent jouer que partiellement les œuvres du domaine public. Elles ne retrouveront ce droit qu'en 1864.

¹⁰⁴ CHAILLOU, David, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, p. 315-316

Des répertoires génériques

Le décret du 25 avril 1807¹⁰⁵ a deux visées : établir les théâtres officiels principaux et secondaires d'une part, leur attribuer à chacun un répertoire spécifique d'autre part. Le répertoire, contrairement au sens technique toujours en vigueur dans les règlements du Théâtre-Français et de l'Académie impériale de musique, est ici synonyme de genre. Le répertoire est désormais le type de spectacle qu'un théâtre est autorisé à jouer, type qui lui est spécifique, et s'appuyant dans le décret de 1807 sur des genres littéraires ou musicaux reconnus. Ces répertoires sont exclusifs les uns des autres, le législateur ne permettant en théorie aucun empiètement¹⁰⁶, et spécifiques, deux théâtres ne pouvant partager le même répertoire¹⁰⁷. Idéalement, dans la perspective impériale, il devait donc y avoir autant de théâtres que de genres, ni plus ni moins, l'organisation des théâtres reflétant alors parfaitement la répartition littéraire et musicale des genres, comme le souligne ce rapport du chef du bureau des arts à l'Empereur en 1806.

Il n'y a pas 18 genres d'ouvrages dramatiques, et cependant il y a 18 théâtres sur lesquels dix au moins jouent avec succès le mélodrame, genre monstrueux qui tue la tragédie en France [...]. Ce serait 9 théâtres pour Paris¹⁰⁸.

Pour le décret, le répertoire est donc une notion plurielle. Mais il s'agit d'une pluralité articulée en une organicité générique, de sorte que tous les répertoires forment un unique Répertoire. Le répertoire semble avoir perdu sa dimension historique, puisque le décret doit préciser lorsqu'il est question de l'« ancien répertoire » ou du répertoire au simple sens de « genre ».

Dans quelle mesure un tel décret se distingue-t-il de la répertorialité à l'œuvre sous l'Ancien Régime ? La synonymie du répertoire avec le genre littéraire est nouvelle, et trouve en partie son origine dans le rapport du répertoire à la *lecture*. Les décrets royaux de 1680 sur le Théâtre-Français puis le Théâtre-Italien attachaient moins une importance aux genres littéraires qu'à la question de la *langue* dans laquelle le spectacle était donné. C'est au contraire aux genres littéraires ou théâtraux que s'intéressent les trois décrets impériaux.

¹⁰⁵ Cité intégralement par LECOMTE, L-Henry, *Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, H. Daragon, 1912, p. 108-109

¹⁰⁶ Nicole Wild montre cependant que des empiètements furent inévitables, en particulier concernant la définition du genre de l'Opéra-Comique. *Musique et théâtres...*, *op. cit.*, p. 121

¹⁰⁷ Pour un récit de la concurrence entre les théâtres de la Porte-Saint-Martin et de l'Opéra, et des exemples de ruses avec les décrets impériaux, voir WINTER, Marian Hannah, « Chapitre VII : Le Ballet romantique du boulevard du crime », *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962, p. 94-113.

¹⁰⁸ Cité par WILD, *Musique et théâtres...*, *op. cit.*, p. 13.

Certes, le Théâtre-Italien se voit attribuer en 1807 le répertoire des opéras en langue italienne, mais ce répertoire est moins langagier que générique, le grand opéra français étant devenu, avec Meyerbeer notamment, un genre à part entière¹⁰⁹.

En outre, la généricité du répertoire va de pair avec la limitation du nombre de salles ; il s'agit en effet d'enrayer le développement des salles représentant du vaudeville, « genre monstrueux ». Il faut comprendre que la monstruosité du vaudeville, sous la plume du chef de bureaux des arts, est double : il s'agit tout aussi bien d'un monstre générique que d'un monstre moral. Mal défini génériquement — sorte de mélodrame ou d'opéra-comique vulgaire, que le décret du 25 avril 1807 a du mal à définir *stricto sensu* — il présente également au public des mœurs douteuses et corruptrices. Ce répertoire vaudevillesque doit d'autant plus être cantonné à un nombre limité de salles qu'il est plébiscité par le peuple¹¹⁰. La généricité du répertoire implique donc en théorie, dans l'esprit du législateur, son morcellement limité.

En réalité les directeurs de salle s'avèrent de plus en plus inventifs, proposant des genres toujours plus originaux, cette ingéniosité expliquant que le nombre de théâtres ait augmenté de 1807 à 1864, alors même que la législation était particulièrement stricte¹¹¹. On peut voir dans cette inventivité du monde théâtral une tentative de résistance au pouvoir politique. Comme au siècle précédent, les répertoires foisonnants sont les résultats d'une lutte pour la répertorialité entre le pouvoir politique et le monde théâtral. L'imposition de l'acception générique du répertoire par l'Empire et les régimes successifs est une tentative de contrôler et d'unifier cette multiplicité des répertoires théâtraux.

Hiérarchisation des répertoires

La généricité des répertoires va donc de pair avec leur hiérarchisation, qui est un autre aspect de leur unification. De même que le nombre de théâtres doit idéalement refléter l'organisation des genres littéraires et musicaux, la hiérarchie des théâtres officiels et des autres salles de spectacle doit refléter la hiérarchie de ces genres. Le décret du 29 juillet 1807 fixe ainsi à huit le nombre de théâtres parisiens officiels, distinguant les *grands théâtres*, qui sont les théâtres subventionnés par l'État et représentant les genres nobles, des *théâtres secondaires*, auxquels sont attribués les genres considérés comme vulgaires que sont le

¹⁰⁹ FULCHER, Jane, *Le grand opéra en France : un art politique. 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, p. 45 et sq (édition originale : 1987)

¹¹⁰ Ainsi l'Empereur ne consentit-il jamais à assister à un vaudeville, n'honorant que les théâtres subventionnés et les genres nobles.

¹¹¹ C'est le paradoxe dont part Nicole Wild dans sa thèse.

vaudeville, le mélodrame, les opérettes et les mimodrames. Les autres salles de spectacle qui subsistent se voient donc en théorie interdire tout spectacle parlé ou chanté, et ne sont juridiquement pas des théâtres, mais des *spectacles de curiosité*. Il s'agit souvent de spectacles d'acrobatie ou de mime, les spectacles de curiosité n'ayant de cesse, comme les théâtres de boulevard de l'Ancien Régime persécutés par la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, de repousser les limites trop étroites de leur genre, et de résister par tous les moyens à l'emprise du pouvoir politique sur la répertorialité — pancartes, voix venant des coulisses, etc. Les genres de spectacles sont donc divisés en trois catégories, les genres nobles, les genres secondaires ou vulgaires, et enfin les genres qui ne sont pas du tout des genres, et ne donnant pas lieu véritablement à un théâtre. Cette hiérarchisation des répertoires et des genres est un nouveau trait spécifique à l'organisation impériale, et qui ne se retrouve pas dans les décrets royaux de l'Ancien Régime. En effet, l'organisation théâtrale reposait alors sur un système de privilèges : il s'agit d'une personne morale, collective ou privée, à laquelle est attribué un privilège d'exploitation. Le Roi se borne à élire une personne ou une troupe et lui conférer un monopole. Comédie-Française, Comédie-Italienne, Académie royale de musique et Opéra-comique sont les élus de la politique culturelle de l'ancien régime, les autres spectacles devant alors tenter de survivre malgré les procès et interdictions des théâtres privilégiés. Au contraire, les décrets impériaux ne se bornent pas à élire les « grands théâtres » — héritiers des théâtres privilégiés de l'Ancien Régime — mais les hiérarchisent entre eux — l'académie impériale de musique a ainsi un plus grand répertoire que le Théâtre Italien — et va jusqu'à hiérarchiser les théâtres secondaires et les salles de spectacle qu'on ne considère même plus comme des théâtres. Il ne s'agit plus seulement de privilégier des personnes morales, mais d'organiser, de diviser et de répartir le Répertoire en multiples répertoires articulés. La logique de répertorialisation dépasse ainsi la notion même de répertoire-genre telle qu'elle est forgée par les décrets impériaux, le Ministère de l'Intérieur finissant par attribuer des « répertoires » à des spectacles qui initialement, et selon l'esprit des décrets impériaux de 1806 et 1807, n'auraient pas dû en recevoir, mais être ravalés au simple rang de « spectacles de curiosité »¹¹². Il est clair que de telles autorisations, qui ne sont pas toutes le

¹¹² Les frontières initiales entre les trois types de spectacle deviennent ainsi mouvantes : un théâtre comme le Théâtre du Cirque Olympique, après avoir été classé, dans la logique des décrets impériaux, parmi les « spectacles de curiosité » par le décret du 8 août 1807, se voit attribuer un répertoire *stricto sensu*, et accède au rang de « théâtre secondaire » par le décret du 13 août 1811, alors même que le spectacle ne contient pas de dialogue — il s'agit de spectacles équestres, puis de pantomimes et de féeries sans dialogue. Il en va de même pour l'éphémère Théâtre Nautique (1834-1835), qui consistait en des spectacles aquatiques représentant sirènes et autres batailles navales sous forme de ballets pantomimes, et qui se voit attribuer un répertoire et le statut de théâtre secondaire par l'arrêté du 12 août 1833.

fait de l'Empire mais aussi de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, ne suivent pas l'esprit des décrets de 1806 et 1807, mais tentent de maîtriser le foisonnement des spectacles. De même que les décrets impériaux devaient quadriller et maîtriser les théâtres de vaudeville alors que le genre littéraire comme tel était méprisé, les autorisations d'ouverture de théâtres comme le Cirque Olympique ou le Théâtre Nautique doivent définir un genre et le maîtriser dans des limites strictes. La répertorialisation s'exerce, alors même que son objet ne s'y prête pas, dès qu'un foisonnement menace l'ordre public et l'équilibre économique des salles de spectacle. Elle permet également de modifier la hiérarchie des répertoires selon l'opportunité politique. Ainsi la Monarchie de Juillet et le Second Empire favorisèrent tout particulièrement le théâtre du Cirque Olympique, dont le répertoire comportait des pièces militaires et des drames historiques, qui permettaient de « faire vibrer la fibre patriotique¹¹³ » des Français. La répertorialisation, même à contre-emploi si l'on suit l'esprit des décrets de 1806 et 1807, permet donc une sorte d'adoubement par le pouvoir — pour le Cirque Olympique, cet adoubement sera prolongé et amplifié par Napoléon III, puisque l'entreprise est autorisée à s'installer en 1862 dans la nouvelle salle construite par l'Hôtel de Ville au cœur même de la Capitale, le Théâtre du Châtelet¹¹⁴.

Répertorialité et censure : la surveillance par le répertoire

Répertoriés comme n'importe quel théâtre, des spectacles éphémères comme le Théâtre Nautique, ou durables comme le Cirque-Olympique, gagnent un privilège économique sur leurs concurrents, mais se voient également plus étroitement surveillés par la censure : ainsi le Cirque-Olympique comme le Théâtre Nautique doivent-ils porter un « texte » de leur spectacle, au même titre que les autres théâtres, au Ministère de l'Intérieur durant les périodes d'activité de la censure préventive¹¹⁵ — alors même qu'il s'agit de pantomimes ou de pièces militaires ou féeriques sans dialogues. Le droit d'avoir un répertoire et d'être un théâtre donne le devoir d'être soumis à la censure, quand inversement le statut de « spectacle de curiosité » en préserve. Ce qui distingue les ouvrages susceptibles de la censure de ceux qui en sont exemptés, n'est ni la qualité littéraire du spectacle, ni même le fait qu'il soit dialogué ou porte sur un sujet sensible. Aucune caractéristique intrinsèque ne justifie qu'une pantomime au Cirque impérial soit sujette à la censure, alors qu'une autre dans un spectacle de curiosité n'y

¹¹³ HAUSSMANN, *Mémoires*, Paris, Seuil, 2000, p. 1106.

¹¹⁴ WILD, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 76-77.

¹¹⁵ KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens, 1835-1906*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2003. La censure préventive a été exercée entre 1806 et 1830, 1835 et 1848 et 1850-1870.

serait pas. Seul le statut extérieur de théâtre ou de spectacle de curiosité fait de l'ouvrage un objet censurable ou non. Accorder un répertoire et le statut de « théâtre secondaire » à un spectacle de curiosité, ce n'est pas seulement l'adouber, c'est également se donner le moyen de mieux le surveiller, en particulier lorsqu'il s'agit d'un spectacle connaissant un grand succès. La répertorialisation s'avère ainsi un moyen de surveillance serrée des spectacles, dont l'acteur est l'État, et l'objet la totalité des productions d'un théâtre définie comme son « genre ». Si le théâtre est alors le propriétaire de son répertoire, c'est l'État qui est détenteur de la répertorialité.

Répertoires et territorialité

L'organisation des répertoires passe également par la répartition spatiale et urbaine des salles de spectacle¹¹⁶. Ainsi le décret du 25 avril 1807 attribuait-il un genre spécifique non à l'entité administrative des théâtres, mais aux salles¹¹⁷. Or le XIX^e siècle comme le siècle précédent est particulièrement mouvant de ce point de vue, les directeurs de spectacle louant successivement différentes salles, quand les incendies et autres destructions ne leur imposent pas un déménagement. Attribuer un répertoire non à une personne morale mais à un lieu particulier dans Paris, c'est concevoir la répertorialité comme une police urbanistique¹¹⁸. Dans ses *Mémoires*, Haussmann déclare ainsi explicitement la volonté impériale de détruire les petites salles de spectacle du boulevard du Temple¹¹⁹ au profit des deux nouveaux théâtres de la place du Châtelet. En lieu et place des anciens « bouis-bouis¹²⁰ » du nord de Paris, c'est un Orphéon que comptait mettre en place le baron Haussmann, grand théâtre polyvalent devant accueillir la musique de concert classique aussi bien que le répertoire des théâtres lyriques, du Théâtre Français et du Théâtre de l'Odéon. Le répertoire de l'Orphéon devait ainsi réunir et assainir la multitude des petits répertoires. L'exemple du projet de l'Orphéon souligne ainsi le sens de la répertorialité du Second Empire, et son lien à la politique urbaine. Les répertoires nobles des théâtres subventionnés, situés géographiquement à la place des anciens « bouis-bouis », ont pour mission d'élever les classes laborieuses et populaires¹²¹.

¹¹⁶ La répertorialité territoriale s'est poursuivie jusqu'à nos jours. LAMANTIA, Frédéric, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 103-208 et p. 277-320

¹¹⁷ WILD, *Musique et théâtres parisiens...*, *op. cit.*, p. 55 et sq

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 30

¹¹⁹ HAUSSMANN, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 1106.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ L'Empereur et l'Impératrice accueillirent avec un empressement très marqué mon idée de faire concurrence, par ces combinaisons diverses, aux distractions malsaines qui dégradent et abrutissent de plus en plus les masses populaires à Paris, et m'encouragèrent beaucoup à poursuivre l'exécution de mes projets. *Ibid.*, p. 1111. Ce projet fut abandonné par la III^e République.

Si les décrets successifs ont surtout porté sur l'organisation des théâtres parisiens, qu'en est-il des théâtres de province ? Le décret du 25 avril 1807 souligne que c'est la pluralité, le foisonnement et la concurrence contre-productive qui doit être éradiquée par l'organisation répertoriale de l'empire.

Article 8. Dans les départements, les troupes *permanentes* ou *ambulantes* pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands théâtres, soit celles des théâtres secondaires [...] 9. Dans les villes où il y a deux théâtres, *le théâtre municipal* jouira spécialement du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres [...] ¹²².

On voit que dans ce décret, l'ombre de Paris est présente sur les théâtres de province : c'est en référence aux « grands théâtres » et « théâtres secondaires » parisiens que les répertoires provinciaux sont attribués. Ce sont eux qui définissent une cartographie des répertoires théâtraux, matrice des répertoires des spectacles de province ¹²³. À l'inverse, les décrets de l'Ancien Régime ne spécifient pas positivement le répertoire des Théâtres de province ; le seul point important est qu'ils ne détiennent pas un privilège, et qu'ils aient interdiction de donner leur spectacle à Paris si celui-ci appartient de droit à un théâtre royal ¹²⁴.

En outre, la partie du décret du 25 avril 1807 touchant les théâtres de province montre que le point problématique à réguler, c'est la pluralité et les rapports que les théâtres entretiennent entre eux. Ainsi la liberté du répertoire est-elle pleine et entière dans les villes ou départements où il n'y a qu'un seul théâtre. La réglementation trouve son objet uniquement lorsque deux théâtres au moins occupent la même ville, soulignant par là que le sens de la répertorialité impériale est l'organisation et le contrôle de la pluralité des répertoires. Dans ce cas, l'organisation des répertoires reproduit l'organisation hiérarchique des répertoires parisiens — quand un simple partage des répertoires serait possible. Ainsi le théâtre municipal se voit attribuer les répertoires des grands théâtres, quand le second théâtre doit se contenter des miettes et des répertoires des théâtres secondaires. Cette seconde partie du décret d'avril

¹²² Décret du 25 avril 1807, cité par Lecomte, *Napoléon...*, *op. cit.*, p. 176-177

¹²³ Pour une étude de l'influence des décrets impériaux sur la vie théâtrale en province, voir FÉRET, Romuald, « Le privilège théâtral au XIX^e siècle, l'exemple de la Seine-et-Oise et de la Seine-et-Marne », *Revue d'histoire du théâtre*, n°228, 4^e trimestre, p. 333-350. Également CUSSINET, Marie-France, « Des salles provinciales au début du XIX^e siècle » dans BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX, Gérard (sous la dir. de) *La Scène bâtarde. Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 303-311.

¹²⁴ BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques et les théâtres de province aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 8-9 (réimpr. de l'édition de Paris de 1875). Avant les lois de 1791 sur les droits d'auteur, les théâtres de province, à l'inverse de la Comédie-Française, semble ne payer aucune redevance aux auteurs. *Ibid.*, p. 10-11.

1807 montre donc bien que la hiérarchisation du répertoire lui est consubstantielle. Désormais le répertoire doit être générique, hiérarchisée et territorialisée. Idéalement, l'organisation spatiale et urbaine des théâtres doit refléter la hiérarchie des répertoires dans le Répertoire. La carte des théâtres parisiens¹²⁵ est ainsi une cartographie de ce Répertoire, et la matrice de l'organisation théâtrale en province.

Quelle est donc la différence essentielle entre les privilèges de l'Ancien Régime et la structure monopolistique qui court de 1807 à 1864 ? Les décrets impériaux tendent à organiser l'ensemble de la vie théâtrale, dans une logique de spécialisation des tâches, quand au contraire les décrets de l'Ancien Régime ne s'occupaient pas positivement des théâtres non privilégiés. Les décrets impériaux semblent donc relever d'une *police* des théâtres, au sens où Foucault l'a définie notamment dans ses cours au Collège de France.

À partir du XVII^e siècle, on va commencer à appeler « police » l'ensemble des moyens par lesquels on peut faire croître les forces de l'État tout en maintenant le bon ordre de cet État [...]. Il y a un mot, d'ailleurs, qui recouvre à peu près cet objet, ce domaine [...]. Et ce mot, c'est tout simplement le mot « splendeur » [...]. C'est à la fois la beauté visible de l'ordre et l'éclat d'une force qui se manifeste et qui rayonne. La police, c'est donc bien en effet l'art de la splendeur de l'État en tant qu'ordre visible et force éclatante¹²⁶.

Si Foucault emploie surtout ce terme au sujet de la gestion des populations au XVIII^e siècle, il nous semble que cette notion de police est applicable à la politique culturelle de l'Empire et des divers régimes au moins jusqu'en 1864. Tout d'abord il s'agit bien pour Napoléon de montrer la « splendeur » de l'État Français par rapport à ses voisins étrangers. Encore faut-il que ces théâtres ne se fassent pas concurrence entre eux, et que la multiplication des théâtres ne nuise pas au développement des théâtres. C'est donc une véritable économie régulée des théâtres qu'organisent les trois décrets de 1806 et 1807 : il faut que Paris montre un vrai dynamisme théâtral et musical, sans pour autant que celui-ci soit destructeur. C'est donc par la spécification générique, la territorialisation et la hiérarchisation que passe l'organisation de ce dynamisme. Cette gestion des forces est caractéristique de la police selon Foucault.

¹²⁵ Nicole Wild a dressé cette carte dans son *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle : les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989

¹²⁶ FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004, p. 321.

Désormais l'art de gouverner, cela va consister, non pas donc à restituer une essence ou à y rester fidèle, cela va consister à manipuler, à maintenir, à distribuer, à rétablir des rapports de force et des rapports de force dans un espace de concurrence qui implique des croissances compétitives¹²⁷.

Le résultat doit bien être la « splendeur » de la vie théâtrale française, au sens d'un champ de forces bien réglé, et affirmant corrélativement la splendeur de l'État lui-même qui organise, voire subventionne, ces théâtres. Ce n'est qu'en interprétant ces décrets impériaux en termes foucauldien de « police » et de « splendeur » que l'on peut comprendre le paradoxe soulevé par Nicole Wild : l'historienne remarque qu'alors que les législations successives entre 1807 et 1864 ne semblent qu'étouffer la création et l'économie théâtrales, les salles ne cessent de se multiplier durant la période. Ce constat peut aussi bien être fait de Paris que de la Province, alors même que la législation est encore plus stricte pour la province durant cette période¹²⁸. En effet Nicole Wild comprend ces trois décrets comme s'il s'agissait du système des privilèges de l'Ancien Régime, qui élisait quelques théâtres au détriment de tous les autres. Il nous semble au contraire que la visée des trois décrets impériaux est une police des théâtres, c'est-à-dire une organisation de la pluralité et du dynamisme de sorte que le foisonnement théâtral ne creuse pas sa propre tombe. Dès lors, il est compréhensible que les décrets impériaux et leurs successeurs aillent de pair avec une multiplication des salles : la pluralité des répertoires n'est pas un problème tant qu'elle est régulée et unifiée par le moyen du répertoire-genre. Que la répertorialisation mise en place par le Premier Empire, et poursuivie jusqu'au Second, soit également urbaniste — comme le montrent les propos d'Hausmann — souligne du reste le rapport qui existe entre la police des théâtres mise en place par les décrets de 1806 et 1807, et la police des populations. Il s'agit d'asseoir un répertoire propice aux bonnes mœurs dans un territoire où le public socialement visé pourra y accéder aisément¹²⁹.

¹²⁷ FOUCAULT, *Sécurité...*, *op. cit.*, p. 319.

¹²⁸ FÉRET, Romuald, « Le privilège... », *op. cit.*, p. 350.

¹²⁹ En réalité la nouvelle carte des théâtres de Paris tracée par Hausmann conduisit à une destruction pure et simple du théâtre populaire avec le boulevard du temple. NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville. Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1998, en particulier « Des publics en déroute », p. 203-214.

Survivances de la répertorialité impériale après 1864

Le Second Empire rétablit la liberté des théâtres par le décret de 1864. Selon Nicole Wild, il ne faut pas voir dans ce décret une libéralisation totale de la vie théâtrale française : en effet juste avant d'appliquer ce décret, Napoléon III prit garde de réduire le nombre de théâtres, dans la logique répertoriale du Premier Empire¹³⁰. Les travaux du baron Haussmann avaient du reste détruit plus de théâtres qu'ils n'en avaient reconstruits¹³¹. Il s'agit toujours de gérer la pluralité des salles de spectacles de sorte qu'elles ne nuisent pas les unes aux autres et concourent à la splendeur de la France, et en particulier de Paris. La Troisième République ne reviendra pas sur la liberté des théâtres, qui demeurera un acquis jusqu'à nos jours. Faut-il en conclure que le répertoire-genre tel qu'il avait été défini par la répertorialité impériale n'existe plus ?

En réalité les décrets impériaux ont marqué durablement la signification du répertoire. S'il n'est plus évident qu'un théâtre soit assigné à un genre littéraire, parler du « répertoire d'un théâtre », c'est soit viser l'histoire de ce théâtre à travers les œuvres qu'il exécute, soit viser sa *spécialisation*, sa *spécificité* par rapport au reste des théâtres. Dans les débats révolutionnaires sur la liberté des théâtres — et notamment sur la possibilité de l'ouverture d'un second Théâtre National concurrent du Théâtre Français — la question n'était pas celle du genre spécifique du Théâtre Français, mais de son monopole. Tout le débat portait sur l'ouverture à la concurrence. Inversement sous l'Empire et les différents régimes successifs jusqu'en 1864, il s'agit moins d'une logique de monopolisation que de spécialisation : à chaque théâtre son répertoire générique *propre, spécifique, spécialisé*. Lorsque nous parlons du répertoire d'un théâtre en entendant par là sa spécificité, nous sommes les héritiers de cette conception impériale du répertoire. Jean-Pierre Miquel, directeur de l'Odéon de 1971 à 1977 puis administrateur de la Comédie-Française de 1993 à 2001, décrit ainsi la répartition des programmes des théâtres nationaux en des termes compatibles avec la logique répertoriale de la première moitié du XIX^e siècle.

Les quatre « nationaux » parisiens se répartissent assez bien les missions, situation de fait qu'aucun texte officiel n'a organisée. Le Théâtre de la Colline se consacre exclusivement au répertoire contemporain ; l'Odéon est devenu le Théâtre de l'Europe ; le Théâtre de Chaillot faisait surtout du grand spectacle populaire, voire populiste ; il revient à la Comédie Française de travailler sur le répertoire classique

¹³⁰ WILD, *Musique et théâtres parisiens...*, *op. cit.*, p. 205

¹³¹ NAUGRETTE-CHRISTOPHE, *Paris sous...*, *op. cit.*, p. 77-92.

français et étranger, de l'approfondir avec des lignes éditoriales précises, et de créer des œuvres nouvelles¹³².

La spécialisation de chaque salle publique, qui ne doit pas dépasser les limites répertoriales de l'autre, apparaît comme un héritage de la répertorialisation impériale des salles de spectacle parisiennes de 1807 à 1864 : à chaque salle son répertoire, bien identifié tant génériquement que géographiquement. L'exemple de l'actuelle Comédie-Française est à cet égard éclairant. On sait que ce théâtre se divise actuellement en trois salles différentes : la salle historique de Richelieu, le Théâtre du Vieux-Colombier et le Studio-Théâtre¹³³. Comme il l'avait fait au sujet des quatre théâtres nationaux, Jean-Pierre Miquel identifie chacune de ces succursales à un répertoire bien identifié, ainsi qu'un lieu particulier ayant son histoire propre. Alors que la salle Richelieu devait continuer d'être consacrée, pour Miquel, au répertoire classique, le théâtre du Vieux-Colombier devait être un « théâtre d'art ».

Créé en 1913 dans une ancienne salle de patronage par Jacques Copeau, le Vieux-Colombier avait le triple avantage de correspondre à la définition idéale, d'être situé au meilleur de la rive gauche, et d'être le lieu historique de la fondation du théâtre d'art du XX^e siècle français [...]. Aujourd'hui, il semble évident à tous que ce théâtre est la seconde salle idéale pour la Maison : on peut y jouer tous les répertoires, *même si l'on y privilégie les auteurs contemporains, et son emplacement permet de rencontrer un autre public*¹³⁴.

Miquel considère ici deux éléments : la situation urbaine — la Rive Gauche et sa population d'intellectuels — et l'histoire de la salle — qui installe la dimension intellectuelle et artistique du répertoire. Le répertoire du Vieux-Colombier s'avère ainsi conforme à ce qu'en disait la situation urbaine et historique : un théâtre d'art, ouvert aux auteurs contemporains, correspondant au public d'intellectuels de la Rive Gauche par opposition au public plus classique de la salle Richelieu.

Le Studio-Théâtre est lui aussi identifié sur la carte répertoriale que dresse Miquel, et se voit attribuer le statut de « théâtre d'essai ».

¹³² MIQUEL, Jean-Pierre, *La Ruche...*, *op. cit.*, p. 64-65.

¹³³ Sur les enjeux des nouvelles salles de la Comédie-Française, voir BRADBY, David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, p. 567-569.

¹³⁴ MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche...*, *op. cit.*, p. 116-117. Nous soulignons.

...un espace vraiment intime pour pièces brèves à peu de personnages permet de découvrir de nouveaux textes, interprétés par des acteurs qui s'exercent ainsi à un mode de jeu très différent de celui qu'induit une grande salle. Le répertoire très contemporain est souvent de ce calibre. Et dans le répertoire classique, nos dramaturges ont produit nombre de pièces en un acte, que l'on jouait autrefois en « lever de rideau », et qui sont souvent des chefs-d'œuvre. C'est pour travailler sur ces deux répertoires, ancien et nouveau, que nous avons décidé de créer le Studio-Théâtre en louant cet espace au Carrousel du Louvre¹³⁵.

Au Studio-Théâtre est confié le répertoire des « pièces brèves », qu'elles soient anciennes ou contemporaines. Ici c'est moins l'emplacement urbain qui est déterminant que le volume même de la salle, dont la petitesse est propice à un tel répertoire.

Certes, les répertoires respectifs du Studio-Théâtre et du Vieux-Colombier ont évolué — le Studio-Théâtre peut ainsi donner de nos jours des pièces longues, mais dans des mises en scène moins classiques qu'à la salle Richelieu. L'important est moins le contenu effectif du répertoire de ces trois salles — qui varie en fonction des directions — que le phénomène de la cartographie répertoriale, que décrit très bien Jean-Pierre Miquel dans *La Ruche*.

Des analyses similaires pourraient être faites au sujet de l'historique « Second Théâtre Français », c'est-à-dire le Théâtre de l'Odéon, dont le répertoire est actuellement réparti en deux salles distinctes : la salle de l'Odéon même d'une part — situé dans un sixième arrondissement à la fois aisé et intellectuel — et les Ateliers Berthier d'autre part — situé dans l'arrondissement plus populaire de la Porte de Clichy¹³⁶.

Que le répertoire puisse être conçu en termes historiques — la tradition d'un théâtre ou d'une troupe par exemple — ne signifie pas qu'il ne garde pas la marque d'une répertorialité impériale, la tradition ayant alors la fonction qu'avaient les autorisations d'ouverture et les arrêtés durant la première moitié du XIX^e siècle.

L'Empire et les divers régimes qui se succèdent jusqu'en 1864 renouent avec une conception plurielle du répertoire. Celle-ci demeure néanmoins soumise à l'idée d'un Répertoire unique, organisé et hiérarchisé génériquement. La répertorialité étatique opère ainsi un léger déplacement de l'objet de la répertorialisation, celui-ci n'étant plus l'œuvre

¹³⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹³⁶ Sur les différents emplacements, réels ou souhaités, du Théâtre de l'Odéon et sur leurs significations, voir RABREAU, Daniel, *Le Théâtre de l'Odéon. Du monument de la nation au Théâtre de l'Europe. Naissance du monument de loisir urbain au XVIII^e siècle*, Paris, Belin, 2007

dramatique comme telle mais le genre, dont le propriétaire légitime est une salle. D'une catégorie politique, le peuple devient alors une catégorie sociale, liée à un genre particulier — le vaudeville. Paradoxalement le mépris pour le vaudeville permet d'isoler un « genre populaire », et de préparer la question d'un répertoire et d'un théâtre populaires.

Chapitre IV : Le projet d'un théâtre populaire — une répertorialité à destination du peuple ou par le peuple ?

La conception du répertoire-patrimoine consistait à faire du peuple le propriétaire légitime du répertoire. Il n'en découlait pas pour autant que le peuple fût le détenteur de la répertorialité, qui restait un enjeu de pouvoir entre l'État, les auteurs et les gens de théâtre. Le peuple a alors une signification politique. En organisant la multiplicité des répertoires, le répertoire-genre isolait un répertoire populaire (le répertoire vaudevillesque), qu'il s'agissait de contrôler et de modifier pour préserver les mœurs populaires — le peuple retrouvait alors une signification sociale. Politiquement, il devenait synonyme de classe dangereuse. La répertorialité à l'œuvre était étatique, et avait pour objet le peuple par l'intermédiaire de son répertoire. Est-il possible d'instaurer une répertorialité proprement populaire, dont le peuple est l'acteur et non l'objet ? Dans cette perspective nous nous intéresserons au projet d'un théâtre populaire. Nous ne retracerons pas l'histoire du théâtre populaire, qui a fait l'objet d'une bibliographie abondante. Nous ne cherchons pas à être exhaustifs sur la question : de nombreux autres dramaturges et metteurs en scène pourraient être cités et commentés. Nous choisirons quelques textes révélateurs soulignant l'ambiguïté d'une répertorialité par ou pour le peuple dans le projet d'un théâtre populaire.

Le « répertoire de lectures populaires » de la III^e République

La liberté des théâtres est à nouveau proclamée en 1864 par l'Empire. La III^e République qui lui succède n'a pourtant pas de véritable politique théâtrale, hormis la reprise des représentations gratuites en 1880, de sorte que la plupart des salles héritées du régime précédent gardent leur vocation initiale¹³⁷. L'absence de politique théâtrale n'entraîne pas cependant une absence de politique répertoriale : c'est tout naturellement que le nouveau régime revivifie le répertoire-patrimoine de la période révolutionnaire non à travers sa politique théâtrale, mais à travers sa politique éducative. Si le répertoire-patrimoine n'est pas forcément accessible dans toute la France sous sa forme théâtrale, il est en revanche accessible sous sa forme littéraire au sein des écoles, faisant du répertoire-patrimoine une notion scolaire¹³⁸. Romain Rolland constate ainsi en 1903 qu'il n'existe pas de théâtre

¹³⁷ AUTRAND, Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 16-19

¹³⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes du peuple*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 197. Sur le répertoire scolaire, voir également ALBANESE, Ralph Jr, « Molière républicain : la réception critique et scolaire de son œuvre au dix-neuvième siècle », dans ROMANOWSKI, Sylvie et BILZEKIAN, Monique, *Homage to Paul Bénichou*, Birmingham, Alabama, Summa publications, 1994, p. 307-322.

populaire, mais qu'il existe un « répertoire de lectures populaires »¹³⁹, visant ici le répertoire patrimonialisé et scolarisé de la III^e République. La conception révolutionnaire du répertoire, patrimonialisé sous la forme d'une anthologie littéraire, est cohérente avec le souci du nouveau régime de ne pas multiplier les théâtres subventionnés, et de laisser le marché réguler les salles de spectacle¹⁴⁰. Comme durant la période révolutionnaire, le corollaire d'un répertoire purement textuel en droit appropriable par tous est un marché du spectacle où l'État n'intervient pas. Ainsi la nouvelle République se contente-t-elle de maintenir les quatre théâtres subventionnés de l'Empire, sans en soutenir d'autre ou même en fonder un autre, comme c'était le projet de Napoléon III et Haussmann par exemple.

À partir des années 1880 et jusqu'au seuil du XX^e siècle, on peut dire que la répertorialité ne s'applique pas au théâtre mais à l'école publique. La patrimonialisation des textes dramatiques, opérés dès le débat sur la liberté des théâtres durant les années 1790, s'élargit à toute la littérature française. Il s'agit à la fois d'un projet nationaliste devant restaurer la nation suite à la défaite de 1870¹⁴¹, et d'un contre-modèle « moderne » face à l'enseignement catholique et à la primauté des lettres classiques¹⁴² : il s'agit de promouvoir un patrimoine littéraire français et moderne. Patrimoine littéraire et patrimoine théâtral ne sont ici pas distingués, le répertoire étant réduit à sa textualité¹⁴³. Les figures de Corneille, Racine et Molière restent cependant le fonds commun des programmes scolaires.

Le répertoire-patrimoine de la III^e République ne se confond cependant pas tout à fait avec celui de la Révolution : le développement de l'histoire littéraire au détriment de la rhétorique dans les études secondaires et universitaires à partir des années 1880 en change la signification¹⁴⁴. Le répertoire devient l'objet d'une étude historique, méthodique et à prétention scientifique. Le répertoire n'est plus appropriable simplement par la lecture de l'« amateur de bonne littérature », mais nécessite un moyen terme universitaire et scientifique. Le « répertoire de lectures populaires » dont parle Romain Rolland est ce patrimoine textuel médiatisé par l'histoire littéraire, et distribué sur tout le territoire dans le creuset de l'école républicaine. L'appel à un véritable théâtre populaire, en lieu et place de cette anthologie populaire et scolaire, correspond aussi à une volonté de réappropriation du

¹³⁹ ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Paris, Complexe, 2003, p. 58 (édition originale : 1903)

¹⁴⁰ AUTRAND, *Le théâtre en France de 1870...*, *op. cit.*

¹⁴¹ ALBANESE, Ralph Jr, *Molière à l'école républicaine. De la critique universitaire aux manuels scolaires (1870-1914)*, Saragota, Anma libri, 1992, p. 3-5

¹⁴² *Ibid.*, p. 29 et p. 45

¹⁴³ Certains manuels sont pourtant consacrés exclusivement au théâtre. Par exemple *Théâtre classique. Corneille, Racine, Voltaire, Molière*, Paris, Delalain, 1878.

¹⁴⁴ COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 35-43

répertoire par les gens de théâtre et pour le théâtre. Le répertoire ne doit plus seulement être un répertoire *littéraire*, appartenir à la littérature et aux études littéraires, mais redevenir un répertoire *théâtral*. Le projet d'un théâtre populaire a pour visée la réappropriation de la répertorialité par le théâtre même et par le peuple — cette ambiguïté est décisive, et explique la tension intrinsèque du projet d'un théâtre populaire, entre une répertorialité par les gens de théâtre pour le peuple et une répertorialité par le peuple.

Projet d'un répertoire théâtral populaire

La décentralisation, rémanence d'une répertorialité impériale ?

Dès le tournant du XIX^e et du XX^e siècles apparaît donc la nécessité de rendre au peuple un théâtre dont l'aurait spolié l'élite¹⁴⁵. Dans son *Théâtre du peuple*, Romain Rolland emploie ainsi l'image de la colonisation pour évoquer, dans un vocabulaire marxiste, la main mise des classes bourgeoises sur le théâtre¹⁴⁶. Si les divers projets qui naissent à partir du début du XX^e siècle tentent bien de mettre en place un théâtre populaire, voire un répertoire populaire, il n'est pas sûr qu'il s'agisse toujours d'instaurer une répertorialité populaire et démocratique (une répertorialité par le peuple).

Le projet d'un théâtre populaire garde les traces d'une répertorialité impériale : c'est d'abord un territoire qui doit être reconquis. La conception jacobine du théâtre populaire conserve ainsi exactement l'organisation impériale : Jules Bonnassies propose par exemple dans *Le théâtre et le peuple* de centrer la vie théâtrale nationale sur Paris (« ce cœur de la France, qui la vivifie, en toutes choses, par le sang qu'il y fait circuler »¹⁴⁷) et en fonction d'une hiérarchie entre « théâtres-types », « théâtres municipaux » de la ville de Paris et théâtres de province¹⁴⁸. Le répertoire populaire, comme le répertoire-genre, doit s'exprimer sous forme d'une carte. Ainsi pour Joseph Paul-Boncour, en 1912, il suffit de rendre le répertoire géographiquement accessible pour que le théâtre soit à la fois national et populaire :

¹⁴⁵ BRACCO, Pierre Paul, *Le théâtre populaire en 1900, étude du théâtre populaire en France de 1895 à 1905*, Thèse, Université de Nice, 1970

¹⁴⁶ ROLLAND, Romain, *Le théâtre...*, p. 29.

¹⁴⁷ BONNASSIES, Jules, *Le théâtre et le peuple. Esquisse d'une organisation théâtrale*, Paris, Armand Le Chevalier, 1872, p. 161

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 83, p. 141 et p. 169. Catherine Faivre-Zellner commente l'importance de ce projet de Bonnassies pour le projet d'un théâtre populaire. Toutefois elle insiste sur le caractère jacobin et républicain de cette « Esquisse d'une organisation » sans voir les permanences par rapport à la répertorialité impériale. FAIVRE-ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier héraut du théâtre populaire*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2006, p. 126 et sq.

...le théâtre national, c'est-à-dire le théâtre mis à la portée de tous et de toute la France, cessant d'être l'apanage d'une ville, et dans cette ville de quelques privilégiés¹⁴⁹.

Il s'agit ici de la poursuite d'une répertorialité impériale, où le répertoire est organisé et diffusé sur tout le territoire français. Face à cette conception centralisatrice du théâtre populaire, naît la conviction d'une nécessaire décentralisation de la vie théâtrale : les tentatives de théâtre ambulant, comme celles de Gémier ou Copeau, participent de cette intuition. Pourtant il n'est pas sûr que de telles démarches ne conservent pas des traces de répertorialité impériale, celle-ci consistant dans le quadrillage d'un territoire. Les troupes ambulantes font ainsi partie du projet très centralisateur de Bonnassies¹⁵⁰.

Dans cette perspective, le projet d'un « théâtre national » ne s'interroge pas sur la définition d'un répertoire populaire, ou sur l'instauration d'une répertorialité par le peuple. On comprend dès lors que la possibilité d'une diffusion radiophonique des œuvres du répertoire soit apparue comme une réponse au problème du théâtre populaire : en donnant une nouvelle dimension à la répertorialité territoriale issue de l'Empire, le répertoire pouvait venir directement au peuple sans la médiation du théâtre lui-même¹⁵¹. Par ce nouveau *medium* la nation doit être en contact immédiat avec le répertoire, sans la nécessité d'un corps intermédiaire — non plus grâce à la lecture, mais grâce à l'écoute de la radio.

Le répertoire classique : entre démocratisation et contrôle d'une répertorialité populaire

Au delà la salle de spectacle, c'est le répertoire lui-même qui doit être reconquis par le peuple. Ainsi après la loi de 1864 sur la libéralisation du théâtre, les critiques louent l'abolition de la scission entre théâtre élitare et théâtre populaire, ayant pour corollaire la séparation entre un répertoire classique et un répertoire vaudevillesque jugé sans intérêt. La possibilité de représenter les classiques sur les scènes anciennement destinées à un genre qu'ils considèrent comme mineur, témoigne d'une reconquête populaire du répertoire classique. On lit ainsi chez Théodore de Banville au sujet de la nouvelle programmation du Théâtre de la Gaieté :

¹⁴⁹ PAUL-BONCOUR, Joseph, *Art et démocratie*, cité par MEYER-PLANTUREUX, Chantal *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 111.

¹⁵⁰ BONNASSIES, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 160

¹⁵¹ ORY, Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, chapitre VII

Il faut cependant qu'on en prenne son parti ; les représentations des chefs-d'œuvre classiques au théâtre de la Gaieté sont le grand succès [...]. On a beau dire : Nous décrétons pour les besoins de la cause que la terre est immobile, et que le sang ne circule pas, et que la représentation des chefs-d'œuvre est impossible ! – eh bien si, notre sang circule et la terre tourne, et donnez à un public des faubourgs *Le cid*, *les Horaces*, *Tartuffe*, *Polyeucte*, *Le Misanthrope*, tout de suite les cœurs s'émeuvent, les esprits s'exaltent ; la foule admire, applaudit, s'enthousiasme¹⁵².

Ce que reproche Théodore de Banville à la vieille répertorialité impériale, c'est à la fois la spécialisation des salles et la sectorisation sociale qu'elle implique : ouvrir le répertoire du Théâtre de la Gaieté, c'est rejeter l'idée que les classiques ne peuvent être joués qu'au Théâtre-Français devant un public d'élites. Il s'agit donc bien, dès 1869, des prémisses du débat sur l'instauration d'un théâtre populaire. Pour Banville, les « chefs-d'œuvre classiques » sont ainsi de tout temps et de toute classe sociale. Le répertoire classique acquiert par là un rôle d'unification nationale, le peuple social étant élevé au rang de peuple politique par l'admiration des chefs-d'œuvre. Trente plus tard, en 1900, le projet d'Eugène Morel pour un théâtre populaire confère au répertoire classique la même fonction.

En outre, il y a le répertoire classique. C'est la seule chose que nous dirons des pièces elles-mêmes. Mais comment ne pas la dire ? La France a quatre auteurs : Corneille, Racine, Molière et Victor Hugo, qui ont écrit de grandes choses pour le grand public. [...] L'élite, aussi bien que le peuple, trouve à admirer en eux... pas les mêmes choses ! mais trouve tout de même ! Larges fleuves où tous peuvent boire sans souiller l'eau¹⁵³.

Dans cette conception paternaliste du répertoire, on voit bien qu'il ne s'agit pas du tout de remettre la répertorialité entre les mains du peuple : la louange du répertoire classique popularisé va souvent de pair avec le mépris du répertoire populaire du XIX^e siècle. Une répertorialité par le peuple conduirait ainsi moins à Molière qu'au vaudeville. Dans l'article de Banville cité plus haut, on lit ainsi :

¹⁵² BANVILLE, Théodore de, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, tome II, Paris, Champion, 2003, p. 383-384. Il s'agit d'un article publié dans *Le national* le 22 février 1869.

¹⁵³ MOREL, Eugène, cité par MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 58

Le Théâtre Français actuel n'est plus la maison de Molière ; il est surtout et avant tout celle de M. Scribe¹⁵⁴.

Le répertoire classique du Théâtre-Français, symbolisé par la vieille appellation de « maison de Molière », n'a pas du tout à être influencé par le décret de 1864 selon Banville. Il ne s'agit pas de mettre la répertorialité de la Comédie-Française entre les mains du peuple, qui risquerait d'y élire des pièces jugées indignes. Au delà du problème du répertoire classique et de son statut, la question du théâtre populaire est animée par une tension entre un répertoire digne du peuple et un répertoire plaisant au peuple, entre une répertorialité à destination du peuple et une répertorialité par le peuple. Chez Banville ou Morel, le répertoire classique a un statut particulier : il est le seul jugé capable de rassembler ces deux conceptions du répertoire populaire, et d'animer une répertorialité par et pour le peuple. Le problème d'une telle répertorialité est qu'elle est statique par définition — le répertoire classique n'évoluant que très lentement — et qu'elle présuppose une élévation du goût populaire par une éducation préalable au répertoire classique. Autrement dit la répertorialité ne peut être confiée au peuple qu'une fois contrôlée par une éducation adéquate de ses sujets.

Quel répertoire pour une répertorialité populaire ?

Le répertoire classique ne peut donc suffire à l'instauration d'un théâtre populaire, si par là il faut entendre l'institution d'une répertorialité démocratique dont le peuple serait le sujet. On a rêvé ainsi d'un répertoire non plus choisi obscurément par des acteurs ou des directeurs de théâtre, mais soumis au vote démocratique. L'idée est celle d'une répertorialité qui serait véritablement entre les mains du peuple, et non plus des administrateurs. Pottecher écrit ainsi en 1899 « ...pourquoi n'instituerait-on pas, à l'exemple des Grecs, un concours public entre les ouvrages ?¹⁵⁵ » Ministre du Front Populaire, Jean Zay veut également soumettre le répertoire « au suffrage artistique du public »¹⁵⁶. L'usage du T.N.P. de permettre aux spectateurs de remplir un questionnaire critique sur le spectacle auquel ils ont assisté est la mise en place d'un tel suffrage artistique populaire¹⁵⁷. Le public, représentant de la nation, doit se réapproprier ce qui lui a été volé, le vote concrétisant cette reconquête démocratique

¹⁵⁴ BANVILLE, Théodore de, *Critiques...*, *op. cit.*, p. 384.

¹⁵⁵ POTTECHER, Maurice, *Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Ollendorf, 1899, cité par MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁶ Cité par COPFERMANN, Émile, « L'État intervient », dans *Le théâtre en France. 2. De la révolution à nos jours*, JOMARON, Jacqueline de (sous la dir. de), Paris, Armand Colin, 1989, p. 383

¹⁵⁷ FLEURY, Laurent, « Le peuple de Vilar : mythe ou réalité ? » dans DENIZOT, Marion (sous la dir. de), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, p. 130

de la répertorialité. À notre connaissance de telles propositions sont restées lettre morte, aucune tentative n'ayant été faite d'un véritable vote populaire pour choisir une programmation. Le paradoxe du théâtre populaire repose sur cette impossibilité supposée de faire du peuple le véritable acteur de la répertorialité. Comment faire en sorte que la répertorialité ne soit pas seulement pour le peuple mais par le peuple, sans pour autant déposer réellement la répertorialité entre les mains du peuple par le biais d'un vote ?

La première possibilité, déjà évoquée, consiste à éduquer le goût du peuple au répertoire classique. Dans une certaine mesure, c'est l'option de Firmin Gémier ou plus tard de Jean Vilar.

Pour moi, théâtre populaire, cela veut dire théâtre universel¹⁵⁸.

Choisir une telle conception, c'est maintenir l'idée d'une nation unifiée, sans distinction de classe, et communiant par le biais d'un même répertoire, supposé indiscutable et consacré par le temps. La répertorialité n'est entre les mains du peuple que symboliquement, celui-ci étant supposé avoir élu à travers le temps ces pièces classiques du répertoire. Ainsi pour Vilar est-ce par le moyen terme de l'émotion que la répertorialité est détenue par le peuple, qui choisit à nouveau *Le Cid* par exemple.

Mais l'amour, par exemple [...] c'est un thème populaire, cela ne fait pas partie de la « culture », c'est une chose que l'ouvrier a vécue et qui est sa vérité. Il ne suffit pas d'écrire à l'intention du peuple pour retenir et séduire le peuple¹⁵⁹.

Le contenu de ce répertoire classique n'est toutefois pas sans difficulté. Le répertoire populaire est-il le répertoire du peuple français ou du peuple européen en général ? À partir de la fin du XIX^e siècle se constitue en effet l'idée d'un répertoire international, regroupant les classiques de toutes les nations européennes. Jaurès loue ainsi Ibsen. Vilar plaide pour un « répertoire international¹⁶⁰ ». Dans cette perspective, la possibilité d'une répertorialité réellement détenue par le peuple, par le biais d'un vote par exemple, devient de plus en plus utopique.

La seconde possibilité pour conférer au peuple la répertorialité consiste à le représenter sur scène pour lui donner symboliquement la parole. L'idée d'un répertoire régional, en lieu et

¹⁵⁸ VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986, p. 188 (édition originale : 1975)

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 190

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 165

place d'un répertoire national ou européen, participe de cette conception. Pottecher écrit ainsi :

Il s'agissait de créer des théâtres provinciaux, mettant en œuvre les ressources de chaque région puisant aux trésors particuliers des mœurs, des légendes et de l'histoire, dont l'ensemble constitue le patrimoine de la France¹⁶¹

La conception d'un théâtre chrétien, où chaque paroisse célèbrerait par un miracle les temps liturgiques ou les saints locaux, relève d'une logique identique chez Henri Ghéon¹⁶². Choisir un répertoire régional, c'est donc proposer un autre modèle de la nation, non plus unie et sans distinctions, mais vivant des « petites patries » ayant chacune leur génie propre¹⁶³. Selon cette seconde conception, la répertorialité est entre les mains du peuple en ce qu'elle met en scène les populations régionales et leur poésie, selon une perspective folkloriste issue du XIX^e siècle¹⁶⁴. La répertorialité est symboliquement entre les mains du peuple concret, dans sa diversité et sa complexité.

Dans une perspective différente, mais selon un fonctionnement identique, Romain Rolland ou Jaurès propose de fonder un répertoire entièrement nouveau, mettant en scène le peuple lui-même, confondu ici dans le discours marxiste avec la classe ouvrière.

...les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu'il est, le théâtre quel qu'il soit. Les autres veulent faire sortir de cette force nouvelle, le peuple, une forme d'art nouvelle, un théâtre nouveau¹⁶⁵.

¹⁶¹ POTTECHER cité par MEYER-PLANTUREUX, *ibid.*, p. 31. Copeau partage cette conception régionale du répertoire.

¹⁶² « Le jour où chaque paroisse de France, pour la fête de son patron, pourra donner sur la place, après l'office, un beau « miracle » en son honneur, que ceux qui seront là – car je n'y serai plus, sans doute – daignent penser à moi, si tant est que personne ait gardé, en ce temps lointain, le souvenir de mon présent effort. Décentraliser par les Saints et par le théâtre des Saints, c'est un autre aspect du problème que je livre sans insister à la méditation du lecteur. Un art populaire chrétien suppose un peuple chrétien et confessant publiquement ses croyances. Ils peuvent progresser de pair, s'aider, se reformer ensemble, et enfin, faire tant que la fille aînée de l'Eglise se manifeste au monde telle qu'elle est. » GHÉON, Henri, *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, la revue des jeunes, 1922, p. 22-23. Le théâtre catholique populaire s'apparentait ainsi à un projet d'évangélisation d'une France déchristianisée. ROMAIN, Maryline, « Du théâtre populaire et des catholiques », dans DENIZOT, Marion (sous la dir. de), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010, p. 105-119

¹⁶³ « Ainsi se séparent deux paradigmes : d'un côté, l'éducation du public par l'imprégnation artistique ; de l'autre, la poétique du génie du lieu ; la lumière qui descend de haut en bas ; la sève qui monte de bas en haut » RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes...*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁶⁴ Pottecher fait ainsi apparaître dans ses spectacles des figures de la population régionale. BOISSON, Bénédicte, « Le peuple de Maurice Pottecher », DENIZOT, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 99

¹⁶⁵ ROLLAND, Romain, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 30

La répertorialité est détenue par le peuple en ce que le peuple est censé prendre la parole sur scène, le peuple devenant symboliquement le véritable auteur du spectacle. Si la définition du peuple n'est plus régionale et folkloriste, le modèle de répertorialité démocratique est identique à celui proposé par Pottecher ou Copeau. Cette conception s'oppose toutefois à la précédente, en ce qu'elle prône généralement un répertoire de l'avenir, en lieu et place d'un répertoire du passé¹⁶⁶. En cela, elle réactualise l'ancienne dimension temporelle du répertoire-programmation, qui connotait l'avenir et non le passé. Toutefois, dans la mesure où le répertoire tend toujours à se fixer, en appeler à un répertoire de l'avenir ne revient-il pas à remettre en cause l'idée même de répertoire ?

Ces questions deviennent de plus en plus vives après la Seconde Guerre Mondiale, notamment du fait de l'influence des écrits de Brecht¹⁶⁷. Le débat entre Jean Vilar et Jean-Paul Sartre en 1955 dans la revue *Théâtre populaire* fait la synthèse de toutes ces questions. Selon le modèle sartrien, la répertorialité peut être en les mains du peuple en faisant du peuple l'objet même de la représentation théâtrale.

Les thèmes de notre théâtre populaire devront, eux, être neufs. Son public a changé et il faut maintenant *parler à ce public de lui-même*¹⁶⁸.

De ce point de vue, Sartre ne propose pas un modèle spécifique : représenter le peuple, c'est lui donner la répertorialité. Son originalité est plutôt de voir dans la mise en répertoire même un embourgeoisement du théâtre populaire.

Le théâtre populaire traditionnel, je l'ai déjà dit, est devenu un théâtre de répertoire : un fait culturel bourgeois¹⁶⁹.

Historiquement, l'interprétation sartrienne est fautive : nous avons vu que la mise en répertoire est antérieure à l'avènement économique de la bourgeoisie au XVIII^e siècle¹⁷⁰. Elle est toutefois intéressante, en ce qu'elle perçoit la répertorialisation comme une transformation

¹⁶⁶ « Entre eux, rien de commun. Champions du passé. Champions de l'avenir » ROLLAND, Romain, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁷ MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986

¹⁶⁸ SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, 1955, n°15, p. 4. Nous soulignons.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Remarquons toutefois qu'au XIX^e siècle, les bourgeois étaient réputés être friands du répertoire classique, tandis que la noblesse était censée être plus avide de nouveautés. À notre connaissance, aucune étude n'a confirmé ou infirmé ce propos.

de son objet. Selon lui, le répertoire embourgeoise nécessairement le théâtre populaire traditionnel — dans lequel Sartre classe par exemple Shakespeare. Si l'on reformule le propos de Sartre selon une grille de lecture non marxiste, on peut dire que le répertoire met à distance le spectacle, le désactualise et le rend passé — tandis que le théâtre populaire serait synonyme d'actualité, de vie présente et d'avenir. Le propre de la répertorialisation selon Sartre est de transformer le théâtre en « héritage »¹⁷¹, c'est-à-dire en poids du passé déterminant faussement l'héritier, et l'empêchant de prendre conscience de sa liberté. Dans cette perspective, la possibilité même d'un répertoire populaire devient problématique, le propre du théâtre populaire étant de remettre en cause toute forme de fixation d'un répertoire en patrimoine héréditaire. L'abandon de toute forme de répertorialisation nécessite donc une nouvelle organisation du théâtre, à laquelle le T.N.P. de Vilar ne répond pas selon Sartre. Il propose toutefois peu de propositions positives dans son entretien pour *Théâtre populaire*, hormis l'absence de subvention étatique¹⁷². En outre, on voit mal comment le fait de donner des spectacles dans les usines pourrait supprimer la répertorialisation de ces pièces de théâtre¹⁷³ : si une telle initiative arrache le théâtre aux salles de spectacle bourgeoises, elle n'empêche pas la transformation des pièces données en « héritage » pour ceux qui les regardent. La théorie brechtienne du théâtre n'apporte pas de solution à cette difficulté, car son objet n'est pas d'empêcher cette répertorialisation, mais au contraire d'insister sur le caractère représentatif du théâtre. En effet pour Brecht l'obstacle à la liberté au théâtre réside dans son caractère captatif. En revanche pour Sartre, il réside dans la transformation du théâtre en patrimoine déterminant. Insister sur le caractère représentatif du théâtre, comme Brecht y incite, risquerait d'aggraver la transformation du théâtre en héritage patrimonial du passé. Il semble donc que cette question du répertoire reste non résolue chez Sartre, son théâtre ne semblant pas lui apporter de réponse.

Le metteur en scène, nouveau détenteur de la répertorialité ?

Dans le projet d'un théâtre populaire, le répertoire devient donc un objet problématique, toujours soupçonné d'obsolescence ou d'élitisme, qu'il est impossible de reprendre tel quel. Deux possibilités se présentent alors : ou bien produire le théâtre que le peuple attend, ou bien

¹⁷¹ SARTRE, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 2

¹⁷² « D'abord le T.N.P. est un théâtre subventionné. Cela signifie : un théâtre qui présente des pièces qu'il est obligé de choisir dans le répertoire, et ceci avec la plus grande prudence. » SARTRE, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 2

¹⁷³ « À Moscou, dans certaines usines, on joue des pièces intimistes devant moins de deux cent cinquante personnes. Le lieu de leurs représentations, le contenu de ces pièces ne laissent pourtant pas de doute : c'est bien du véritable théâtre populaire. » *Ibid.*, p. 8

se réappropriier le répertoire classique par le biais de mises en scène adaptées au théâtre populaire, ou imposant une lecture sociale, voire violentant le texte. La répertorialité démocratique passe ici par le moyen terme d'une mise en scène prenant pour objet le répertoire déjà constitué. L'idée est que le répertoire classique ne peut pas être donné au public de manière immédiate, mais nécessite une actualisation, une réappropriation. Cette idée était déjà présente dans le projet de Jules Bonnassies dans *Le Théâtre et le Peuple*¹⁷⁴. Le répertoire devient cet objet qui nécessite la médiation d'une mise en scène ne craignant pas l'autorité du texte, et susceptible d'une réappropriation populaire du répertoire classique. Le metteur en scène devient ainsi un acteur essentiel de la répertorialité démocratique : c'est à lui qu'incombe la tâche de l'actualisation et de la réappropriation populaire. Le metteur en scène a ainsi le statut de représentant du peuple. Elle n'est pas directement entre les mains du peuple, mais nécessite la médiation d'une mise en scène. En ce sens, le metteur en scène devient un acteur essentiel de la répertorialité — sinon son unique détenteur —, imposant un sens au répertoire et *in fine* se l'appropriant.

Le projet d'un théâtre populaire témoigne donc de la tension existant entre une répertorialité détenue pour le peuple et une répertorialité détenue par le peuple. La solution consista souvent à mettre en place un système représentationnel, où quelqu'un — auteur, acteur, metteur en scène ou État — détient la répertorialité au nom du peuple, faisant de ce dernier le sujet symbolique de la répertorialisation et le détenteur par procuration de la répertorialité. La possibilité du metteur en scène comme détenteur de la répertorialité au nom du peuple pose la question de la perception esthétique : n'est-ce pas par sa perception du théâtre et du répertoire que le peuple s'approprie la répertorialité ? Plus généralement, dans quelle mesure la répertorialisation change-t-elle la perception esthétique du spectacle ?

¹⁷⁴ BONNASSIES, *Le théâtre et le peuple...*, *op. cit.*, p. 173

Chapitre V : Effets du répertoire sur la perception esthétique — la question de la reprise

Dans l'esprit de La Harpe et Millin de Grandmaison, la construction d'un répertoire-patrimoine littéraire doit permettre au peuple de s'approprier le théâtre par le biais de la lecture. Reprenant cette problématique, le projet d'un théâtre populaire doit permettre au peuple de revivifier le théâtre par le biais de la reconstruction du répertoire. Le répertoire est donc la médiation permettant une appropriation juridique, politique ou symbolique du théâtre. Qu'il s'agisse d'un répertoire spectaculaire ou d'un répertoire théâtral littérisé, l'appropriation populaire passe cependant toujours par une perception esthétique. Que change à la perception esthétique du théâtre sa mise en répertoire ? De même que le musée modifie la perception des œuvres plastiques, la répertorialisation entraîne-t-elle un autre regard du spectateur et transforme-t-elle les propriétés de l'objet esthétique « spectacle » ? Autrement dit, la répertorialité n'est-elle qu'une question juridique et politique, ou a-t-elle des conséquences esthétiques ?

Nous avons déjà souligné dans quelle mesure la patrimonialisation du répertoire le transforme en totalité ayant ses caractéristiques propres, irréductibles à celles de ses parties. La répertorialité cartographique de l'Empire transforme ainsi le répertoire en *analogon* du territoire national, susceptible d'invasion et de contamination. Mais il s'agit de conséquences politiques et symboliques, et non proprement esthétiques. La propriété du répertoire susceptible d'entraîner la modification de la perception esthétique est la reprise. Assister à un spectacle repris est-il différent d'assister à une création ? Dans quelle mesure un spectacle repris est-il perçu comme appartenant au répertoire ? Le statut de ce spectacle en est-il changé ?

La reprise et l'artistique

Comme le répertoire, le terme de reprise est propre au monde du spectacle. On ne parle pas de reprise pour les autres formes d'expression artistique, sauf à envisager la reprise d'un thème en particulier. La reprise d'une œuvre en revanche n'est possible que dans le cadre des arts spectaculaires — théâtre, musique et danse. L'idée de répertoire est toujours corrélée à celle de reprise : le répertoire-programmation, qui exige l'alternance, entraîne nécessairement la reprise de spectacles anciens parallèlement aux créations. Le répertoire-patrimoine quant à lui doit préserver un ensemble d'œuvres théâtrales ou musicales anciennes pouvant ou devant faire l'objet d'une nouvelle représentation. Il n'y aurait en effet pas de sens à conserver ces

œuvres sans le souci de les reprendre. En effet, les pièces de théâtre ne peuvent pas être collectionnées à la manière d'un objet plastique : les conserver en tant qu'œuvres *théâtrales* implique leur reprise. Si une pièce de théâtre peut être préservée en tant que représentée, c'est uniquement dans la mesure où elle est répétée, ce qui n'est pas le cas des œuvres plastiques.

Le terme de « reprise » apparaît dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française dès le XVII^e siècle. Il est toutefois difficile de savoir si le terme de « reprise » dans le champ théâtral a précédé ou suivi celui de « répertoire ». Le mot apparaît dans le registre de La Grange en 1674, alors que le mot de « répertoire » n'y apparaît pas¹⁷⁵. Les conclusions que l'on peut en tirer sont néanmoins incertaines, car le registre de La Grange consistant essentiellement en un livre de recettes, le mot de « répertoire » n'a pas particulièrement vocation à y figurer. On peut néanmoins émettre l'hypothèse que le terme de reprise a précédé celui de répertoire : en effet la pratique théâtrale implique immédiatement la possibilité de reprendre d'anciens spectacles ayant, par exemple, engrangé d'excellentes recettes. Ce n'est en revanche pas le cas du répertoire-programmation du XVII^e siècle, à la signification complexe, et qui a pour arrière-plan l'organisation unique de la Comédie-Française par rapport aux autres troupes théâtrales, de foire ou de province. On peut donc supposer que ce n'est pas le répertoire qui fait la reprise, mais l'inverse : c'est parce que les mêmes spectacles étaient repris, et sous l'influence d'autres facteurs que nous avons étudiés dans les chapitres précédents, qu'ils ont été conçus comme constituant un stock d'œuvres toujours à la disposition de la troupe. Si la reprise est concevable en dehors du cadre de pensée du répertoire, le répertoire suppose donc l'existence de la reprise.

La notion de « reprise » n'est toutefois pas si simple. Qu'est-ce qui est repris dans une reprise ? Une reprise au sens strict consiste à redonner un spectacle ou une exécution après qu'elle a été abandonnée. Une reprise n'est donc pas qu'une nouvelle représentation, mais implique une interruption et une résurrection. Pour employer la terminologie de Genette, elle ne constitue précisément pas une « itération¹⁷⁶ », c'est-à-dire le fait de rejouer dans la continuité un même rôle ou un même morceau de musique. En identifiant l'itération à la reprise théâtrale¹⁷⁷, Genette semble méconnaître le véritable sens du terme de « reprise » au théâtre, savoir le fait de reprendre une pièce *qui a été abandonnée*. La reprise au sens strict ne se confond donc pas avec l'itération d'un rôle ou d'une représentation, au sein d'une série identifiée comme constituant le même spectacle dans une continuité temporelle. La distinction

¹⁷⁵ LA GRANGE, *Extract des recettes...*, *op. cit.* L'exemplaire original est conservé à la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française. Le mot de « reprise » apparaît p. 159 à propos du *Malade Imaginaire*.

¹⁷⁶ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 80

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 81

que Gérard Genette fait entre la « reprise » et la « nouvelle production » est d'ailleurs tardive, et ne date que de la nouvelle considération accordée au metteur en scène, vu comme le véritable créateur de l'œuvre théâtrale. Dans sa typologie des œuvres d'art, Genette confère ainsi aux arts de la performance un statut intermédiaire entre le régime autographique — où les œuvres sont susceptibles de contrefaçons — et le régime allographique — où les œuvres n'en sont pas susceptibles¹⁷⁸.

...on peut considérer les œuvres de performance comme susceptibles, par itération, d'un mode d'existence intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique. Je dis seulement *susceptibles*, parce qu'une performance restée unique (par décision, par accident ou par suite d'un insuccès dissuasif) n'accède évidemment pas à ce statut ; et je dis *intermédiaire*, parce qu'il me semble que trop d'aspects de l'art de performance (par exemple le timbre d'un chanteur, le visage d'une actrice, la plastique d'un danseur) échappent à la notation, même verbale, pour qu'une véritable « émancipation » allographique y soit envisageable [...]. Et aussi parce que, contrairement à celle d'un texte ou d'une composition musicale, qui est immuable sauf altération, l'identité spécifique d'une série de performances peut *évoluer*, comme celle d'un objet matériel¹⁷⁹.

Les arts de la performance — où Genette classe la représentation théâtrale, et l'exécution musicale *comme telle* et non dans sa référence à une partition¹⁸⁰ — fonctionnent donc selon un régime autographique : il est impossible au sein d'un spectacle de faire la distinction entre des propriétés constitutives et des propriétés contingentes. Comme un tableau, un spectacle est tout ce qu'il est. La difficulté du propos de Genette est que le signe de reconnaissance d'une œuvre autographique est qu'il est possible d'en faire un faux. Or on voit mal comment quiconque pourrait représenter un faux Meyerhold ou un faux Chéreau : reprendre un spectacle de Chéreau, avec les décors, la mise en scène et les acteurs voulus par Chéreau, c'est tenter de reprendre un spectacle *de Chéreau*, de même que reprendre un ballet de

¹⁷⁸ Selon Peter Kivy, des contrefaçons musicales sont possibles — même si une contrefaçon musicale est très différente d'une contrefaçon picturale. La distinction entre régime autographique et régime allographique, si elle est pertinente, ne peut donc pas uniquement se fonder sur la possibilité d'une contrefaçon pour Peter Kivy. KIVY, Peter, « How to forge a musical work », dans *New essays on musical understanding*, Oxford, Clarendon press, 2001, p. 218-222. Nous intéressés au rapport de l'œuvre et de sa performance, nous laisserons en suspens la question de savoir si des contrefaçons musicales sont possibles.

¹⁷⁹ GENETTE, *L'œuvre...*, *op. cit.*, p. 82

¹⁸⁰ On voit ici une ambiguïté du propos de Genette, l'œuvre musicale semblant faire coïncider au fond deux œuvres, l'exécution musicale comme telle participant des arts de la performance et fonctionnant sous un régime autographique et l'œuvre musicale participant pleinement de l'art musical classique et fonctionnant sous un régime allographique. Nous reviendrons sur la question lorsque nous traiterons de l'œuvre musicale.

Noureev après sa mort avec les décors, la chorégraphie et parfois même les interprètes choisis par Noureev, n'est ni plus ni moins que donner ledit ballet de Noureev. En effet le modèle de la performance, pour Genette, est l'improvisation, et en particulier l'improvisation du jazzman. Dès lors, chaque improvisation, comme chaque sculpture ou chaque tableau, est unique. Une fausse improvisation de Charlie Parker consisterait donc à reproduire une improvisation du musicien tout en laissant croire qu'il s'agit d'une véritable improvisation à partir d'un standard, alors qu'il ne s'agit que d'un plagiat.

Pour Genette, l'événement autographique itératif — soit la représentation au sein d'une série constituant un spectacle — apparaît donc comme l'intermédiaire entre le régime autographique et le régime allographique au sens où la pluralité de ces itérations semble avoir une unité idéale permettant de l'identifier comme la représentation du « *Dom Juan* de Chéreau ». Il ne s'agit cependant pour Genette que d'une vue de l'esprit, trop de paramètres de la performance étant susceptibles d'être modifiés, et le critère de distinction entre propriétés constitutives et propriétés contingentes du spectacle étant introuvable. Ce caractère inexistant du critère est justifié pour Genette par le fait que presque tous les paramètres d'un spectacle peuvent être modifiés au cours d'une même série de représentations sans pour autant être identifié comme étant un *autre* spectacle¹⁸¹. C'est pourquoi Genette définit l'art de la performance comme un « art autographique pluriel¹⁸² », la multiplicité des objets permettant des variations et des écarts.

On peut se demander néanmoins si la prise au sérieux de la « reprise » ne remet pas en cause ces analyses de Genette sur les arts de la performance. Nous avons vu en effet qu'au sens strict, la reprise n'est pas une itération telle que la définit Genette. Elle est donc plus et autre chose qu'une pure répétition : elle abandonne certains éléments de la série de représentations précédentes. Mais sa variabilité n'est pas non plus infinie, car sinon, on ne parlerait pas de reprise, mais de création. Reste à élucider quel est l'élément de stabilité permettant de parler d'une reprise, et non purement et simplement d'un nouveau spectacle.

Si au XIX^e siècle décors et interprètes sont fréquemment repris d'une saison à l'autre, il semble que ce soit des éléments accidentels : on continue de parler de reprise quand bien même les interprètes changent. Quant aux décors, ils sont à ce point interchangeables dans les théâtres du XIX^e siècle qu'ils peuvent servir pour différents spectacles, par souci d'économie. C'est donc le texte théâtral qui s'avère être le véritable objet de la reprise. Si des décors et une mise en scène sont repris, on ne parlera plus seulement de la reprise de *Dom Juan*, mais de la

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 82

¹⁸² *Ibid.*, p. 84

reprise du *Dom Juan* de Chéreau par exemple. La reprise n'est donc pas l'itération au sein du régime autographique. L'idée de reprise suppose un élément de stabilité, objet de la reprise, savoir le texte. Dès lors, le fait de parler de reprise dans un art de la performance le fait entrer dans le régime allographique de fonctionnement de l'œuvre : il est alors possible en droit de faire le partage entre éléments constitutifs et éléments contingents d'un spectacle, permettant de parler d'une reprise de *Dom Juan*, ou d'une reprise du *Dom Juan* de Chéreau, ou de la reprise de *Dom Juan* inspiré librement de la mise en scène de Chéreau sans pour autant qu'il s'agisse d'une reprise de cette mise en scène.

Répertoire et reprise sont donc les revers d'une même médaille en tant que leur référent est un texte écrit¹⁸³. De même que le répertoire littéraire qui naît à la fin du XVII^e siècle est un répertoire de *textes*, la reprise est primordialement celle d'un *texte*, avant d'être celle éventuellement d'une scénographie ou d'une mise en scène. Parler de reprise implique donc une thèse, savoir que c'est le texte écrit qui fait l'œuvre. Puisque l'on peut parler d'une reprise du *Mariage de Figaro* en modifiant tous les éléments du spectacle hormis le texte, c'est donc que le spectacle du *Mariage de Figaro* est identifié grâce à son texte, au sens où la présence du texte suffit à dire : « C'est le *Mariage de Figaro* » et non un spectacle librement inspiré de Beaumarchais.

Nous avons élaboré plus haut l'hypothèse selon laquelle la reprise a précédé le répertoire, puisque la reprise de spectacles ne suppose pas la notion de répertoire, *a fortiori* celle de répertoire-patrimoine. Il faut à présent nuancer notre jugement : si la reprise est une reprise de texte, elle suppose sinon l'idée de répertoire, du moins l'identification d'une œuvre théâtrale par son texte. La reprise prépare donc la dimension littéraire du répertoire, décelée à la fin du XVII^e siècle dans l'usage de l'« assemblée du répertoire ». Par cette référence à un texte, la reprise acquiert donc un régime de transcendance, au sens où elle s'extrait des simples limites de la représentation¹⁸⁴ théâtrale¹⁸⁵. Le fait qu'un artefact esthétique fonctionne à la fois de manière immanente et transcendante caractérise ainsi pour Genette l'*artistique*.

¹⁸³ On assimilera provisoirement le texte à la partition.

¹⁸⁴ « ...transcender, c'est franchir une limite, déborder une enceinte ; [...] l'œuvre en transcendance est un peu comme un fleuve sorti de son lit », *ibid.*, note 16, p. 17

¹⁸⁵ On reviendra plus tard sur les rapports entre opéra et musique pour la question du répertoire et de la constitution de l'œuvre musicale.

Les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de « consister » en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de transcender cette « consistance »¹⁸⁶.

Si l'on accepte la définition de Genette selon laquelle l'artistique est défini par cette confluence d'un régime immanent et transcendant, alors cela signifie que ce n'est *que* par la reprise, conçue comme reprise d'un texte, que la représentation théâtrale acquiert une fonctionnalité artistique, et par conséquent son statut d'œuvre d'art et non simplement d'objet esthétique et d'artefact. Tant qu'un spectacle n'est pas repris, ou tant que le spectateur ne prend pas conscience de la possibilité de sa reprise, l'événement physique qu'est la représentation ne fonctionne pas comme une œuvre d'art : elle ne consiste qu'en l'immanence de l'événement physique théâtral ou lyrique. C'est avec la possibilité de la reprise que l'événement physique acquiert une transcendance, et qu'il peut fonctionner comme œuvre de l'art. Si l'on entend par répertoire l'ensemble des œuvres ayant été déjà reprises ou susceptibles d'être reprises, il faut donc dire que l'appartenance au répertoire pour les pièces théâtrales confèrent à ces événements un statut d'œuvre de l'art, qu'elles ne possédaient pas auparavant.

La reprise implique donc toujours une différence par rapport à la simple répétition. La répétition s'inscrit dans une série, quand la reprise instaure une nouvelle série ayant pour référence une première série. Si une reprise d'une œuvre théâtrale garde les mêmes artistes et décors que la série de représentations précédentes, la conscience qu'il s'agit de la reprise d'un ancien spectacle abandonné change la perception de ce spectacle : il acquiert le statut d'œuvre d'art. La reprise implique donc un double mouvement : de conservation d'une part, de recréation d'autre part, au sens d'une nouvelle présentification de ce qui était passé. En plus d'une transcendance, la reprise implique donc une temporalité propre, de l'ordre de la mémoire. Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle l'idée de reprise précède historiquement et conceptuellement l'idée de répertoire, alors le changement de régime d'historicité du répertoire, évoqué plus haut, n'apparaît plus comme seulement contingent, simple résultat d'une querelle juridique et économique entre auteurs et comédiens historiquement datée et circonscrite. La temporalité même de la reprise oriente le répertoire vers le passé.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 16-17

La reprise comme critère de jugement. La critique théâtrale des reprises au XIX^e siècle.

Si la reprise permet d'élever la performance au rang d'œuvre, c'est en évaluant le spectacle selon le critère de l'essentiel et de l'accidentel. Puisque l'objet de la reprise est le texte, c'est donc celui-ci qui est en premier lieu adoubé et mis en valeur par la re-programmation du spectacle. Attentif à produire une critique proprement littéraire, Gautier profite ainsi de la reprise d'*Hernani* en 1838 pour moins s'attacher aux interprètes et aux décors qu'au texte hugolien lui-même.

Hernani, consacré par l'épreuve de la première représentation, de la lecture et de la reprise, restera à tout jamais au répertoire avec *Le Cid*, dont il est le cousin et le compatriote¹⁸⁷.

L'entrée au répertoire classique est le résultat d'une séquence ternaire pour Gautier : la première représentation, son impression, et enfin sa reprise. La première étape de cette séquence est à peu près indifférente pour Gautier : nombre de chefs-d'œuvre furent des échecs lors de leur création, et nombre de vaudevilles sans valeur connaissent d'immenses succès sans lendemain. La chute d'une pièce peut ainsi être un obstacle à son appréciation véritable, mais n'est jamais rédhibitoire, comme le montre le succès de la reprise d'*Hernani* en 1838 à la Comédie-Française. Toutefois ce n'est pas la reprise comme telle qui corrige la création du spectacle, mais la reprise par l'intermédiaire du texte imprimé. On lit ainsi chez Gautier à l'occasion de l'impression du *Roi s'amuse* de Hugo :

De tout drame de M. Hugo il reste un beau livre ; tout n'est pas dit quand la toile a été baissée l'actrice redemandée. Ce qui est important pour les autres, n'est qu'un détail pour lui [...]. Le lecteur a cassé le jugement du spectateur et le livre a corrigé le théâtre¹⁸⁸.

Il semble que pour Gautier, c'est parce que le livre imprimé a corrigé la première représentation que le spectacle est susceptible d'une consécration à travers une reprise. La valeur d'une pièce de théâtre étant synonyme de sa valeur littéraire, c'est le texte de la pièce qui donne une seconde chance au spectacle.

¹⁸⁷ GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome I. 1835-1838*, Paris, Champion, 2007, p. 334 (extrait de *La Presse* du 8 janvier 1838).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 42-43 (extrait de *Le monde dramatique* du 5 juillet 1835).

À l'impression, beaucoup de détails estompés par la perspective théâtrale se ravivent et prennent de la netteté. Ce n'est guère que sur le livre qu'on peut juger définitivement du style d'une comédie ou d'un drame. Une pièce de théâtre n'a de valeur littéraire que du moment où elle est imprimée¹⁸⁹.

Ainsi est-ce à l'issue de la correction de la lecture que la pièce peut être reprise. En effet, s'il n'y a pas de reprise véritable sans impression pour Gautier, inversement sa « classicisation » — son entrée au répertoire éternel aux côtés de Corneille — n'est définitive qu'après sa consécration par une reprise effective au théâtre. C'est la troisième partie de la séquence décrite par Gautier. Cette reprise semble avoir pour fonction de provoquer une véritable communion entre l'œuvre et le public. Tel semble être ainsi le but, sous la plume de Gautier, de la reprise d'*Hernani* au Théâtre Français en 1838.

Hernani n'a pas excité le plus léger murmure ; il a été écouté avec la plus religieuse attention et applaudi avec un discernement admirable ; pas un seul beau vers, pas un seul mouvement héroïque n'a passé inconnu ; le public s'est abandonné de bonne foi au poète et l'a suivi complaisamment jusque dans les écarts de sa fantaisie¹⁹⁰.

Si le « discernement » du public semble être pour Gautier le résultat de la lecture — ne réagit-il pas à tout « beau vers » et non à une simple réplique ? — la communion toute « religieuse » qu'elle entraîne est la conséquence propre de la reprise du spectacle sur scène. Religiosité, « foi », « abandon » : telle semble être la spécificité de la reprise dans la séquence de classicisation décrite plus haut par Gautier. Pour Banville, c'est également le rôle de la reprise que d'amplifier la communion toute spirituelle entre une œuvre et le public. À propos de la reprise d'*Angelo* en 1850, il écrit :

Ainsi, quinze années ont passé depuis la première représentation d'*Angelo*, et comme cela est la destinée des chefs-d'œuvre, au lieu de s'amoindrir, cette pièce tant décriée à son apparition, a rajeuni et grandi à chaque interprétation nouvelle. À chaque reprise, elle est entrée plus profondément dans l'âme de la foule, de plus en plus

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 116 (extrait de *La Presse* du 4 septembre 1837).

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 332 (extrait de *La Presse* du 22 janvier 1838)

passionnée par l'intérêt historique et humain du sujet, par la grandeur épique des caractères, par la prestigieuse magie du style¹⁹¹.

Cette fonction classicisante de la reprise est particulièrement visible lorsqu'il s'agit d'une reprise au Théâtre Français d'une pièce ayant été créée dans un autre théâtre. L'élévation de la pièce d'une scène privée à une scène publique apparaît ainsi comme une canonisation publique de l'auteur et de son œuvre. Il n'en demeure pas moins que ce n'est pas le spectacle comme tel qui entre au panthéon littéraire, mais le texte du spectacle. Le répertoire est avant tout au XIX^e siècle un répertoire littéraire. Pour des auteurs comme Gautier ou Banville, c'est sur l'essentiel textuel qu'insiste la reprise.

Pour d'autres critiques en revanche, la reprise permet à l'inverse d'être plus attentif à l'interprétation elle-même, décors, mise en scène et jeu des acteurs. Alors que durant tout le XIX^e siècle, faire la critique d'une pièce de théâtre c'est avant tout en raconter l'argument, les reprises permettent de s'intéresser immédiatement au spectaculaire lui-même — souvent relégué aux cinq dernières lignes lorsque tout l'article a consisté à résumer le texte. Ainsi à propos de la reprise du *Marquis de Villemer* en 1877 au Théâtre-Français, Daudet se dispense de toute critique proprement littéraire pour se consacrer à une critique spectaculaire et théâtrale :

Le Marquis de Villemer est trop connu et son double succès en librairie et au théâtre s'est trop universellement affirmé pour que nous ayons à raconter à nos lecteurs la fable de cette œuvre émouvante [...] dont le Théâtre-Français vient d'enrichir son répertoire¹⁹².

Ainsi la critique d'une reprise fait-elle souvent mention des interprètes de la création du spectacle, entraînant une comparaison flatteuse ou cruelle pour les nouveaux acteurs. La reprise de *Nos bons Villageois* au Théâtre du Gymnase en 1875 est par exemple à la défaveur des nouveaux interprètes, qui ne parviennent pas à faire oublier les créateurs des rôles :

Malheureusement à part ces deux artistes, les autres interprètes ne valent pas ceux qu'ils ont remplacés. M. Landrol, malgré son habileté, ne fait pas oublier Lafond dans le type du baron¹⁹³.

¹⁹¹ BANVILLE, Théodore de, *Critique littéraire...*, *op. cit.*, p. 247. Texte de 1850.

¹⁹² DAUDET, Alphonse, *Chroniques dramatiques*, Paris, Champion, 2006, p. 738. Texte de 1877.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 271. Texte de 1875.

De même la reprise du *Chevalier de Maison-Rouge* en 1889 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin — alors que la pièce avait été créée et reprise au Théâtre Français — donne lieu à une comparaison entre les deux interprétations, et *in fine* entre les deux théâtres, par le critique Émile Morlot de la *Revue d'art dramatique*.

Tout dépend un peu de l'idée que le spectateur se fait de chaque personnage. Pourtant il y a une différence sensible entre la troupe de la Porte-Saint-Martin et celle du Théâtre-Français. Le drame d'Alexandre Dumas emploie un grand nombre d'acteurs et sans être très rigoureux il y en a bien peu qui méritent d'être mis à part¹⁹⁴.

Le critique s'intéresse ainsi d'autant plus à l'interprétation proprement dite que le texte est bien connu du public. À propos de la reprise de *Tartuffe* au Théâtre Ventadour en 1874, Daudet écrit :

Rien n'est plus curieux, en effet, que de suivre en ces pièces du répertoire consacrées et réglées d'avance le jeu des acteurs nouveaux, et de voir ce que leurs personnalités diverses apportent de changements dans l'immobilité de la tradition¹⁹⁵.

La reprise, en particulier lorsqu'elle prend place dans une tradition de reprises, permet donc une visibilité accrue de la matérialité spectaculaire. Ce n'est plus le personnage mais l'acteur qui intéresse. Le texte adoubé, il n'est plus qu'une épreuve pour juger des divers interprètes du spectacle. C'est néanmoins toujours à l'aune du texte que le spectacle est critiqué, son enrichissement ou son appauvrissement étant le signe d'une bonne ou d'une mauvaise interprétation.

Le texte littéraire s'avère donc à la fois l'objet et le critère de la reprise : toute reprise est reprise d'un texte, et c'est à l'aune du texte que la qualité d'une reprise est jugée. Toutefois la reprise n'est pas que le reflet ou l'écho du texte. Elle permet de mettre en place une communion de l'œuvre et du public. Elle est donc nécessaire pour que l'œuvre devienne un véritable *classique*, c'est-à-dire appartienne pleinement à la culture du public. En outre, loin de mettre seulement le texte en valeur, la reprise permet paradoxalement au critique et au public d'être moins attentif à l'argument du spectacle qu'à son interprétation, soit au

¹⁹⁴ *Revue d'art dramatique*, tome 13, 1889, p. 118.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 185.

spectaculaire proprement dit. Aussi traditionnel soit le texte, la reprise appelle donc à l'innovation de la mise en scène et de l'interprétation. Quelle est la signification temporelle d'une telle innovation ? S'agit-il de nier l'historicité de la pièce en l'actualisant, ou bien consiste-t-elle à jouer de l'ancienneté de la pièce ? À travers cette interrogation, c'est l'historicité de la reprise elle-même qui est en jeu.

Temporalité de la reprise : « ressouvenir au présent » et « ressouvenir au passé »

Le mouvement temporel le plus évident de la reprise est celui dirigeant la perception vers le passé. Contrairement à l'itération, inscrite dans la continuité d'une série de représentations ou d'exécutions, la reprise est une représentation dans une série se référant à une série abandonnée. Si l'abandon a été extrêmement prolongé, la reprise peut ainsi faire figure de résurrection, voire de création à part entière. Daudet écrit ainsi au sujet d'une reprise de *Chatterton* en 1876 :

On jouait *Chatterton* ce soir-là pour les débuts du jeune Bloncourt. La pièce, non pas oubliée, mais endormie depuis des années, restreinte à l'intimité du livre, avait toute la nouveauté et l'intérêt d'une première représentation¹⁹⁶.

Inversement, des reprises se suivant de manière trop continue sont mal perçues par la critique, car elles ne font pas figure de véritable événement. On lit dans la *Gazette musicale* au sujet de la reprise de *La Cenerentola* au Théâtre-Italien en 1841 :

La Cenerentola est, sans contredit, un chef-d'œuvre qui n'a que le défaut d'avoir été exécuté à Paris dix fois par Hiver depuis vingt ans, et sans interruption, et par tous les chanteurs italiens, français, anglais, allemands et espagnols de l'Europe. Si jamais partition pouvait se reposer, c'était celle-là¹⁹⁷.

Bien qu'il s'agisse d'une critique d'opéra, cette remarque pourrait tout à fait s'appliquer au théâtre. Pour reprendre le vocabulaire de Genette, ce que reproche le critique de la *Gazette musicale* à la reprise de la *Cenerentola*, c'est précisément de ne pas être véritablement une reprise mais une simple itération. Les reprises de la *Cenerentola* se suivent trop pour que le public et la critique aient le sentiment d'un événement musical. Or la perception d'un événement nécessite une pause, un abandon, une discontinuité.

¹⁹⁶ DAUDET, *Chroniques...*, p. 562. Texte de 1876.

¹⁹⁷ *La Gazette musicale* du 31 octobre 1841, n°57, p. 481.

Si l'itération continue un *présent*, et fait d'une somme d'événements singuliers une série, la reprise est reprise de quelque chose du *passé* — de quelque chose qui a été clos et qui est désormais rouvert. Tel est l'événement constitutif de la reprise : elle est toujours reprise d'un spectacle du passé. Que ce passé soit plus ou moins éloigné du présent de la reprise ne change pas cette différence temporelle radicale qui existe entre l'itération et la reprise.

En tant que résurrection du *passé*, l'événement de la reprise est donc bien distinct de la création. La perception d'un spectacle est différente s'il s'agit d'un spectacle donné pour la première fois — ou appartenant à une série donnée pour la première fois — ou s'il s'agit d'un spectacle repris. La perception du spectateur ou de l'auditeur est alors spécifique, en ce qu'il a conscience d'assister à quelque chose du passé, à quelque chose qui n'appartient pas tout à fait à sa contemporanéité immédiate. Le critique théâtral peut ainsi souligner sa conscience d'assister à quelque chose d'ancien, de passé ou d'historique. Au sujet d'une reprise au Théâtre de la Gaîté d'un drame d'Alphonse d'Ennery datant de 1841, Daudet compare ainsi ses impressions à celle d'une rencontre avec un vieil objet :

Vous est-il arrivé d'ouvrir un de ces clavecins de l'ancien temps, aux touches jaunes, aux notes chevrotantes, d'une sensibilité de vieillard qui vibre et s'émeut à la moindre approche ? Le premier accord fait sourire ; mais le second vous attendrit, et quand Rameau ou Couperin occupe le clavier, c'est véritablement un charme, on ne peut plus s'en arracher. La reprise de la *Grâce de dieu* nous a causé une impression du même genre. Sans doute, la pièce a vieilli ; elle radote même par endroits ; mais que de scènes encore vivantes et touchantes. Puis quelle douceur dans ces vieux airs que nos mères ont chantés et qui évoquent pour chacun de nous un coin de famille, tout un passé de souvenirs ?¹⁹⁸

Assister à un vieux drame d'Ennery pour Daudet, c'est comme être face à un vieux tableau ou écouter une chanson d'enfance. Comme dans le texte de Gautier, c'est le registre de la nostalgie et de la mélancolie qu'emploie Daudet dans sa chronique.

Pour employer une notion kierkegaardienne, il s'agit moins d'une reprise que d'un « ressouvenir ». Ainsi est-ce au théâtre que fait référence Kierkegaard lorsqu'il caractérise le ressouvenir par rapport à la reprise : le ressouvenir est « reprise en arrière » quand la reprise est « ressouvenir en avant¹⁹⁹ », le premier est retour depuis le présent vers le passé, quand le

¹⁹⁸ DAUDET, *Chroniques...*, *op. cit.*, p. 1001. Texte de 1878.

¹⁹⁹ KIERKEGAARD, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990, p. 65-66

second est affirmation du passé renouvelé dans le présent. Or le ressouvenir nous met pour Kierkegaard comme devant une pièce de théâtre. Décivant son retour à Berlin en quête de reprise existentielle, il se heurte sans cesse au ressouvenir comme à un décor de pacotille.

On s'assied sur une chaise devant la fenêtre. On regarde la vaste place ; on voit courir rapidement sur les murs les ombres des passants ; *et tout se change en décor de théâtre* [...]. Mais hélas ! aucune reprise possible²⁰⁰ !

Le ressouvenir — la reprise du passé depuis le présent — est donc caractéristique pour Kierkegaard du théâtre, qui se définit pour lui comme un art de la « reprise en arrière ». Mais le théâtre s'avère pour le philosophe danois incapable de réaffirmer un passé renouvelé dans le présent, et se contente de rappeler le passé dans le présent. Le théâtre — et en particulier le *Königstheater* de Berlin²⁰¹ — est donc par essence mélancolique, car il est pour Kierkegaard un art du ressouvenir, et plus précisément du ressouvenir *factice* — ainsi l'auteur souligne-t-il que c'est le *décor* de théâtre qui caractérise le ressouvenir théâtral. C'est un même reproche de facticité que fait Daudet au Théâtre de la Porte Saint Martin, reprenant en 1874 un vieux vaudeville de Martainville créé en 1806 :

Enfin nous l'avons eue cette fameuse reprise du *Pied de mouton*. Remise au goût du jour par des vaudevillistes modernes, l'ancienne pièce de Martainville a revu pour la millième fois le feu de la rampe. Avec son luxe de décors et de costumes neufs sur la fantaisie surannée de l'invention et du dialogue, elle vous donne à peu près l'impression d'une vieille, vieille poupée inusable qu'on rhabillerait de temps à autre à la plus nouvelle mode, pour utiliser ce qui reste de son vernis écaillé et de l'émail déteint de ses yeux bleus²⁰².

Le décorateur et le dessinateur tentent de réactualiser le *Pied de Mouton* par des accessoires extérieurs, mais une telle modernisation apparaît comme factice. Elle contraste trop avec l'aspect démodé et charmant du vieux vaudeville. Échouant à produire un véritable « ressouvenir en avant », la reprise du *Pied de Mouton* apparaît comme un « ressouvenir au passé » perdant tout charme en ne voulant pas jouer sur la nostalgie.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 91. Nous soulignons.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 111.

²⁰² DAUDET, *Chroniques...*, *op. cit.*, p. 126. Texte de 1874.

Que serait dès lors une véritable reprise, c'est-à-dire ce que Kierkegaard nomme le « ressouvenir au présent » ? Sans doute est-ce une telle expérience que décrit Daudet à l'occasion de la reprise de *Ruy Blas* au Théâtre Français en 1874 :

De toutes les pièces de Victor Hugo, il n'en est pas qui porte plus ostensiblement que *Ruy-Blas* l'estampille et le millésime de 1830 [...]. Et pourtant le drame n'a pas vieilli. Il nous est apparu hier tel que nos pères l'avaient vu le premier jour, puissant, vivant, pathétique, théâtral jusque dans ses invraisemblances ; et des applaudissements enthousiastes l'ont accueilli vendredi soir au Théâtre-Français comme sur la scène de la Renaissance il y a quarante ans²⁰³.

Pour Daudet, c'est le propre des chefs-d'œuvre et des classiques que de ne pas vieillir : leurs reprises sont véritablement des « ressouvenirs au présent », au sens où elles ne provoquent aucune nostalgie. Plusieurs types de « ressouvenirs au présent » semblent possibles. Ici, Daudet décrit une perception de *Ruy Blas* comme si nous étions le public de la création. La fiction critique consiste ici à dire que le public de 1874 ressent les mêmes émotions que le public de 1838. Une telle impression n'est toutefois pas toujours immédiate, et nécessite parfois un travail intellectuel du spectateur, visant à se resituer à l'époque de la création de l'œuvre. La reprise de *Chatterton* appelle ainsi les spectateurs de 1877, s'ils veulent comprendre le grand monologue final du personnage principal, à se remettre dans l'esprit de la génération de 1830 :

Eh quoi ! Chatterton est aimé, il a du génie et il meurt ! Il meurt de fierté, soit, mais aussi de ce mal romantique qui jadis porta à la tête de toute une génération. Voilà pourquoi le grand monologue du poète, la nuit, dans sa mansarde, a paru long, déclamatoire, presque inutile, excepté pour les spectateurs curieux d'un passé plein de gloire et qui se reportaient à quelque vingt ans en arrière pour chercher, non pas un souvenir, mais le véritable caractère d'une œuvre donnée à sa date et entourée de l'atmosphère qui la créa²⁰⁴.

C'est pourquoi la plupart des hommes de théâtre et critiques du XIX^e siècle se montrent amateurs de décors et costumes perçus comme *historiques*. Au début du XIX^e siècle, il s'agit d'un rejet du théâtre de l'époque révolutionnaire où, faisant fi de toute vérité historique, les

²⁰³ *Ibid.*, p. 1071. Texte de 1879.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 681. Texte de 1877.

personnages du Théâtre de la République par exemple étaient habillés à la mode révolutionnaire quelle que soit la pièce jouée. Mais ce souci de réalisme historique se poursuit durant tout le XIX^e siècle, et nous semble donc avoir une autre signification qu'une simple réaction contre-révolutionnaire. On lit ainsi chez Charles Maurice une critique des anachronismes au théâtre :

En thèse générale, tout autre costume que celui de l'époque, jure avec les mœurs et le style des ouvrages dramatiques. Molière a peint, sans doute, l'espèce humaine de tous les temps ; mais, par cela même qu'il a été le grand Contemplateur de son siècle, c'est de là qu'à son tour il doit être vu pour que toute son immensité se découvre. Ses habits sont des dates. Assurément les dates ne constituent pas l'histoire ; mais, sans elles, la plus belle, la plus agréable de toutes n'est que confusion. Habillez donc les pièces et datez vos écrits²⁰⁵.

Selon Charles Maurice, les costumes et décors doivent donc accroître la conscience de l'historicité de l'œuvre de Molière pour le spectateur. Une telle conscience n'a pas pour visée de desservir le caractère classique de la pièce, mais au contraire de l'accroître. L'argument de Maurice est que Molière ne fut pas le critique des mœurs humaines indépendamment du Grand Siècle où il vivait. C'est donc en accentuant les caractéristiques de ce Grand Siècle qu'on accroîtra la compréhension de l'œuvre de Molière par les spectateurs. Il semble dès lors que nous puissions interpréter le souci de réalisme historique des décors et costumes du XIX^e siècle non seulement comme la volonté politique de montrer les fastes de l'Ancien Régime²⁰⁶ mais également comme une mise en valeur de la *reprise* comme telle.

Un second genre de « ressouvenir au présent » semble être celui où la reprise est mieux perçue que la création : loin de vieillir au fur et à mesure des reprises, l'œuvre semble s'améliorer avec le temps. C'est une telle impression que décrit Jules Lemaître au sujet de la reprise de *Polyeucte* à l'Odéon en 1886 :

J'ai constaté, ce soir-là, que *Polyeucte* est, de toutes les pièces de Corneille, celle qui a gagné le plus à vieillir. Nous goûtons certainement mieux *Polyeucte* qu'on ne l'a fait pendant deux cent cinquante ans. Cette histoire d'un martyr, ce drame conduit par la grâce divine nous plaît beaucoup plus qu'aux hommes du XVII^e siècle, parce que nous

²⁰⁵ MAURICE, Charles, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines tirée du coffre d'un journaliste avec sa vie à tort et à travers*, tome 1, Paris, Henri Plon, 1856, p. 112.

²⁰⁶ FULCHER, *Le grand opéra...*, op. cit., p. 19

sommes moins bons Chrétiens, et ne nous inspire point la même antipathie qu'aux hommes du XVIII^e siècle, parce que nous sommes meilleurs philosophes²⁰⁷.

Si *Polyeucte* est devenue une œuvre canonique, c'est qu'elle était prophétique. Le regardant, le spectateur et le critique n'ont donc pas la perception d'une œuvre ancienne, mais comme d'une œuvre de leur propre temps — quand *Polyeucte* fut au contraire incomprise des contemporains de Corneille pour Jules Lemaître. Pour que ce ressouvenir fonctionne, encore faut-il que le spectateur sache qu'il s'agit d'un ressouvenir, autrement dit ait conscience qu'il s'agit de la reprise d'un spectacle ayant déjà été donné. Dire que la reprise change la perception du spectacle suppose que le spectateur sache qu'il assiste à une reprise, ait conscience qu'il regarde quelque chose du passé. Autrement dit le fonctionnement du régime de la reprise suppose l'existence d'une diffusion minimale de l'histoire des spectacles — que l'affiche, l'annonce, la critique ou la presse prévienne le spectateur ou auditeur potentiel qu'il s'agit d'une reprise et non pas d'une création ou d'une simple itération. Une conscience historique minimale est donc requise pour que la reprise puisse être perçue comme telle, et entraîne ses effets.

La reprise n'est toutefois pas seulement quelque chose du passé. Elle n'a pas le simple statut d'une archive ou d'un document historique, puisqu'elle est bel et bien présente. Des modifications multiples ont été apportées par rapport à la création, ne serait-ce que le vieillissement des interprètes dans l'hypothèse où les mêmes acteurs auraient été conservés pour la reprise. Il y a donc bien une présentification du passé dans la reprise. Cette présentification peut être travaillée comme telle, dans un souci de contemporanéisation du spectacle — modification du cadre temporel, anachronisme volontaire des décors et costumes, etc.

Toute reprise, *a fortiori* s'il s'agit d'un spectacle ou d'une pièce très ancienne, est donc traversée par un double mouvement : une insistance sur le caractère passé du spectacle d'une part, une présentification de celui-ci d'autre part. Meyerhold thématise cette tension inhérente à la reprise en termes de choix de mise en scène dans « Le théâtre ancien de Saint Pétersbourg²⁰⁸ » : toute la question de l'artiste est alors de savoir s'il doit actualiser l'œuvre ancienne ou accentuer sa profondeur historique. Cette alternative qui se présente au metteur

²⁰⁷ LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre. Première série*, Paris, société française d'imprimerie et de librairie, ancienne librairie Lecène, Oudin et Cie, 1888, p. 25

²⁰⁸ MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. Tome 1. 1891-1917*, Lausanne, La cité/l'âge d'homme, 1973, p. 166 et sq.

en scène traduit la temporalité inhérente de toute reprise, entre résurrection du passé et présentification de celui-ci.

La fondation d'une mémoire collective. Politique de la reprise.

La présentification d'une chose du passé perçue consciemment comme appartenant au passé est le régime propre de la mémoire. La reprise fonctionne donc selon le même régime temporel que la mémoire, et se présente comme souvenir incarné. Le paradoxe de la reprise est qu'elle est perçue comme souvenir alors même qu'il n'en est rien. C'est donc une forme de mémoire artificielle que propose la reprise, un art de la mémoire propre aux arts du spectacle. Elle tisse par là une mémoire du spectacle. Quand bien même le spectateur assisterait pour la première fois au *Dom Juan* de Molière, sans même l'avoir jamais lu, le fait de savoir qu'il s'agit d'une reprise constitue immédiatement la perception du spectacle comme souvenir artificiel.

Tel est le sens d'une caricature parue dans le *Journal amusant*²⁰⁹ à l'occasion de la reprise d'*Alceste*. Le graveur met en vis-à-vis les chanteurs de la création de l'opéra de Gluck et ceux de sa reprise en grandes pompes à l'Opéra. Tout le comique de cette mise en page réside dans le contraste entre les interprètes de la création vêtus des costumes de leur siècle, et ceux de la reprise, habillés de manière antiquisante. Cette gravure illustre la conscience du spectateur qu'il s'agit d'une *reprise*. La mise en regard de la création d'*Alceste*, personnifiée sous les traits d'une chanteuse du XVIII^e siècle, et de sa reprise, personnifiée sous les traits d'une chanteuse antiquisante du XIX^e siècle, est à la fois l'incarnation de cette conscience et la participation à la prise de conscience du spectateur, qui doit aller assister au spectacle *en sachant qu'il s'agit d'une reprise*.

Mais le comique de ces gravures ne réside pas uniquement dans le contraste des costumes et leur exubérance dans leur mode respective, car c'est bien de la *reprise* dont le lecteur rit, et non de la création. Que le ridicule soit du côté de la reprise est évident du fait que la création personnifiée regarde avec stupeur son miroir déformant dans la reprise personnifiée. Alors que la création n'avait aucun souci de vérité historique, la reprise met un point d'honneur à la respecter, et ce jusqu'au ridicule. Autrement dit, c'est avec la reprise que naît la conscience qu'il s'agit de quelque chose d'ancien, de passé. C'est la reprise qui permet la prise de conscience d'une profondeur historique, qui n'est pas seulement celle de l'opéra comme tel, mais par métonymie du sujet de l'argument.

²⁰⁹ Gravure sur bois de bout de Firmin Gillot dans *Le journal amusant* du 11 janvier 1862



« *Alceste* à l'Opéra en 1776 et en 1861, par Marcelin » (détail) Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, *Alceste* (3). Sont caricaturées Pauline Viardot et Antoinette de Saint-Huberti. Extrait du *Journal amusant* du 11 janvier 1862.

Tout le comique de la gravure repose donc sur ce chiasme entre un spectacle récent paraissant plus ancien, et un spectacle ancien paraissant plus récent. Le chiasme que met en valeur cette caricature du *Journal amusant* est le propre de la reprise et de sa temporalité. Or si la *reprise* est ridicule dans cette illustration, c'est que le caricaturiste met en exergue son caractère artificiel : c'est à un passé artificiel que renvoie la reprise, et à une fausse mémoire, puisque la création n'était en rien semblable à la présente reprise.

Cette mémoire de la reprise n'est toutefois pas seulement individuelle, mais collective : c'est toujours avec un ensemble de personnes que nous assistons à une pièce de théâtre ou à une exécution musicale. Plus largement, le groupe auquel j'appartiens en me souvenant d'un spectacle est constitué de l'ensemble des personnes ayant assisté à la série de représentations. Il n'est pas nécessaire qu'une personne ait assisté strictement au même spectacle pour que je puisse partager avec elle mes souvenirs de spectateurs.

La différence avec le véritable souvenir est que cette mémoire de la reprise est instituée quand bien même le spectacle serait perçu pour la première fois — alors que le souvenir au contraire est perçu comme étant ressenti au moins pour la seconde fois. L'événement historique appris dans l'institution scolaire ou un livre appartient à ce type de souvenir apparaissant comme du passé, tout en étant perçu pour la première fois par la conscience personnelle. Il ne s'agit pas d'un souvenir individuel, mais du souvenir d'une collectivité transhistorique à laquelle je me sens appartenir, et que je considère par conséquent comme mien. Le régime temporel propre de la reprise ne relève par conséquent pas seulement de la mémoire individuelle et collective, mais d'une forme de mémoire *historique*. Je perçois le spectacle comme une reprise, soit comme un souvenir incarné, alors même que je le découvre : c'est que je me sens alors en rapport avec ceux qui ont déjà perçu ce spectacle avant moi, et qui appartiennent peut-être à la génération, voire au siècle précédent. L'art de la mémoire qu'opère la reprise a donc pour fonction de me mettre en rapport de manière transhistorique avec des personnes que je suis dans l'impossibilité d'avoir connues. Elle me fait appartenir à un groupe dépassant les simples mémoires collectives, en l'occurrence la nation. La reprise ne constitue donc pas seulement une mémoire collective, mais une mémoire proprement historique.

On connaît les réserves de Maurice Halbwachs sur la notion de mémoire historique par rapport à la mémoire collective. Il ne peut y avoir de mémoire collective qu'à l'échelle d'un véritable groupe pouvant partager des souvenirs. L'histoire est ainsi par essence universelle,

quand la mémoire collective au contraire est par définition parcellaire. Le propre de l'histoire est ainsi de se distinguer du régime de la mémoire.

Certes la muse de l'histoire est Polymnie. L'histoire peut se représenter comme la mémoire universelle du genre humain. Mais il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. On ne peut rassembler en un tableau unique la totalité des événements passés qu'à la condition de les détacher de la mémoire des groupes qui en gardaient le souvenir, de couper les attaches où ils tenaient à la vie psychologique des milieux sociaux où ils se sont produits, de n'en retenir que le schéma chronologique et spatial²¹⁰.

Si la mémoire historique n'est pas une mémoire collective à proprement parler, mais constitue plutôt une illusion de mémoire collective, il n'en reste pas moins qu'elle peut être fabriquée par les commémorations et autres célébrations politiques. Pour reprendre les analyses de Paul Ricœur, il ne s'agit pas *stricto sensu* d'une mémoire historique — puisqu'il s'agit d'une contradiction dans les termes — mais d'une mémoire collective manipulée. Ricœur caractérise cette mémoire collective manipulée par le pouvoir politique grâce au triptyque « remémoration, mémorisation et commémoration²¹¹ » : la remémoration correspond à l'histoire enseignée, la mémorisation à l'histoire apprise, et la commémoration à l'histoire célébrée lors d'événements publics. La reprise s'avère la mise en place d'une mémoire collective spécifique, en ce que ces trois moments peuvent être confondus dans le temps de la représentation — même s'ils peuvent également être distincts, comme lorsqu'une pièce « classique » étudiée dans l'institution scolaire est reprise au théâtre. C'est en même temps qu'une pièce peut être perçue comme remémorée — on m'a prévenu qu'il s'agissait d'une reprise — mémorisée — je découvre un texte et en forge un souvenir — et commémorée — je partage cette découverte remémorante avec le reste de l'assistance. Quand bien même, hypnotisé par la représentation, j'aurais le sentiment d'être seul au monde, le fait que cette commémoration remémorante s'opère dans un lieu public et soit préparée par une annonce publique donne à la mémoire historique une dimension immédiatement collective.

L'espace même de la salle de spectacle a donc une fonction mémorielle. Le lieu doit rappeler aux spectateurs les spectacles auxquels il a assisté, mais également ceux auxquels il

²¹⁰ HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997 (édition originale : 1950), p. 137

²¹¹ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 104. Sur la manipulation politique de la mémoire collective, « Niveau pratique : la mémoire manipulée », p. 97-105

n'a pas pu assister²¹². Les bustes d'auteurs canoniques dans la salle Richelieu de la Comédie-Française, par exemple, ont pour fonction de remettre en mémoire tous les spectacles qui s'y sont déroulés et que le spectateur n'a probablement pas vus. Ainsi la reprise a-t-elle une dimension historique plus importante si elle a lieu dans la même salle que la création, tandis qu'une reprise dans une autre salle brise la mémoire en même temps que l'unité de lieu. Cette rupture de la dimension historique et mémorielle par le lieu est encore plus évidente lorsqu'il s'agit de produire en France un spectacle déjà créé dans un autre pays : la dimension historique est alors tout simplement abolie, au point qu'on ne parle pas de « reprise » mais de « création en France » — par opposition aux « créations mondiales ».

La reprise ne tisse donc pas seulement une mémoire individuelle, elle ne fait pas qu'ajouter la conscience historique à un spectateur isolé, elle tisse une mémoire proprement collective et historique. Quand bien même j'assisterais à ce spectacle pour la première fois, il m'apparaît comme quelque chose du passé en tant que d'autres que moi, et parfois avant même ma propre existence, ont assisté à la même œuvre, c'est-à-dire au même *texte* représenté. L'existence de reprises, et surtout l'existence de toute une organisation paraspectaculaire permettant au spectateur d'avoir conscience d'assister à une reprise, a donc pour fonction de fonder une mémoire collective et historique. Il s'agit pour le spectateur ou l'auditeur d'avoir conscience d'appartenir à une même communauté, dont l'histoire commence bien avant sa génération. Tel était le rôle des reprises des œuvres de Molière à la Cour de Louis XIV, visant à asseoir le pouvoir monarchique dans une continuité historique. La permanence du répertoire de la Cour était alors le symbole de la permanence de l'État. L'art de la mémoire propre à la reprise a donc pour fonction de faire prendre conscience d'une identité collective et historique. Ainsi est-ce pour Halbwachs le propre de la mémoire que d'insister moins sur les différences que sur les ressemblances, une identité se fondant toujours sur des caractéristiques communes à un groupe.

Pour qu'on puisse parler de mémoire, il faut bien que les parties de la période sur laquelle elle s'étend soient différenciées en quelque mesure. Chacun de ces groupes a une histoire. On y distingue des figures et des événements. Mais ce qui frappe, c'est que, dans la mémoire, *les similitudes passent cependant au premier plan*. Le groupe,

²¹² Pour le rôle de l'espace dans la mémoire collective, Halbwachs, « La mémoire collective et l'espace », *op. cit.*, p. 193-236.

au moment où il envisage son passé, sent bien qu'il est resté le même et prend conscience de son identité à travers le temps²¹³.

Dans cette perspective, la reprise est le paradigme même de la mémoire collective, puisque par définition elle met en valeur une ressemblance par rapport à un passé. En la soulignant, elle constitue une sorte d'art de la mémoire historique, ou pour reprendre la terminologie de Ricœur, un art de la mémoire collective politiquement manipulée.

La reprise est donc le revers du répertoire en un nouveau sens. On a vu que le répertoire-programmation du XVII^e siècle était instituant pour la communauté des Comédiens Français : il fonde et renouvelle sans cesse cette communauté lors des assemblées décidant du répertoire de la semaine ou de la quinzaine. Nous avons également souligné qu'à partir de la période révolutionnaire, le sujet propriétaire du répertoire n'est plus l'ensemble des Comédiens Français mais le peuple, le répertoire ayant alors pour fonction d'instituer la communauté politique comme telle. Avec la reprise, c'est ce passage de la troupe au peuple qui devient compréhensible. En effet par la reprise, la représentation ou l'exécution devient l'objet d'une mémoire collective et historique perçue comme telle. Si par définition ne peut être repris qu'un texte du répertoire, alors le répertoire lui-même devient objet de la mémoire collective, et le principe d'identification de la collectivité. Est dès lors préparée l'appropriation du répertoire par le public et la nation, et sa patrimonialisation à la fin du XVIII^e siècle. La modification de la perception esthétique par la reprise est donc le résultat de la dynamique temporelle du répertoire, et entraîne en retour une modification de la répertorialité, celle-ci revenant symboliquement aux mains du peuple pouvant ainsi s'approprier son histoire par la mémoire collective.

L'illusion rétrospective du prophétisme de la reprise

Si la politique de la reprise consiste à tisser une mémoire collective, toute la question est de savoir quelle mémoire il s'agit d'instituer pour l'ensemble des spectateurs. Le choix de reprendre Racine ou Voltaire ne répond pas à la même volonté politique. C'est donc parce qu'elle résonne de manière particulière dans le présent qu'une pièce du passé est redonnée. La reprise n'est donc pas seulement orientée vers le passé, mais est ancrée dans le présent. Cette contemporanéité immanente à la reprise lui confère l'illusion rétrospective d'un caractère prophétique. La reprise, surtout si elle renvoie à un texte ancien, apparaît comme une voix

²¹³ Halbwachs, *op. cit.*, p. 138-139. Nous soulignons.

venue de loin s'adressant au présent. Or si un spectacle est repris, c'est qu'il nous dit quelque chose de nous-mêmes : toute reprise apparaît donc comme dévoilant un texte prophétique.

C'est la période révolutionnaire qui donne l'illustration la plus claire de ce phénomène. On se souvient que deux conceptions du répertoire-patrimoine s'opposent dans les années 1790 : une conception historique et une conception politique²¹⁴. Dans le premier cas, le choix des pièces représentées est dans la continuité de la tradition du répertoire de la Comédie-Française, dans le second cas, le choix s'oriente plutôt vers des pièces de circonstance, appelées aussi « faits historiques ». Dans ces deux conceptions, deux temporalités s'affrontent : l'une recherchant la pérennité, l'autre relevant de ce que Hartog appelle le présentisme.

Or il existe un cas où ces deux temporalités ne s'opposent plus, mais au contraire se rencontrent, c'est ce qu'on pourrait appeler la « reprise de circonstance » : une ancienne pièce, parfois oubliée du répertoire français²¹⁵, apparaît rétrospectivement comme prophétisant les événements révolutionnaires, et fait par conséquent l'objet d'une reprise. Ce fut une des stratégies du Théâtre de la Nation pour continuer à représenter des ouvrages anciens en écho avec les circonstances présentes. On songe ici aux reprises des tragédies de Voltaire lesquelles, dans le contexte révolutionnaire, semblent prophétiques, disant plus qu'elles ne disaient au moment de leur création. Dans ces « reprises de circonstance », temporalité de l'actualité et temporalité de l'éternité se rencontrent, et la tension qu'on avait mise en exergue au sujet du patrimoine semble résolue. Ce n'est alors pas seulement la conception du répertoire qui s'unifie, mais la temporalité même du répertoire, et *in fine* la mémoire collective et historique du peuple qui y assiste. Alors qu'une politique de pièces de circonstance insiste essentiellement sur les différences entre l'époque contemporaine et l'époque révolue, interdisant de tisser toute mémoire commune avec le passé, et qu'une politique strictement traditionaliste et réactionnaire oppose le passé à l'époque contemporaine²¹⁶, seule une politique de « reprises de circonstance » permet à la fois de marquer une rupture entre deux époques — l'Ancien Régime d'une part, la République d'autre part — et de tisser une mémoire collective historique commune entre elles. La fondation du théâtre de l'Odéon, en 1796, conçu comme un véritable panthéon théâtral, est le symbole du triomphe de cette politique culturelle.

²¹⁴ Voir plus haut p. 58

²¹⁵ Parmi de multiples exemples, la reprise par le Théâtre de la Nation en 1794 des *Horaces* et d'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche, GUIBERT et RAZGONIKOFF, *Le journal...*, *op. cit.*, p. 257.

²¹⁶ C'est le cas du Théâtre Feydeau à partir de 1795, dont le choix de pièces, d'auteurs, de costumes et de décors est explicitement anti-jacobin, voire contre-révolutionnaire. *Ibid.*, p. 257.

Nous avons vu plus haut que la reprise constitue le spectacle en œuvre. Il faut dire à présent qu'il le constitue également en *chef-d'œuvre*, c'est-à-dire non seulement comme une œuvre qui dure dans le temps et marquant une pérennité, mais comme une œuvre prophétique s'adressant au présent et à l'avenir. La temporalité du chef-d'œuvre est donc double, à la fois de l'ordre de l'éternel présent et du futurisme, l'un étant le garant de l'autre : c'est parce que le chef-d'œuvre dure éternellement qu'il parlera toujours à l'avenir, et c'est parce qu'il est susceptible de parler à l'avenir qu'il dure éternellement. Ainsi dans la bouche des révolutionnaires, n'est un chef-d'œuvre que l'œuvre ayant prophétisé la liberté à venir.

Par la reprise de circonstance, l'objet du répertoire accède donc non seulement au statut d'œuvre, mais de chef-d'œuvre. Ce prophétisme de l'éternel présent est le propre d'un régime de classicisation des œuvres selon Kermode.

En gros, il existe deux manières de conserver un classique et de permettre à un esprit moderne d'y accéder. La première s'appuie sur la philologie et l'historiographie – elle demande ce que le classique *voulait* dire pour ses auteurs et ses lecteurs avertis, et peut encore vouloir dire aujourd'hui à ceux qui possèdent les connaissances et les aptitudes nécessaires. La seconde est une méthode d'accoutumance, en entendant par là toute méthode par laquelle un document ancien est conduit à signifier ce qu'il est incapable d'avoir explicitement affirmé. L'outil principal d'une telle accoutumance est l'allégorie, si nous utilisons ce mot dans un sens suffisamment large pour inclure la prophétie²¹⁷.

Autrement dit une œuvre gagne son caractère classique à travers les âges ou bien pour les érudits qui continuent d'acquérir les codes culturels nécessaires à la compréhension de l'œuvre, ou bien pour les non érudits à qui l'on montre le caractère prophétique d'une œuvre ancienne. Kermode fait ici référence à la christianisation de Virgile, et en particulier à l'interprétation de l'*Enéide* en termes d'Incarnation et de Salut. C'est par la diffusion d'un tel sens prophétique de Virgile que celui-ci a été conservé comme le paradigme de tout classique. De même la figure d'un Molière républicain avant la lettre a permis aux théâtres de la période révolutionnaire de maintenir les pièces moliéresques du répertoire de la Comédie-Française

²¹⁷ "There are, to speak very broadly, two ways of maintaining a classic, of establishing its access to a modern mind. The first of these depends on philology and historiography – it asks what the classic meant to its author and his best readers, and may still mean to those who have the necessary knowledge and skill. The second is the method of accommodation, by which I mean any method by which the old document may be induced to signify what it cannot be said to have expressly stated. The chief instrument of accommodation is allegory, if we use the word in a sense wide enough to include prophecy." KERMODE, Frank, *The Classic*, London [Londres], Faber & Faber, 1975, p. 40.

comme des classiques²¹⁸. Les tentatives d'actualisation des œuvres anciennes, qu'évoque notamment Meyerhold dans le texte précédemment cité, participent de cette croyance dans le prophétisme des classiques : est classique une œuvre qui peut être actualisée en ce qu'elle nous dit aujourd'hui plus que ce qu'elle disait aux contemporains. De telles mises en scène témoignent d'une volonté de maintenir le caractère classique de l'œuvre selon la « méthode d'accoutumance » définie par Kermode.

Au contraire, les mises en scènes historicisantes des pièces de Molière, par exemple celle du *Bourgeois Gentilhomme* par Benjamin Lazar au Théâtre des Champs-Élysées, relève de la « méthode philologique et historiographique » selon Kermode : retrouver, grâce à l'érudition, les codes culturels permettant de comprendre le comique spécifique du *Bourgeois Gentilhomme*, qui n'est pas seulement une comédie mais une comédie-ballet. Contrairement à la « méthode d'accoutumance », cette méthode ne cherche pas à conserver le caractère classique de l'œuvre de Molière en produisant une illusion de prophétisme, mais en accentuant l'écart historique entre les contemporains de Molière et nous-mêmes. La mise en scène historique, loin de suggérer un sentiment de familiarité au spectateur, joue sur l'étrangeté d'une diction ancienne pour une oreille moderne. Si *Le Bourgeois Gentilhomme* peut alors nous dire quelque chose, ce n'est pas en tant qu'il serait prophétique de notre modernité, mais en ce qu'en nous remplaçant dans la situation du contemporain de Molière, nous pouvons saisir tout le sens véritable de son œuvre, et en jouir comme tel. Si la « méthode par accoutumance » produit une illusion de prophétisme, cette méthode « philologique et historiographique » en produit une autre : celle selon laquelle il est possible de sortir de nous-mêmes pour prendre un point de vue totalement homogène à une époque, sans aucun préjugé moderne. En réalité toute reprise suppose un choix moderne — pourquoi reprendre le *Bourgeois Gentilhomme* plutôt que les œuvres de Quinault ? — et repose par conséquent sur l'intuition d'un prophétisme de l'œuvre reprise. Pour poursuivre notre exemple, la reprise du *Bourgeois Gentilhomme* repose sur l'intuition d'un Molière prophète pour le XXI^e siècle, bien plus que Quinault ou Voltaire.

Pour reprendre la distinction de Kermode, il faut donc dire que la « méthode par accoutumance » est plus fondamentale que la « méthode philologique et historiographique », en ce que tout choix de reprise suppose que l'on considère que l'objet de cette reprise a été prophétique du temps présent, voire de l'avenir. La méthode de classicisation peut alors

²¹⁸ ALBANESE, Ralph Jr, « Molière républicain... », *op. cit.*, p. 307-322.

accentuer cette intuition fondamentale, ou au contraire la mettre à distance en soulignant l'écart historique entre nous-mêmes et l'œuvre représentée.

Le répertoire, mémoire actualisée ou souvenir potentiel ?

La reprise tisse activement une mémoire. On peut donc parler d'une fonction mémorisante de la reprise. Si la reprise est le revers du répertoire, au sens où le répertoire est l'ensemble des œuvres effectivement reprises ou étant susceptibles d'être reprises, alors le répertoire est l'incarnation même de la mémoire, comme ensemble de souvenirs en droit toujours disponibles à la pensée, même s'il est parfois difficile de les retrouver. Comme la mémoire, le répertoire est potentiel, virtuel lorsqu'il est considéré dans la perspective d'une représentation possible : nous n'avons jamais la totalité du répertoire sous les yeux, nous ne pouvons jamais assister qu'à la représentation d'une pièce du répertoire. De même nous n'avons jamais toute notre mémoire à l'esprit, mais seulement un souvenir tiré de notre mémoire. Comme la mémoire, le répertoire est susceptible de trous noirs ou d'oublis, temporaires ou définitifs, ceci expliquant la possibilité de résurrection de pièces du répertoire. Si le répertoire n'était qu'un ensemble de souvenirs actuels, alors la reprise d'une œuvre oubliée serait une *entrée* au répertoire, et non la *redécouverte* d'une pièce du répertoire. Si la reprise nous permet de comprendre les mécanismes de fondation et de manipulation d'une mémoire collective, le répertoire nous permet de discerner en quoi consiste une mémoire culturelle.

Or la reprise peut tisser deux mémoires collectives différentes : une mémoire de l'histoire ou une mémoire historicisante. Autrement dit, ou bien elle insiste sur la dimension mémorielle, ou bien elle insiste sur la dimension historique. On se souvient en effet que Halbwachs caractérise la mémoire collective en ce qu'elle souligne les ressemblances et similitudes pour dessiner une identité, quand la pratique historique consiste au contraire à marquer des ruptures et des différences. La reprise consistera donc soit à donner le sentiment d'une mémorisation aisée d'une œuvre toujours semblable à elle-même, soit à donner le sentiment d'une reconquête de la mémoire au delà des ruptures nous séparant du passé.

Il y aura donc deux conceptions du répertoire, en termes de mémoire présente ou en termes de mémoire sans cesse à reconquérir, une mémoire heureusement retrouvée et une mémoire risquant toujours d'être perdue. Appelons la première conception mémorielle du répertoire, et la seconde conception historicisante. La conception mémorielle produira essentiellement des reprises actualisantes, et jouera donc sur la familiarité entre une œuvre et son public, quitte à créer une familiarité factice. La mémoire culturelle symbolisée par le répertoire est alors une mémoire unifiée, identique à elle-même, sans heurt ni rupture. Toute œuvre ancienne ou

nouvelle peut être intégrée par ce répertoire, qui se présente comme une mémoire unifiée où tout écart historique se voit aplani.

Au contraire la conception historique instituera des reprises jouant sur la distance entre une perception ancienne et une perception moderne d'une œuvre. La reprise historicisante, loin de rechercher l'actualisation, mimera toujours la recherche archéologique — quand bien même cette recherche s'avèrerait elle-même seulement hypothétique voire hasardeuse. Le modèle mémoriel d'un tel répertoire sera donc la lutte contre l'amnésie ou la déformation des souvenirs par le répertoire mémoriel. Cette lutte est évidemment sans fin, puisque le propre de la mémoire est précisément la déformation, la reformation et la recomposition. Ce répertoire devra donc lui-même toujours être l'objet de sa propre reconquête, quand le répertoire mémoriel au contraire sera toujours intégrant.

La répertorialité ne se réduit donc pas à des enjeux juridiques et politiques : dans la création d'une mémoire collective dont le répertoire est l'incarnation, les implications politiques et esthétiques de la répertorialité sont mêlées. À travers la reprise, la répertorialité utilise des mécanismes esthétiques propres au répertoire et à sa logique interne pour modifier ou influencer la mémoire collective et fonder une identité historique, politique et nationale. La répertorialité utilise donc les effets esthétiques du répertoire pour les modifier en retour.

La dynamique répertoriale entraîne en effet des modifications importantes pour l'objet répertorialisé. La notion de reprise exige ainsi de distinguer les propriétés accidentelles des propriétés essentielles du spectacle, ces dernières permettant de reconnaître une « reprise » par rapport à une création. Dès lors la reprise permet de distinguer le spectacle de l'œuvre d'art elle-même, l'œuvre d'art étant définie comme l'objet de la reprise. L'œuvre d'art ainsi définie acquiert un statut temporel nouveau : elle a un passé, que la reprise doit accentuer ou réactualiser, mais doit toujours rappeler selon différentes configurations. Les différentes modalités de reprise s'avèrent ainsi des manipulations politiques du répertoire, devant instituer une mémoire collective. Le changement de perception esthétique entraîné par la répertorialité n'en permet pas une appropriation par le public, celui-ci s'avérant plutôt manipulé par ces divers effets de reprise. Les conséquences esthétiques de la répertorialisation et de la répertorialité n'en sont pas moins patentes.

Du politique à l'esthétique

À partir des décrets de 1806 et 1807, régissant l'ensemble du monde du spectacle, il devient de plus en plus difficile d'isoler la question du répertoire théâtral des autres répertoires : la répertorialité tend à régir l'ensemble du champ des arts vivants. En outre, la dynamique interne au répertoire, impliquant reprise et modification de la perception temporelle, n'est pas propre au théâtre parlé, comme nous l'avons vu à travers l'exemple d'*Alceste*. Si la répertorialité est mieux isolée et définie à travers le répertoire théâtral, elle ne s'y restreint aucunement. Une étude des enjeux de pouvoir à l'œuvre dans le répertoire musical, c'est-à-dire une étude de la répertorialité proprement musicale, serait possible et devrait être faite.

L'étude du champ théâtral a permis de déceler la dynamique entre la répertorialité et les répertoires. La mise en répertoire implique toujours la prise de pouvoir d'un sujet sur un objet répertorialisé. Ici la répertorialité s'avère souvent complexe : au XVII^e siècle le répertoire de la Comédie-Française liste tout à la fois les œuvres et les acteurs, de sorte que nul n'est le détenteur unique de la répertorialité, souvent objet d'appropriations contraires entre auteurs, acteurs et État. Les nouvelles acceptions du répertoire correspondent toujours à des tentatives de prise de pouvoir sur la répertorialité. Celle-ci n'étant jamais possédée par un unique détenteur, on comprend comment différentes acceptions contraires perdurent parallèlement, comme des « plateaux », chaque signification correspondant à des tentatives de possession de la répertorialité et d'une sclérose corollaire du sens du répertoire.

Si avec le répertoire théâtral nous nous sommes surtout intéressés aux implications juridiques, économiques et politiques de la répertorialité, celle-ci s'avère également avoir des conséquences esthétiques, en jouant des effets propres à une logique de répertoire. Comme le soulignait Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, le texte a immédiatement une signification politique du fait de son sens qui ne peut être évacué²¹⁹. C'est pourquoi les problèmes esthétiques du répertoire théâtral tendent toujours à devenir des problèmes politiques : ainsi avons-nous vu comment la période révolutionnaire politise le répertoire classique en le transformant en recueil de prophéties.

La répertorialité, malgré son intérêt, ne doit cependant pas masquer les effets proprement esthétiques de la mise en répertoire en tant que telle. Comme nous venons de le voir, il s'avère difficile d'isoler ces implications esthétiques du répertoire théâtral des implications

²¹⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 28 et sq

directement politiques. L'étude de la répertorialisation d'un objet non textuel doit permettre d'en approfondir les conséquences esthétiques. Alors que le répertoire théâtral éclairait la répertorialité, le répertoire musical doit révéler les effets de la répertorialisation.

REPERTORIALISATION DE LA PARTITION
L'INSTITUTION D'UN REPERTOIRE MUSICAL

Préambule : La musicalisation du répertoire

Le répertoire musical : un éclairage nouveau sur le théâtre

L'étude du répertoire théâtral a permis d'expliciter l'origine de l'acception artistique du terme, et l'histoire de ses différentes significations. En revanche demeurent en suspens les raisons de l'extension du terme à tous les domaines du spectacle à partir du XIX^e siècle — danse, musique lyrique et instrumentale, spectacles équestres, etc. S'agit-il ici d'une répertorialité externe, ou d'une répertorialité interne ? Autrement dit, danse, musique et spectacles en tous genres sont-ils mis en répertoire au XIX^e siècle pour être des instruments du pouvoir politique — comme nous l'avons vu pour le Théâtre du Cirque Olympique sous le Second Empire — ou l'usage du mot « répertoire » répond-il à des exigences propres à ces domaines ?

Nous avons utilisé le terme de « répertorialité » pour saisir la dynamique du répertoire et les raisons de son institution. La répertorialité théâtrale a ainsi permis de saisir les enjeux économiques, juridiques et politiques expliquant l'utilisation du mot « répertoire » au théâtre. La plupart des grandes évolutions sémantiques du répertoire trouvaient leur origine dans la dynamique de la répertorialité : le répertoire-fonds s'explique par la répertorialité juridique et économique à l'œuvre entre auteurs et comédiens, le répertoire patrimoine par la nouvelle répertorialité politique à l'œuvre durant la période révolutionnaire. En revanche demeure inexplicable le passage du répertoire-patrimoine révolutionnaire au répertoire-genre impérial. Ce dernier apparaît comme un sens entièrement nouveau, plaqué par les décrets impériaux de 1806 et 1807, et sans véritable origine dans les significations théâtrales précédentes. La répertorialité économique et urbaine à l'œuvre dans cette nouvelle acception semble sortie de nulle part. S'agit-il d'une véritable création impériale, ou cette nouvelle acception trouve-t-elle son origine ailleurs qu'au théâtre ?

L'étude du répertoire musical apporte des éléments de réponse. C'est le champ musical qui reprend de la manière la plus manifeste le terme de « répertoire » : utilisé dès la fondation de l'Académie Royale de Musique pour la tragédie lyrique, considéré alors comme un genre théâtral²²⁰, il s'étend ensuite à tout le genre musical au XIX^e siècle. S'agit-il de la simple exportation par contiguïté d'un terme théâtral dans le domaine musical, ou la notion de

²²⁰ ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 38 et sq. Également KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988, p. 68 et sq (édition originale : 1983)

répertoire répond-elle à un enjeu spécifiquement musical ? S'interroger sur les raisons de ce passage du théâtre à la musique, c'est s'interroger sur la manière dont la musique est comparée, ou non, au théâtre et à la littérature d'une part, aux arts plastiques d'autre part. À partir des XVIII^e et XIX^e siècles, la musique est-elle pensée à partir d'elle-même, ou grâce à des concepts exportés d'autres formes d'expression artistique ? Dans le deuxième cas, s'agit-il de concepts venus des arts plastiques — comme le suggère Lydia Goehr dans *The imaginary museum of musical works*²²¹ — ou des arts du spectacle ? Investir cette question du point de vue du répertoire, c'est au moins remettre en cause l'exclusivité de l'influence des arts plastiques sur le monde musical. Qu'apporte le répertoire à la musique et à son étude ?

Nous avons vu qu'à partir des décrets de 1806 et 1807, la répertorialité traite de tout le spectacle vivant, la notion de répertoire devenant le levier d'une surveillance étatique sur toutes les salles françaises. La répertorialité mise en œuvre par l'Empire organise la pluralité des répertoires dans leurs différences génériques. L'Empire propose-t-il dans le répertoire-genre une définition juridique inédite, ou fait-il la synthèse d'acceptions différentes ? Autrement dit, dans quelle mesure le répertoire musical se distingue-t-il du répertoire théâtral aux XVII^e et XVIII^e siècles, et a-t-il pu influencer les évolutions ultérieures du répertoire théâtral en particulier, et du répertoire en général ? N'ayant pour l'heure étudié que l'histoire des acceptions théâtrales, il nous était impossible de répondre à cette question.

Nous attendons donc de l'étude du répertoire musical la compréhension des intérêts propres au monde musical à exploiter et développer une notion issue du champ théâtral, mais également un éclairage nouveau sur la notion même de répertoire.

Le répertoire musical : des difficultés nouvelles

Le répertoire musical exige une étude spécifique, et non pas une application des conclusions sur le répertoire théâtral à un champ nouveau. En effet nous avons vu que les différentes répertorialités à l'œuvre au théâtre ont entraîné une textualisation grandissante du répertoire, l'objet du répertoire n'étant plus le spectacle en son ensemble mais le texte littéraire — le spectaculaire lui-même ne pouvant être répertorialisé qu'à la condition d'être écrit. Cette textualisation permettait l'affirmation de nouveaux intérêts politiques et économiques durant la période révolutionnaire, en particulier la reprise en main du répertoire par les auteurs au détriment des comédiens et troupes de théâtre.

La difficulté de la musique est qu'elle peut proposer deux textes différents — le texte littéraire à proprement parler et la partition. Si le répertoire n'avait pénétré le champ musical

²²¹ GOEHR, Lydia, *The imaginary...*, *op. cit.*

que par simple contiguïté, le répertoire musical aurait pour objet les poèmes ou les livrets d'opéra, et la musique instrumentale ne serait pas répertoriée. Or à partir du XIX^e siècle l'ensemble de la musique est répertoriée. Le répertoire musical n'a donc pas pour seul objet le livret ou le programme littéraire, mais au moins aussi la partition. Or la focalisation du répertoire sur l'objet partition, au détriment du texte littéraire, au point que la musique instrumentale puisse devenir le nouveau paradigme du répertoire musical, souligne une indépendance du répertoire musical par rapport aux schémas de son homologue théâtral. Le répertoire musical devient ainsi inédit par la nouveauté de son objet, la partition ne fonctionnant pas de la même manière qu'un texte littéraire. Il a donc fallu des jalons pour que le répertoire puisse prendre pour objet autre chose qu'un texte *stricto sensu*. Réciproquement on peut supposer que la répertorialisation de la partition la met en relation indirecte avec un texte, ne serait-ce qu'avec son absence. Le passage du répertoire théâtral au répertoire musical, et la focalisation progressive vers la partition, repose donc la question du rapport de la partition au texte dans la musique répertoriée.

Dans cette perspective l'étude du répertoire lyrique est essentielle à un double titre. Lieu de passage du théâtre à la musique, le répertoire lyrique est au carrefour du répertoire théâtral et du répertoire musical, dessinant les caractéristiques de la répertorialisation musicale. En outre, les relations essentielles et complexes qu'entretiennent le texte littéraire et la partition dans l'opéra font du répertoire lyrique le laboratoire de la focalisation répertoriale sur la partition, et permettent d'étudier dans le contexte de cette répertorialisation les nouveaux rapports de la partition et du livret. L'étude du répertoire lyrique occupera donc une place importante dans l'analyse.

Le statut du répertoire musical est donc ambigu : bien que distinct du répertoire théâtral et affirmant son autonomie par sa focalisation sur un élément propre — la partition — le répertoire musical semble continuer de faire signe vers son origine théâtrale. Le répertoire musical oscille ainsi entre une co-répertorialité — où le répertoire musical s'affirme comme conjoint au répertoire théâtral — et une contre-répertorialité — où le répertoire musical affirme son autonomie, voire sa suprématie sur le répertoire théâtral. Le répertoire lyrique apparaît dès lors comme paradigmatique du problème du répertoire musical en général.

Chapitre I : Le répertoire lyrique, origine du répertoire musical

Une signification similaire au répertoire de la Comédie-Française...

L'Académie Royale de Musique est fondée en 1669 par les lettres patentes accordant à Perrin le privilège de la musique dans toutes les villes de France²²². Le manque d'archives concernant l'Académie Royale de Musique au XVII^e siècle ne permet pas d'établir avec certitude si le terme de « répertoire » y a été utilisé dès 1669. En revanche lorsque le terme est présent dans les archives administratives disponibles à partir des années 1780, il a le même sens que le « répertoire-programmation » de la Comédie-Française. Il y est question d'« assemblées du répertoire » et de « registre des répertoires »²²³, selon un usage identique aux registres d'assemblée des Comédiens Français. Le répertoire est toujours la programmation à venir du théâtre, comprenant répétitions et distributions, et engageant les artistes. Des règles d'alternance aussi strictes qu'à la Comédie-Française régissent ce répertoire, et sont rappelées ou modifiées par l'autorité royale²²⁴.

Comme à la Comédie-Française le « répertoire » se distingue du « fonds »²²⁵ ou du « catalogue »²²⁶ des œuvres, bien qu'ils tendent à se superposer à la fin du XVIII^e siècle. Durant la période révolutionnaire en effet, à l'ancien usage technique du répertoire-programmation s'ajoute un nouvel usage où le répertoire désigne le fonds permanent du théâtre. On lit ainsi dans une lettre du 6 floréal an 9 à propos d'un haute-contre :

Le C^{en} Martin [...] remplira tous les rôles où l'on voudra l'utiliser. Il sait à force *le répertoire du théâtre*²²⁷.

²²² LA GORCE, Jérôme de, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquière, 1992, p. 14 et sq. Le texte des lettres patentes est entièrement reproduit dans DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard et TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757, p. 79-80

²²³ AJ¹³-2-I, « Comité compte des jetons 1786-1788 »

²²⁴ AJ¹³-2-I, « Règlement concernant l'Académie Royale de Musique », de 1757, qui touche plus précisément aux règles de la programmation. Sur les règles d'alternance en cours à l'Académie Royale de Musique, on se reportera à FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève-Paris, Slatkine, 1984, chapitre II, p. 43 et sq. Sur l'articulation des programmations de l'Académie Royale de Musique et de la Comédie-Française, on se reportera à LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972, p. 268-317.

²²⁵ Voir le dernier arrêt du Conseil du Roi du 28 mars 1789, visant à l'enrichissement du « fonds du répertoire de l'Académie », cité par OLAGNIER, Paul, *Le droit...*, op. cit., p. 206

²²⁶ AJ¹³-1-I, « Catalogue des poèmes » de 1784 : ce catalogue contient tous les livrets de ballets et opéras par ordre alphabétique.

²²⁷ « Lettre du commissaire du gouvernement auprès du Théâtre de la République et des Arts, au ministère de l'Intérieur », 6 floréal an 9, AJ¹³-51-I. Nous soulignons.

On lit encore sur la « Liste des ouvrages qui forment le répertoire actuel » du 11 brumaire en 9 à propos de l'opéra *Adrien* de Méhul :

Trop long, il serait nécessaire d'en couper une grande partie pour en faire un ouvrage répert.re²²⁸

Le répertoire permanent de l'Opéra, synonyme de « fonds », se distingue du « répertoire actuel »²²⁹ ou du « cours du répertoire »²³⁰, désignant encore le répertoire-programmation. Comme à la Comédie-Française, à la fin du XVIII^e siècle, le répertoire ne signifie plus seulement la programmation hebdomadaire à venir, mais les œuvres passées constituant le fonds permanent du théâtre. La loi de 1791 touchant tous les spectacles, ce répertoire-fonds de l'Académie est patrimonialisé au même titre que le répertoire des Comédiens Français.

...mais des enjeux différents

Le terme est cependant beaucoup moins courant que dans les archives de la Comédie-Française, et ne semble pas faire l'objet d'une appropriation juridique, économique ou affective par les chanteurs ou musiciens. Si les artistes parlent comme à la Comédie-Française de « leur répertoire » pour évoquer leur emploi²³¹, les musiciens et artistes n'évoquent pas le répertoire du théâtre comme « leur bien » ou « leur propriété », comme le font les Comédiens Français à l'occasion du débat sur la liberté des théâtres. Cette différence s'explique par le statut de l'Académie Royale de Musique, qui ne constitue pas une société comme la Comédie-Française, mais une « fausse académie »²³². L'Opéra est nommé académie, mais ses membres ne sont pas académiciens et ne procèdent pas à un travail académique. Il faut attendre 1780 pour que les artistes de l'Opéra soient intéressés au bénéfice de l'institution, dont ils étaient jusqu'alors de simples salariés²³³. La signification du répertoire n'apparaît donc pas comme

²²⁸ « Liste des ouvrages qui forment le répertoire actuel du théâtre des arts », 11 brumaire an 9, AJ¹³-51-I

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ « Lettre de Kalkbrenner, Bailly et Dufeydeau, auteurs d'*Ænone* du 26 pluviôse an 9 au ministre de l'intérieur », AJ¹³-51-I

²³¹ On lit par exemple dans une lettre de Villoteau au Théâtre des Arts du 11 fructidor an X : « ...j'ai l'honneur de vous prévenir que je suis cependant parvenu à apprendre les rôles de mon répertoire », AJ¹³-52-« fructidor an X »

²³² SERRE, Solveig, *L'Académie Royale de Musique (1749-1790)*, thèse soutenue sous la dir. d'Alain Cabantous à Paris I le 26 juin 2006, p. 11-12. Sur la volonté des artistes de l'Académie de se rapprocher du statut des Comédiens Français, voir p. 67-72

²³³ *Ibid.* p. 67-72 et p. 107. Également LAGRAVE, Henri, *Le théâtre..., op. cit.*, p. 29-30

une lutte de répertorialité entre le pouvoir royal et les musiciens de l'Opéra. Contrairement à la Comédie-Française, l'État en est le seul détenteur.

Ainsi, bien plus que la Comédie-Française, l'Académie Royale de Musique est attachée à la personne royale, puisqu'elle ne dépend pas des gentilshommes de la chambre comme les autres théâtres privilégiés, mais directement du secrétaire d'état de la maison du roi²³⁴. Sa vocation publique²³⁵ est plus explicite que celle de la Comédie-Française, puisque dès 1749, la gestion de l'Académie Royale de Musique est donnée à la Ville de Paris²³⁶. De plus, le privilège octroyé en 1669 à l'Académie Royale de Musique est sans commune mesure avec celui attribué aux autres théâtres privilégiés : alors que le monopole de la Comédie-Française ne porte que sur la ville de Paris, celui de l'Académie Royale de Musique concerne tout le territoire national. L'Opéra centralise et symbolise à lui seul la musique de la nation²³⁷. On comprend dès lors que le débat sur la liberté des théâtres et la patrimonialisation du répertoire entre 1789 et 1791 n'ait pas donné lieu à de vives controverses à l'Académie Royale de Musique — nouvellement appelée « Théâtre des Arts ». L'Opéra étant déjà explicitement une chose publique, son répertoire n'est pas la propriété privée des artistes, mais constitue déjà une propriété étatique, « pré-patrimonialisée » pour ainsi dire. En outre, elle doit faire face à beaucoup moins de concurrents potentiels que la Comédie-Française.

Les enjeux de la superposition du « répertoire-programmation » au « répertoire-fonds » sont également différents de l'évolution similaire à la Comédie-Française. Il ne s'agit pas d'une lutte juridico-économique entre les artistes d'une part et les dramaturges et compositeurs d'autre part. Les œuvres n'étaient pas soumises à un seuil minimal de recettes avant de « tomber dans les règles » : après un nombre fixé de représentations, les opéras deviennent propriété de l'Académie Royale de Musique²³⁸. Cependant la domination des opéras de Lully puis de Rameau ne font pas de l'Académie Royale de Musique un débouché privilégié pour les dramaturges²³⁹.

Plus que la rémunération des auteurs, l'enjeu de la superposition entre « répertoire-programmation » et « répertoire-fonds » semble être la concurrence entre les différentes

²³⁴ *Ibid.*, p. 30

²³⁵ Sur la vocation publique progressive des théâtres privilégiés au XVIII^e siècle, voir ROUGEMONT, Martine de, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 236-237

²³⁶ SERRE, Solveig, *L'Académie...*, *op. cit.*, p. 34. L'Opéra sera rattaché aux menus-plaisirs à partir de 1780, avant de revenir à la Ville de Paris en 1790.

²³⁷ La musique nationale est centralisée par l'Académie Royale de Musique dès sa fondation selon le modèle des institutions colbertistes, LA GORCE, Jérôme de, *L'opéra à Paris...*, *op. cit.*, p. 183

²³⁸ Article 16 du règlement du 19 novembre 1714, cité par OLAGNIER, Paul, *Le droit...*, *op. cit.*, p. 199

²³⁹ Sur le répertoire de l'Académie Royale de Musique jusqu'en 1789 et la proportion de reprises, voir FAJON, *L'opéra à Paris...*, *op. cit.*, chapitre II, p. 43 et sq

institutions musicales. En effet 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 1708²⁴⁰ puis au Concert Spirituel en 1725²⁴¹. *Stricto sensu*, l'Académie Royale de Musique ne perd pas son privilège monopolistique sur la musique — c'est au nom de ce monopole qu'Opéra-Comique et Concert Spirituel doivent une indemnité à l'Opéra. Il n'en reste pas moins que symboliquement, le monopole de la musique est perdu. Il est possible d'entendre de la musique ailleurs qu'au Théâtre de l'Opéra, alors qu'il est en théorie impossible d'entendre une pièce française ailleurs qu'à la Comédie-Française. S'il existe une lutte de répertorialité à l'Opéra, ce n'est donc ni entre l'État et les artistes, ni entre les auteurs et les interprètes, mais entre les différentes institutions musicales elles-mêmes. Tout en louant son privilège, l'Opéra doit conserver la répertorialité et la maîtrise des répertoires des institutions concurrentes.

Cette particularité juridique entraîne deux conséquences sur l'idée de répertoire pour l'Académie Royale de Musique. Symboliquement, ce qui caractérise l'Académie n'est plus le monopole sur la musique — qui est partagé *de facto* — mais la forme de musique qu'elle joue — la tragédie lyrique — qui se distingue de la forme de musique jouée par l'Opéra-Comique — pièce de théâtre alternant dialogues et musique — et à la forme de musique jouée au Concert Spirituel — musique religieuse puis profane non théâtrale²⁴². Ceci est très clair à la lecture du bail de 1767, signé entre l'Académie et l'Opéra-Comique.

...ledit spectacle de l'opéra-comique ne [peut] avoir, en façon quelconque, la *forme* de l'opéra, soit français, soit italien²⁴³.

²⁴⁰ L'Opéra loue son privilège à des forains puis à la Comédie-Italienne. En 1762, un privilège est créé pour le nouveau genre. ROUGEMONT, Martine de, *Le théâtre...*, p. 44-46

²⁴¹ Accord entre Jean-Nicolas Francine et Anne Danican Philidor du 22 janvier 1725 : « Sous le bon plaisir du Roy, il est baillé et accordé au Sieur Anne Danican Philidor, ordinaire de la musique du Roy [...le privilège] d'établir et faire des concerts publics de musiques spirituelles dans cette ville de Paris, pendant l'espace de trois années à commencer du 17 mars prochain, et ce, les jours où il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pâques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les festes de la Vierge et veilles, le présent bail et traité fait à la charge par le dit Sr Philidor de ne pouvoir faire chanter aucune musique française, n'y morceau d'Opéra et faire les dits concerts publics les jours où il y aura Opéra. » Cité par PIERRE, Constant, *Histoire du concert spirituel 1725-1790*, Paris, Heugel et Cie, 1975, p. 15-16

²⁴² La programmation du Concert Spirituel évolue, conduisant à l'institution d'un Concert Français en 1728, RIOUX, Martha et PATTE, Jean-Yves, *Le concert spirituel 1725-1790. L'invention du public*, Paris, Naxos, 1996, p. 36-37. Également PIERRE, Constant, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 19 et p. 38-39 et LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klicksiek, 1993, p. 442. On trouvera également une description détaillée du répertoire du Concert Spirituel dans BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, p. 116 *passim*.

²⁴³ « Bail et concession pour 18 années, à commencer au premier janvier 1767, du privilège de l'opéra-comique par Mrs Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie royale de musique, à messieurs les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, 29 janvier 1766 » AJ¹³-3-II

En louant son privilège et en se défaisant symboliquement de son monopole, l'Académie Royale de Musique fait évoluer la signification du répertoire, qui ne désigne plus seulement le « fonds », mais la forme particulière dans laquelle le théâtre est désormais spécialisé. Se dessinent ici les prémisses de l'acception impériale, faisant du répertoire non plus la programmation ou le fonds mais le genre attribué à un théâtre. Ainsi les répertoires de la période révolutionnaire font-ils mention des propriétés formelles (« trop long », « opéra en trois actes », « ballet en un acte », etc.) des ouvrages joués ou à jouer²⁴⁴. Les décrets de 1806 et 1807 n'instituent donc pas une nouvelle définition du répertoire, mais utilisent l'acception en vigueur dans le monde musical. La nouveauté des décrets impériaux réside plutôt dans la primauté accordée au sens musical sur le sens strictement théâtral.

Le privilège de l'Académie Royale de Musique vendu, sa deuxième caractérisation devient l'ensemble des œuvres qu'elle a jouées. Le répertoire au sens de fonds devient plus important que le privilège à proprement parler. Institutionnellement, il définit désormais le Théâtre de l'Opéra par rapport à ses concurrents. Cependant le « répertoire-fonds » acquiert une signification plus précise qu'un simple catalogue, en définissant strictement un objet de répertorialisation. Le même bail de 1767 interdit en effet à la Comédie-Italienne de reprendre même partiellement les opéras de l'Académie :

[Il est permis] de ne faire pendant le cours de la présente concession, et pour quelque autre cause que ce puisse être, aucun usage, soit dans le cours des pièces nouvelles, sous quelque nom qu'elles puissent être données, soit dans les symphonies d'orchestre, dans les divertissemens, ou autrement, 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 soit 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 appartenant²⁴⁵.

Aucun emprunt partiel d'une partition n'est possible, celle-ci devant être respectée dans son intégrité — ce qui n'était pas du tout l'usage au XVIII^e siècle, les reprises partielles étant fréquentes. Le bail définit ainsi la partition comme objet du répertoire. Réciproquement la

²⁴⁴ AJ¹³-51-brumaire IX

²⁴⁵ AJ¹³-3-II. Nous soulignons.

*Liste des Ouvrages qui forment le Répertoire
actuel du Théâtre des Arts.*

<i>Noms des Opéra</i>	<i>Noms des Compositeurs</i>	<i>Observations</i>
<i>Iphigénie en Aulide</i> <i>Alceste</i> <i>Iphigénie en Tauride</i> <i>Armide</i> <i>Orphée</i>	<i>Gluck.</i>	<i>Ces Opéra sont usés, cependant ils sont encore joués avec succès, lesquels sont représentés avec son parler s^r Ariston.</i>
<i>Oreste à Colone</i> <i>La Caramme</i> <i>Banurge</i> <i>Anacion</i> <i>Les Scitendus</i>	<i>Sacchini.</i> <i>Grétry</i> <i>Lemoigne</i>	<i>Suprême Opéra! Ces Opéra produisent toujours de bonnes recettes en leur genre rarement. Mise au Théâtre à cause de la facilité de s'en faire.</i>
<i>Adrien</i>	<i>Meibul</i>	<i>Excellent, il serait nécessaire d'en composer une grande partie pour en faire un ouvrage d'exécution.</i>
<i>Pécube</i> <i>Les Horaces</i> <i>Praxitelle</i>	<i>Fontenelle</i> <i>Lotto</i> <i>M^o. Desirimes</i>	<i>Le Temps verra de leur mise, jusqu'à présent les recettes parlent en leur faveur.</i>

« Liste des ouvrages qui forment le répertoire actuel du Théâtre des Arts », Brumaire an IX, Archives nationales, AJ¹³-51.

répétorialisation de la partition en fait un tout intègre et clos sur lui-même d'un point de vue tant esthétique que juridique.

Or le genre de l'opéra-comique trouve son origine dans la parodie, et précisément l'emprunt partiel de « morceaux de musique ». Le genre de l'opéra-comique se caractérisait ainsi jusque dans les années 1720 par une esthétique du morcellement, alternant passages chantés et passages parlés, par opposition à la tragédie lyrique qui était fondée sur une recherche d'unification²⁴⁶. Interdire à l'Opéra-Comique le « morceau », c'est lui imposer la forme unifiée de l'opéra.

On trouvait une idée similaire dès 1725 dans l'acte notarié autorisant Philidor à donner un Concert Spirituel :

...le présent bail et traité fait à la charge par le dit S^r Philidor de ne pouvoir faire chanter aucune musique française, ny *morceaux d'opéras*²⁴⁷.

Le répertoire-fonds prend donc un sens plus précis qu'à la Comédie-Française : il s'agit de l'ensemble des ouvrages appartenant au théâtre, chacun formant en tant que partition une totalité close et intègre à laquelle on ne peut emprunter. Le répertoire-fonds devient véritablement un catalogue d'œuvres originales au sens moderne du terme, bien qu'il n'apparaisse pas explicitement. Faire la liste des ouvrages appartenant à l'Académie, à l'Opéra-Comique, ou au Concert Spirituel²⁴⁸ devient donc beaucoup plus essentiel qu'à la Comédie-Française, où la notion de privilège prévaut encore sur celle de répertoire. En outre le « fonds » de la Comédie-Française désigne simplement les pièces ayant été jouées par les Comédiens, et n'est pas spécifiée comme un ensemble d'œuvres intègres et intouchables. La superposition du « répertoire » et du « fonds » n'obéit donc pas à la même logique à l'Académie et à la Comédie-Française. Au delà d'une ressemblance superficielle, la signification musicale du « répertoire-fonds » est plus précise que son équivalent théâtral : l'ensemble des ouvrages, caractérisés juridiquement par la partition, considérés dans leur intégrité, et ayant été exécutés à l'Opéra.

La cession du privilège musical à l'Opéra-Comique entraîne donc une primauté de la partition sur le livret, qui caractérise désormais la tragédie lyrique bien plus que son poème — ce qui est surprenant au vu de la place de la tragédie lyrique dans le système poétique. On lit

²⁴⁶ BARTHÉLEMY, Maurice, « L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons », p. 72, dans VENDRIX, Philippe (sous la dir. de), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

²⁴⁷ Cité par PIERRE, Constant, *Histoire du concert...*, *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons.

²⁴⁸ AJ¹³-3-VIII

ainsi dans l'arrêt du conseil d'État de 1779 qu'il est interdit à la Comédie-Italienne de donner des parodies des opéras, qui ne sont selon le directeur de l'Opéra « que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères »²⁴⁹. Apparaît ici que l'essentiel d'un opéra ne réside pas dans son poème, mais dans sa musique, celle-ci étant définie comme extra-langagière. Une tragédie lyrique dont le livret a été modifié ou traduit reste la même tragédie lyrique, pourvu que la musique ait été conservée. Dans cette perspective le poème ne fait plus partie de la musique, celle-ci étant identifiable juridiquement par la partition détenue par l'Académie. L'usage de déposer la partition d'une création à l'Opéra s'est d'ailleurs maintenu jusqu'à nos jours.

Cette idée, élaborée pour préserver le répertoire propre de l'Académie Royale de Musique par opposition à ses concurrents, ne correspond pas aux pratiques musicales contemporaines, permettant des reprises partielles ou même totales de la musique, pourvu que le texte soit modifié. Ainsi Lully proposait des « spectacles à réemplois »²⁵⁰ : dès 1672, il compose un divertissement à partir d'extraits de comédies-ballets : *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*. Un tel spectacle a un statut ambigu, entre la création et la reprise. Pour nous il s'agit d'un pot-pourri de reprises partielles, mais il n'est pas sûr qu'il en aille de même pour les contemporains de Lully. Ainsi une œuvre profane de Bach dont le texte est changé à l'occasion d'une célébration religieuse n'est pas choquant pour les contemporains, et n'a pas un statut de reprise²⁵¹. Interdire à l'Opéra-Comique la parodie des tragédies lyriques constitue donc un coup de force, visant à changer la conception de la musique. Celle-ci est non seulement un tout intègre et original auquel on ne peut emprunter, mais elle est identifiable par la seule partition, même dans le cas d'un opéra.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le répertoire de l'Académie Royale de Musique désigne donc à la fois la forme musicale spécifique à laquelle l'Opéra se consacre, et l'ensemble des œuvres originales qui lui appartiennent. Il s'agit très exactement de la définition du « répertoire-genre » présente dans les décrets impériaux de 1806 et 1807. En effet bien avant ces textes, l'Opéra a dû contrôler et organiser la pluralité des répertoires des différentes institutions musicales auxquelles il louait son privilège. La hiérarchie entre ces

²⁴⁹ Cité par SERRE, Solveig, *L'Académie Royale...*, *op. cit.*, p. 188. La traduction des livrets d'opéra pose des problèmes spécifiques, dont les réponses ont varié selon les époques. MARSCHALL, Gottfried R., *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2004

²⁵⁰ LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, tout le chapitre VI, p. 563 et sq.

²⁵¹ ESCAL, Françoise, « Les parodies de Bach ou la subversion du signe », *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984, p. 17-48. La reprise aux XVIII^e et XIX^e siècles n'a pas toujours la même signification, FAUQUET, Joël-Marie et HENNION, Antoine, *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 46

répertoires devait assurer la primauté du répertoire de l'Opéra sur celui de ses concurrents. L'Empire emprunte ainsi à l'Académie les traits de sa répertorialité. Avec les décrets impériaux, c'est l'acception proprement musicale du répertoire qui est appliquée à tout le domaine du spectacle vivant.

L'organisation du répertoire

L'idée de répertoire jusqu'au milieu du XVIII^e siècle soumet la programmation à un strict calendrier, aux contraintes liturgiques et nationales extérieures²⁵², ainsi qu'à des règles d'alternance internes, implicites ou explicites²⁵³. Dans son article sur l'Académie Royale de Musique aux XVII^e et XVIII^e siècles, William Weber remarque que la saison de ce théâtre est particulièrement longue, comparée aux autres théâtres européens. Il voit dans cette durée exceptionnelle la nécessité d'alterner de nombreuses tragédies lyriques²⁵⁴. Autrement dit, la spécificité des saisons de l'Académie est liée au sens technique du répertoire-programmation. Comme nous l'avons déjà vu au sujet de la Comédie-Française, la notion de répertoire-programmation au XVII^e puis au XVIII^e siècles consiste dans une alternance réglée rigoureusement. Avoir *stricto sensu* un répertoire, ce n'est pas avoir une programmation, ce n'est même pas avoir une programmation d'œuvres anciennes, c'est avoir ce calendrier alterné des œuvres, de sorte que la troupe donne lors d'une même saison plusieurs œuvres en même temps.

Le coût des décors et costumes, dû au genre spécifique de la tragédie lyrique, ordonnait sans doute de manière plus impérieuse qu'à la Comédie-Française de reprendre des œuvres anciennes. L'idée d'un répertoire-programmation, comme d'un répertoire-fonds, a partie liée avec celle de reprise. Cependant l'Académie Royale de Musique pratique la reprise de manière bien plus importante que la Comédie-Française, puisque dès la mort de Lully en 1687, le nombre de créations est inférieur à celui des reprises. La pratique des reprises s'était en effet institutionnalisée à l'Académie dès 1677²⁵⁵, expliquant la pérennité des œuvres de Lully sur la scène parisienne : les œuvres de Lully bénéficient ainsi d'une remarquable permanence jusqu'à la querelle du gluckisme, quand dans les autres cours européennes, la

²⁵² Sur les interdictions nationales et étatiques de donner des spectacles, et sur l'organisation en saison d'hiver et saison d'été, on se reportera à LAGRAVE, Henri, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 260 et sq.

²⁵³ Sur les règles d'alternance en vigueur à l'Opéra, *ibid.*, p. 310-317.

²⁵⁴ WEBER, « *La musique ancienne in the waning...* », *op. cit.*, p. 63. Également

²⁵⁵ Sur l'extension de la pratique des reprises après l'échec d'*Isis* et de *Psyché* en 1677 voir FAJON, Robert, *L'opéra à Paris...*, *op. cit.*, p. 43. Sur l'importance des reprises à l'Académie Royale de Musique par opposition aux autres opéras européens, se reporter à WEBER, William, « *La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime* », *The journal of modern history*, vol. 56, n°1 (Mars 1984), p. 58-88. Également de William Weber « L'institution et son public. L'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales Économies Sociétés Civilisations*, 48^e année, n°6, novembre-décembre 1993, p. 1519-1540.

musique profane ne perdure pas au delà de deux décennies. Menacées par la Querelle des Bouffons²⁵⁶ puis à nouveau par Gluck, les œuvres de Lully ne seront définitivement détrônées qu'à la fin du régime, en particulier sous l'influence de Marie-Antoinette²⁵⁷. D'un point de vue statistique, il est clair que l'Académie Royale de Musique et sa programmation lullyste est une exception comparée au *King's Theatre* ou au cours autrichiennes et allemandes. Cette exceptionnalité de l'Académie est due à la notion de répertoire : en effet, *stricto sensu*, elle est la seule institution à posséder un répertoire-programmation. Le mot en son sens théâtral et musical n'est du reste pas connu en anglais et en allemand, et sera introduit au XIX^e siècle sous sa forme française. Ayant limité notre recherche à la France, nous ne pouvons pas assurer qu'un autre terme à la signification proche ait existé dans les autres langues européennes pour désigner le « fonds » des pièces d'un théâtre, remplacé au XIX^e siècle par celui de répertoire. Toutefois cela est très probable. En revanche la signification précise du répertoire-programmation est tellement liée à la particularité des statuts internes de la Comédie-Française puis de l'Opéra, qu'il est peu probable qu'un équivalent strict ait existé dans d'autres langues. On peut donc supposer que le cas particulier de la programmation de l'Académie Royale de Musique est lié à la notion de répertoire-programmation et à la législation qu'elle implique, bien qu'il soit difficile de le confirmer avec certitude. Que l'Opéra ait une programmation particulière par rapport aux autres théâtres lyriques européens ne signifie pas pour autant qu'une répertorialité soit à l'œuvre seulement en France : si un équivalent du « répertoire-fonds » existe dans les autres pays européens, alors il implique des processus de listage, et la détermination d'un sujet et d'un objet de cette liste. D'autres répertorialités, propres à ces pays, peuvent très certainement être décrites et étudiées.

D'autres indices conduisent à penser une relation intime entre l'originalité de l'Académie Royale de Musique et la notion technique de répertoire. Il apparaît en effet dans les archives de l'Opéra que le répertoire est lié à la régularité de la programmation dès le XVIII^e siècle — ce qui n'apparaissait pas explicitement dans les archives de la Comédie-Française. La première des stabilités est celle de la programmation, qui ne doit pas connaître de bouleversements de dernière minute tant dans l'œuvre programmée que dans la distribution. Durant la période révolutionnaire, le ministère de l'intérieur rappelle à maintes reprises cette

²⁵⁶ WEBER, « *La musique ancienne in the waning...* », *op. cit.*, p. 60.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

nécessité²⁵⁸. Plus profondément, les artistes revendiquent la stabilité du contenu de leur programmation : l'Opéra n'a pas vocation à multiplier les nouveautés.

Le charme de la musique des Gluck, des Sacchini, Piccinni et Grétry, n'appelle plus la foule ; les caricatures des petits spectacles, les insignifiantes bouffonneries sont et deviennent l'aliment presque exclusif de la curiosité. Nos grands théâtres, qui seuls devraient retarder la dépravation dont l'influence active va substituer à la langue des Racine, des Molière et des Voltaire, le patois trivial des halles, pour intéresser le public et l'attirer dans leur enceinte, *chargent leur répertoire de nouveautés*. L'artiste accumule dans sa mémoire de millions de vers, et il perd son talent ; l'entrepreneur tourmente le décorateur et le machiniste ; il croit séduire par l'illusion de l'optique, et il ruine ses créanciers. Nous avons pensé, citoyen ministre, que le théâtre national devait suivre une marche régulière ; c'est moins par l'abondance des nouveautés que par leur choix, que les administrateurs mériteront du public sage et éclairé, et de l'autorité qui les a placés²⁵⁹.

Contre l'accusation de monotonie, les administrateurs de l'Opéra répondent par une certaine conception du répertoire d'un théâtre national, dont le Théâtre des Arts serait le dernier tenant. La Comédie-Française est ainsi clairement accusée de ne pas conserver le patrimoine théâtral français, et d'abaisser son répertoire de basses « bouffonneries » qualifiées de « nouveautés ». On peut définir *a contrario* la conception du répertoire soutenue par Francœur, Denesle et Baco : un répertoire constitué essentiellement de reprises d'œuvres patrimoniales, et dont les nouveautés doivent être choisies à l'aune de ce patrimoine. La qualité de l'œuvre reprise prévaut sur la qualité spectaculaire (« l'illusion d'optique »), considérée comme simplement accidentelle. Pour les administrateurs de l'Opéra, l'idée même de répertoire va donc de pair avec le caractère conservateur de sa programmation, un répertoire « chargé de nouveautés » n'étant plus un répertoire de théâtre national. L'idée de répertoire n'implique donc pas seulement une certaine forme de programmation, mais un certain contenu, formé essentiellement de reprises.

²⁵⁸ Lettre du Citoyen Devismes au citoyen ministre de l'intérieur du 7 Germinal an 8 : « Je vous invite donc, Citoyen, pour remploi les vuës vraiment administrative du ministre de l'intérieur, à vous réunir les Duodi, les Quartidi et les Octodi de chaque décade, à une heure précise pour assurer l'exécution du répertoire, en empêcher les variations qu'il éprouve depuis si longtemps. Vous savez par expérience, combien les changements sont ruineux pour la chose, par le déplacement des décorations, et quel tort cela fait éprouver aux recettes ; puisqu'il dérange le public dans son attente », AJ¹³-51 Germinal an VIII

²⁵⁹ Compte-rendu au ministre de l'intérieur, par les citoyens Francœur, Denesle et Baco, ex-administrateurs du Théâtre de la République et des Arts, AJ¹³-51 Vendémiaire an VIII. Nous soulignons.

D'autre part, William Weber remarque que la programmation anglaise est cosmopolite, quand les œuvres lyriques représentées sur la scène de l'Académie Royale de Musique sont françaises de bout en bout — même si l'influence du style italien est prégnante²⁶⁰. Ce contraste entre la France et l'Angleterre s'explique par l'organisation proprement mercantile de l'Académie Royale de Musique lors de sa fondation en 1672. Avec l'octroi du monopole de l'opéra, c'est à la naissance d'un véritable colbertisme musical que nous assistons²⁶¹. Il s'agit premièrement de faire œuvre de centralisation, les autres théâtres musicaux étant à la merci de l'Académie — le théâtre de l'Opéra-Comique ne doit son existence qu'à la vente par l'Académie de son privilège. La musique lyrique française doit donc *in fine* être entièrement autosuffisante, au même titre que les autres grandes entreprises d'État fondées par le colbertisme. L'Académie Royale de Musique doit glorifier la musique nationale et la personne du Roi²⁶², à laquelle elle est directement attachée²⁶³ — l'indistinction de la nation et de la personne royale étant le propre de l'Ancien Régime. Or nous avons vu dans la première partie de ce travail comment au cours du XVIII^e siècle le « répertoire » acquit une signification juridique : de même que le répertoire de la Comédie-Française est de droit toute pièce dialoguée en langue française, le répertoire de l'Académie Royale de Musique est de droit toute pièce en musique entièrement chantée²⁶⁴. Le terme de répertoire en son acception précise recouvre l'organisation monopolistique de l'Académie Royale de Musique, tandis qu'il ne correspond pas au privilège sans monopole du *King's Theatre*²⁶⁵. Ce rapport entre l'idée de répertoire et l'organisation absolutiste de la musique est visible à travers la Querelle des Bouffons, qui s'étend de 1752 à 1754²⁶⁶. Si l'on suit les analyses d'Elisabeth Cook, cette querelle n'est pas seulement esthétique, mais politique, les encyclopédistes et philosophes partisans des Bouffons remettant en cause en réalité l'absolutisme monarchique, s'exerçant

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁶¹ ISHERWOOD, Robert M., *Music in the service of the King. France in the seventeenth Century*, Ithaca and London, Cornell University press, 1973, p. 151.

²⁶² ISHERWOOD, *Music in the service...*, *op. cit.*, p. 175. Également LA GORCE, Jérôme de, *L'opéra à Paris...*, *op. cit.*, p. 183.

²⁶³ DEPAMBOUR-TARRIDE, Laurence, « La création de l'Académie Royale de Musique. Théorie et pratique de l'absolutisme français », dans *La musique et le pouvoir*, DUFOURT, Hugues et FAUQUET, Joël-Marie (sous la dir. de), Paris, Amateurs de livres, 1987, p. 39.

²⁶⁴ Pour les définitions successives du monopole de l'Académie Royale de Musique, en particulier sur les querelles à ce sujet avec la Comédie-Française et la question des comédies-ballets, voir BONNASSIES, Jules, *La musique à la Comédie...*, *op. cit.*

²⁶⁵ Sur la comparaison entre l'Académie Royale de Musique et le *King's Theatre*, et entre les systèmes de privilège français et anglais en général, voir ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale...*, *op. cit.*, p. 235.

²⁶⁶ Sur le déroulement de la Querelle des Bouffons parallèlement aux enjeux politiques, voir COOK, Elisabeth, « Querelle des Bouffons » dans *New grove dictionary of opera*, Londres, 1992, vol. 3, p. 1198-1200

notamment dans le champ musical à l'Académie Royale de Musique²⁶⁷, la répertorialité devenant ici le symbole du pouvoir absolu. Il s'agit en effet pour les partisans des Bouffons d'attaquer non seulement le contenu du répertoire de l'Académie Royale de Musique — on pensera aux critiques de Rousseau à l'encontre de Rameau — mais la forme même du répertoire, impliquant reprises et alternance. On lit ainsi dans la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, texte de 1756 :

L'Italien est aussi indifférent pour une Musique de l'an passé, que le Français en est partisan²⁶⁸.

Villeneuve, partisan de l'opéra italien, semble émettre un préjugé anthropologique selon lequel l'Italien serait avide de nouveautés quand le Français serait naturellement conservateur. En réalité il s'agit d'une attaque du répertoire en tant que tel, organisation de la programmation propre à l'absolutisme français, et empêchant de donner au public des œuvres nouvelles. Les Italiens au contraire n'ont pas de répertoire *stricto sensu*, et peuvent donner sans cesse des œuvres nouvelles. À mots couverts, l'organisation répertoriale de l'Académie Royale de Musique est accusée de stériliser la création musicale française²⁶⁹.

Villeneuve va plus loin dans sa critique du répertoire, en remettant en cause implicitement la construction juridique de l'œuvre musicale :

La célébrité de Metastasio lui a suscité parmi nous des Admirateurs & des Censeurs. [...] la maligne critique l'accuse de plagiat, terme que le préjugé a rendu injurieux, & qui ternit injustement la réputation d'un Auteur. Je dis préjugé, puisque la même action qui est un motif de louange à l'égard des Anciens, en est un de répréhension envers les Modernes. Un larcin littéraire blâmé comme plagiat, dans un sens, & admiré comme imitation dans un autre, ne serait donc qu'une question de nom ? Ne pourroit-il pas s'admettre avec la même distinction de nation à nation, en substituant la distance des lieux à celle des tems ?²⁷⁰

²⁶⁷ COOK, Elisabeth, « Challenging the *Ancien Régime* : the hidden politics of the “*Querelle des Bouffons*” » dans FABIANO, Andrea (sous la dir. de), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS édition, 2005, p. 140-160

²⁶⁸ VILLENEUVE, Daniel Jost de, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples, [s.n.], 1756, p. 42-43.

²⁶⁹ « ...je n'examinerai pas si ces goûts différens sont relatifs à l'abondance des uns & à la stérilité des autres. De la Musique nouvelle ! des Acteurs nouveaux ! voilà ce que l'Italien demande », *ibid.*, p. 43.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 53

L'auteur critique implicitement l'interdiction faite par l'Académie Royale de Musique d'emprunter²⁷¹ à son fonds, et remet ainsi en cause l'idée d'une œuvre musicale absolument intègre, originale et intouchable. Lors de la Querelle des Bouffons, le répertoire est donc attaqué aussi bien dans son contenu que dans sa forme, visant par là l'absolutisme monarchique.

Autrement dit, la confluence du monopole, du nationalisme et de l'alternance n'est pas une exception aux répertoires européens, mais est le propre du répertoire *stricto sensu*, lequel est un mot français né dans le contexte particulier des institutions monopolistiques et colbertistes du Grand Siècle. Il faut donc distinguer la programmation d'œuvres anciennes d'une part, qui se développe selon William Weber dans toute l'Europe au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, et la répertorialisation de la musique, qui ne concerne jusqu'au XVIII^e siècle que la musique française, dont l'organisation est entièrement sous la coupe de l'Académie Royale de Musique. La répertorialisation de la musique sur la grande scène de l'État monarchique n'a pas seulement un sens politique, mais un sens national, économique et juridique. Le terme de « répertoire » cristallise ainsi tout ce qu'Isherwood a désigné comme un « colbertisme musical ».

L'œuvre musicale : une construction juridique

Le répertoire de l'Académie Royale de Musique obéit bien à une répertorialité économique et juridique : il s'agit de se distinguer des concurrents auxquels elle loue son privilège. Cette répertorialité économique et juridique entraîne la formation d'une idée neuve : l'œuvre musicale, dont l'essence réside dans la partition, et qui constitue une totalité intègre et originale à laquelle nul emprunt ne peut être fait. Sans contester le rôle éventuel d'une comparaison avec l'œuvre d'art plastique, il apparaît donc que l'idée d'œuvre musicale trouve son origine en France dans une problématique du répertoire propre au spectacle vivant, et non aux arts plastiques. Dès lors, Lydia Goehr semble surévaluer le modèle de l'œuvre picturale ou sculpturale. Selon l'auteur de *The Imaginary museum of musical works*, l'idée d'œuvre musicale est construite sur le modèle de l'œuvre plastique : durable, ne pouvant être modifiée, et ayant un auteur identifiable. Or, dans les textes de l'Académie Royale de Musique, l'idée d'une œuvre intègre dont la partition a un auteur identifiable répond à une question pratique de répertoire. Lorsque le concept apparaît en filigrane dans le bail contracté entre l'Académie et l'Opéra-Comique, il ne s'agit pas de comparer la musique à un tableau ou une sculpture,

²⁷¹ « ...rendant avec un coloris, qui est lui, les idées qu'il *emprunte*, il n'a point encore d'égal parmi les concitoyens », toujours au sujet de Metastasio, *ibid.*, p. 56. Nous soulignons.

mais de faire en sorte que le répertoire de l'Opéra-Comique n'empiète pas sur le répertoire de l'Académie. L'œuvre est une réponse à un problème pratique, économique et juridique propre au spectacle vivant. Ce problème ne pouvait lui-même apparaître que dans le contexte français très particulier des XVII^e et XVIII^e siècles qui a permis l'émergence de l'idée de répertoire. Avant d'être un concept esthétique ou philosophique, l'idée d'œuvre musicale est une construction juridique, fruit de la répertorialité juridique et économique exercée par les administrateurs de l'Académie Royale de Musique sur tout le domaine musical français. On comprend désormais pourquoi il est bien plus essentiel dans le champ musical que dans le champ théâtral que le répertoire soit un répertoire d'*œuvres*, au sens nouveau construit par les administrateurs de l'Académie.

On peut alors émettre l'hypothèse que cette construction juridique a influencé le théâtre. On se souvient que dans une lettre de 1784 au censeur Suard, un lieutenant de police évoquait le répertoire dans le contexte d'une lutte contre le plagiat²⁷². Dans cet exemple n'est pas seulement en jeu le genre dont la Comédie-Française ou la Comédie-Italienne a le monopole, mais l'œuvre elle-même à laquelle on ne peut emprunter, et qu'il est interdit de plagier²⁷³. Sans pouvoir le vérifier, on peut supposer que la conception du répertoire musical comme répertoire d'œuvres intègres a influencé le répertoire théâtral dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, conduisant à l'idée d'une *œuvre* théâtrale et d'un texte formant une totalité intouchable.

L'institution d'un répertoire proprement musical, indépendant du répertoire théâtral, dépend de son nouvel objet qu'est la partition. Mais il ne suffit pas que la partition soit écrite pour qu'elle soit équivalente au texte dramatique. Le texte forme en effet une totalité sur laquelle se fonde le travail de mise à la scène. En revanche la partition d'un opéra ne forme pas une totalité indépendante, et n'a pas de sens séparée du livret qui l'accompagne. De ce point de vue, le répertoire musical n'est plus un répertoire lyrique, ou le répertoire lyrique appartient tout à la fois au répertoire musical et au répertoire théâtral — ce qui est absurde d'un point de vue institutionnel et juridique, et n'est clairement pas l'esprit du bail de 1767. Comment justifier que le répertoire musical reste le répertoire lyrique, et que le répertoire lyrique soit seulement un répertoire musical ? Quels rapports doivent entretenir la partition et le texte dramatique pour que la répertorialisation de la partition seule soit la répertorialisation

²⁷² Voir citation p. 35

²⁷³ Il existe donc bien une législation contre le plagiat au XVIII^e siècle dans le domaine théâtral, qui n'est pas seulement « honteux ». MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 21

de l'opéra tout entier ? La question juridique a des implications esthétiques. Il faut donc se pencher sur l'évolution des rapports entre la partition et le texte dans l'histoire de l'opéra en France, et sur l'évolution attenante du statut ontologique de la partition.

Chapitre II : La focalisation sur la partition et les enjeux d'une musicalisation du répertoire

Les raisons d'une focalisation sur la partition

La nouvelle focalisation répertoriale sur la partition arrive au terme d'une évolution esthétique modifiant les relations entre le livret et la musique dans l'opéra. Ce nouvel objet de répertorialisation fait passer le répertoire lyrique de simple espèce du répertoire théâtral au statut véritable de répertoire musical, entièrement distinct de son homologue. En prenant pour objet la partition, le répertoire lyrique n'a plus le simple statut de sous-répertoire, ou de répertoire symétrique, mais de nouveau répertoire à part entière, faisant concurrence au répertoire théâtral *stricto sensu*. Le changement d'objet du répertoire, devenu explicite dans le bail de 1767, sanctionne donc une séparation esthétique entre le théâtre et la musique, ontologique entre le texte et la partition, et institutionnelle et symbolique entre le répertoire théâtral et le répertoire musical. La musicalisation du répertoire, opérée dans le creuset de l'opéra, trouve donc sa source dans une nouvelle conception de la musique dans l'opéra, qui se traduit par des rapports inédits entre le texte et la partition. Pour étudier cette évolution, nous nous intéresserons au devenir du principe d'intelligibilité textuelle, qui distingue traditionnellement l'opéra français de l'opéra italien et qui articule le texte et la partition, le poème et la musique. La répertorialisation de la partition et la musicalisation du répertoire s'avèrent la conclusion d'une évolution lisible à travers l'histoire de ce principe esthétique.

La fonction unitaire du texte dans la tragédie lullyste

Catherine Kintzler a montré les relations de symétrie et d'opposition entre la tragédie parlée et la tragédie lyrique, faisant de cette dernière une question de poétique à part entière²⁷⁴. La tragédie lullyste propose ainsi un modèle spécifique du rapport de la partition et du texte. Nous nous appuyerons ici sur la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* publiée par Le Cerf de la Viéville en 1704, et portant à la fois sur l'opéra et sur la musique religieuse²⁷⁵. Le premier tome est consacré à une comparaison classique entre la

²⁷⁴ KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, [1983] Paris, Minerve, 1988 (2nde édition) et *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004

²⁷⁵ LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Louis, *Comparaison de la musique...*, *op. cit.* Sur la musique religieuse selon l'auteur, on se reportera à BRULIN, Monique, *Le verbe et la voix*, Paris, Beauchesne, 1998, chapitre IX, p. 356 et sq. Sur le contexte de la querelle avec Radiguet on se reportera à CANNONE, Belinda, *Philosophies de la*

tragédie lyrique lullyste et l'*opera seria* italien. Le second tome porte sur la musique religieuse (notamment le motet), et construit un parallèle minutieux entre celle-ci et l'opéra, critiquant là encore compositeurs et interprètes italiens.

Pour Le Cerf de la Viéville, la musique ne consiste qu'à « faire parler quelqu'un en chant »²⁷⁶. Opéra et motet partagent donc une même soumission au texte, qu'il s'agit de faire chanter. Dans cette perspective, l'art du compositeur est un art de l'émotion : « La science de la musique, & de la musique d'église plus que la profane, n'est autre chose que la science d'émouvoir vivement et à propos »²⁷⁷.

Cependant, il ne s'agit pas que la musique se disperse en une multitude d'émotions contradictoires. Le défaut des Italiens, dans l'*opera seria* comme dans le motet, consiste à rendre musicalement chaque mot du texte comme une suite de points discontinus²⁷⁸, alors que le texte doit être appréhendé pour comme un tout, lui-même unifié par une émotion particulière²⁷⁹. Pour Le Cerf de la Viéville, la musique n'est pas capable de constituer un tout par elle-même, et risque toujours de se répandre en ornements singuliers. Le livret ou le psaume ont donc une fonction totalisante, permettant à la musique de trouver son unité.

L'émotion naît ainsi de la soumission au poème, conçu de manière pathétique. En ne subordonnant pas le texte à une unité pathétique supérieure, mais en le suivant de manière continue, les Italiens composent ainsi une musique pointilliste et discontinue :

Leur amour pour les chants extraordinaires, la torture qu'il faut se donner pour déchiffrer leurs éfroyables transpositions, la profusions importune de leurs ornemens, la coûtume qu'ils ont de parcourir en cinq ou six mesures, deux ou trois octaves de bas en haut & de haut en bas, & de changer à tout moment de mouvement & de mode, &c. sont des marques très certaines que la musique de leurs motets n'est point naturelle²⁸⁰.

musique 1752-1789, Paris, Klincksieck, 1990, p. 15-19 et DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 178-183

²⁷⁶ LE CERF, *Comparaison...*, *op. cit.*, p. 38

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 68

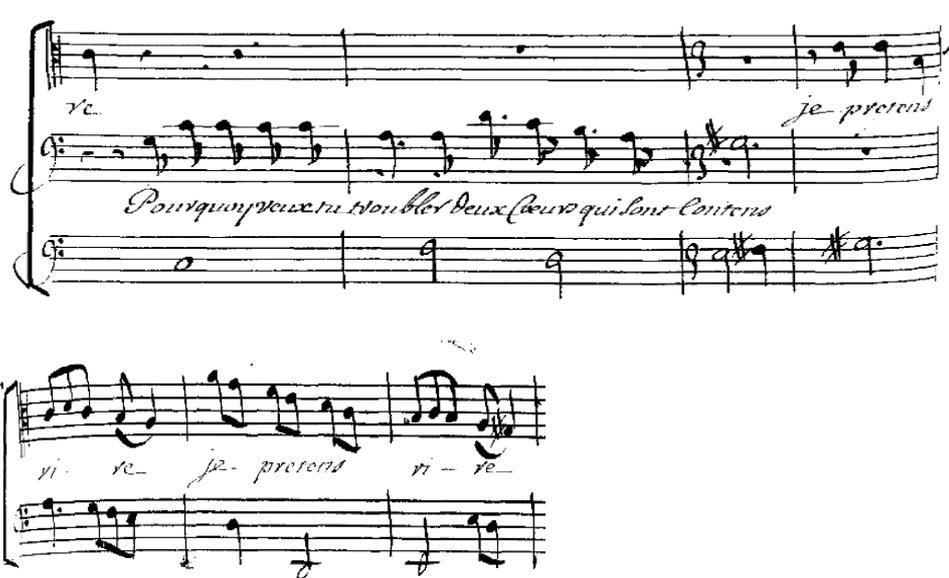
²⁷⁸ « Les compositeurs italiens ont l'attention de s'attacher à peindre chaque mot en particulier, & ils n'en rencontrent aucun, auquel ils ne donnent quelque coup de pinceau en passant. » *Ibid.*, p. 129

²⁷⁹ « Dans l'envie d'être expressif que doit avoir le compositeur, ne visera-t-il qu'à exprimer le sens général des paroles de son motet, ou descendra-t-il à l'expression particulière de chaque verset, & puis de chaque mot ? Il est constant que la plupart des psaumes, des cantiques, &c. ont une espèce de dessein, une passion qui domine, & à laquelle tous les autres sentimens viennent aboutir », *ibid.*, p. 68. Le Cerf de la Viéville propose des analyses similaires pour l'opéra. Cette critique de l'opéra italien est classique : Perrin faisait la même dans sa *Lettre à Monseigneur l'archevêque de Turin* du 30 avril 1659 reproduite dans POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*, Paris, Charavay frères, 1881, p. 56 et sq. Voir le commentaire qu'en fait Ana Stefanovic. STEFANOVIC, Ana, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 161 et sq

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 128

Les appoggiatures et les ornements traduisent une imitation de chaque mot par la musique, tandis que le « naturel » de Le Cerf de la Viéville consiste à imiter la passion unifiant tout le texte. La « nature » consiste donc à soumettre la musique au texte *dans son unité pathétique*. La théorie esthétique de l'imitation organise cette soumission de la musique au texte et la fonction unificatrice du texte sur la musique. On comprend dès lors que dans une telle conception prime la considération de la mélodie sur celle de l'harmonie : l'unité musicale gagnée grâce à l'imitation du texte trouve sa matérialisation dans une ligne mélodique, l'harmonie ne faisant que la soutenir²⁸¹.

Par exemple à la troisième scène du premier acte d'*Alceste*, Lully unifie musicalement toute la tirade de Lycas sous le *pathos* du rire (« Je prétends rire... »), la musique imitant par les duos de croches descendants ses halètements²⁸².



La règle de l'imitation textuelle, qui est aussi une imitation pathétique, est une autre expression du principe d'intelligibilité textuelle, caractéristique de l'opéra français et de son récitatif. Elle devient le critère permettant de juger de la bonne adéquation de la musique au texte²⁸³. L'intelligibilité textuelle garantit ainsi la soumission imitative de la musique. La musique profane ne fait ici que retrouver les règles qui s'appliquent à la musique religieuse

²⁸¹ En revanche, dans l'esthétique ramiste, la mélodie sera le résultat de l'harmonie. La querelle des lullystes et des ramistes porte ainsi sur le statut primordial ou secondaire de l'harmonie. KINTZLER, *Poétique...*, op. cit., p. 397

²⁸² LULLY, Jean-Baptiste, copie manuscrite d'*Alceste* conservé à la BNF d'André Danican Philidor, ca 1703, p. 56-57, document numérisé sur BNF, Gallica, cote BNF NUMM-109667, disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1096677> (page consultée le 28/08/2010)

²⁸³ POIZAT, Michel, *Vox populi vox dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p. 261

depuis le Concile de Trente²⁸⁴. Comme le souligne l'étude de Le Cerf de la Viéville, motet et opéra sont comparables comme genre en terme de prestige. En outre les compositeurs d'opéra sont souvent aussi des compositeurs de motet — comme le montre l'exemple de Lully. Une porosité entre la musique religieuse et la musique lyrique profane est donc possible, et expliquerait l'importance accordée en France au principe d'intelligibilité textuelle, sur le modèle de la musique post-tridentine.

L'intrication du principe d'imitation et du principe d'intelligibilité textuelle est visible au dernier acte d'*Alceste* : alors qu'Alcide a ramené Alceste vivante des enfers, alternent le triste récitatif d'Admète en mode mineur et l'air joyeux des chœurs en mode majeur (« Alcide est vainqueur du trépas... »)²⁸⁵.

Handwritten musical score for the opera *Alceste*. The top system shows a vocal line for Admetus with the lyrics "mour Alceste - voit encor le jour mais c'est pour un autre qu'il ad". The bottom system is for the Chœur, with the lyrics "Alcide est vainqueur du trépas l'enfer ne lui résiste". The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Lully ne mêle pas les voix du chœur et celle d'Admète pour renforcer l'effet dramatique : toute l'évolution de cette scène consiste au contraire à mettre Admète au diapason pathétique du chœur. La modulation finale conduit ainsi Admète à chanter avec le chœur « Il ramène Alceste vivante... ». Le passage du mode mineur au mode majeur et du récitatif à l'air souligne l'unification pathétique et musicale entre Admète et le chœur, et permet à toute la première scène du dernier acte de retrouver son unité. Le compositeur ne joue pas du tout sur

²⁸⁴ WEBER, Edith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Champion, 2008, p. 227-229

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 252-253

un écart entre le texte d'Admète et la musique — susceptible de souligner la fausse joie du personnage ou sa tristesse voilée — mais sur l'adéquation émotive progressive. Dans une dramaturgie toute cornélienne, la grandeur d'Admète réside précisément dans le fait de se réjouir de la réanimation d'Alceste malgré leur séparation annoncée au bénéfice d'Alcide²⁸⁶.

259

pas l'Enfer l'Enfer ne luy resiste pas
 pas l'Enfer l'Enfer ne luy resiste pas Admète
 pas l'Enfer l'Enfer ne luy resiste pas Par une ar
 pas l'Enfer l'Enfer ne luy resiste pas

Deux impati- ente- Couvrons et demandons tes pas

260

Il viendra Alceste vivante que chacun
 Chante que chacun chante Alcide est vainqueur du mal

²⁸⁶ Ibid., p. 259-260

Comme pour l'air de Lycas, mais à une échelle plus grande, l'unification musicale entre les voix est permise par l'unité pathétique retrouvée entre les personnages, lisible dans l'identité du texte chanté et la meilleure compréhension du texte par l'auditeur qu'elle entraîne.

Le Cerf appelle « naturel » et « expression » l'attitude pathétique adéquate pour soumettre la musique au texte, et faire de l'opéra ou du motet une totalité : il s'agit de résoudre la tension entre une unité textuelle et une identité musicale toujours prête à s'autonomiser au risque de la discontinuité, comme la musique italienne en montre le contre-exemple. Pour Le Cerf de la Viéville, le fonctionnement de l'expression musicale présuppose un *pathos* commun chez les auditeurs — sensibilité à l'amour²⁸⁷ pour l'opéra, vraie dévotion²⁸⁸ pour le motet —, un art de l'émotion chez le compositeur, et un art de l'expression chez l'interprète²⁸⁹. Ce système est identique dans l'opéra profane et le motet. Le principe d'intelligibilité textuelle n'en est que le corollaire.

Pour reprendre l'exemple d'*Alceste*, les cas de duos où les voix s'entremêlent sont rares. La plupart du temps il s'agit de voix à l'unisson, ou éventuellement d'un canon, qui laissent toujours l'auditeur distinguer clairement ce qui est chanté. Lorsque le sens des paroles est troublé par leur ordonnancement musical, c'est toujours pour souligner un déséquilibre dramatique, ou un manque d'unité entre les personnages. À la quatrième scène du premier acte, Céphise explique à son amant jaloux que ses soupçons sont justifiés. Commence alors un duo où les paroles, bien que distinctes, se superposent (« Il faut aimer toujours.../Il faut changer toujours... »)²⁹⁰.

²⁸⁷ LE CERF DE LAVIEVILLE, *Comparaison...*, t. II, *op. cit.*, p. 47

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 46

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 83-84

²⁹⁰ [*Alceste*]..., *op. cit.*, p. 70-71



Il ne s'agit pas d'un canon répétant toujours la même phrase : il est donc plus difficile de comprendre les propos des chanteurs sans connaître préalablement le texte. Seule l'harmonie musicale unit encore les deux personnages, quand leurs paroles s'entrechoquent et se rendent mutuellement inintelligibles. L'incompréhension de l'auditeur symbolise celle des amants, malgré l'harmonie musicale. L'insoumission de la musique au principe d'unité textuelle traduit l'incohérence pathétique des deux personnages, et souligne symboliquement que la musique à elle seule ne peut produire sa propre unité. Lully reprend le même procédé de manière plus tragique à la fin de l'opéra lors de la séparation d'Admète et Alceste, à la quatrième scène de l'acte V (« ...d'un autre de vous mon destin doit dépendre/...d'un autre que de moy vostre sort doit dépendre... »)²⁹¹.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 281

281

Ceste Il ne faut plus nous voir d'un autre que de vous mon Des
Ceste Il ne faut plus nous voir d'un autre que de
sin mon destin doit dépendre d'un autre que de moy
moy vostre sort doit dépendre d'un autre que de moy

L'harmonie musicale ne suffit pas pour réunir les amants, comme la musique ne suffit pas à générer sa propre unité. Cependant, contrairement au duo comique entre Céphise et Straton où les personnages ne partageaient pas la même émotion, Admète et Alceste sont unis par une même tristesse (« Il ne faut plus nous voir »). Cette cohérence pathétique laisse entrouverte la possibilité d'une véritable unité, qui sera scellée et signifiée par le retour de l'intelligibilité textuelle, après qu'Alcide aura renoncé avec majesté à l'amour d'Alceste (« Ah quelle gloire extrême, quel héroïque effort... »)²⁹².

²⁹² *Ibid.*, p. 283

Sans être la condition suffisante, l'union pathétique est donc une condition nécessaire de l'unité textuelle et globale du duo. Apparaît bien ici la fonction unitaire du texte pathétisé sur la musique. Celle-ci n'acquiert pas son unité par une simple soumission au texte, qui pourrait donner lieu à une esthétique du mot isolé, mais par une soumission au texte comme unité d'ordre pathétique. C'est pourquoi le corollaire du principe d'intelligibilité textuelle est une attitude pathétique adéquate chez l'auditeur, le compositeur et l'interprète : la dévotion ou la sensibilité amoureuse de l'auditeur lui permet de bien saisir l'émotion musicale, elle-même rendue par le pouvoir expressif de l'interprète. Le chanteur est intelligible par l'expression, et l'auditeur comprend par l'émotion. Sans ce présupposé pathétique commun²⁹³, l'expérience musicale n'a pas lieu, et se dissout dans une série discontinue d'ornements. Une bonne exécution dépend donc à la fois de la capacité de l'interprète à adopter la juste émotion, et du « naturel » de la composition musicale, qui doit simplifier cette adéquation pathétique au texte. C'est pourquoi Le Cerf insiste sur le « mérite » d'une bonne exécution musicale, qui doit être prise en compte dans la comparaison entre l'Italie et la France.

...il est encore nécessaire qu'elle soit avantageusement exécutée, afin qu'elle ait tout son mérite. Je sais [...] qu'elle ne perdrait pas sa beauté réelle par une mauvaise exécution, & qu'elle la conserveroit sur le papier pour ceux qui la chanteroient en

²⁹³ Dans l'hypothèse d'une origine théologique tridentine d'un tel fonctionnement, l'expérience aurait peut-être pour modèle la communion eucharistique, qui dépend de l'intelligibilité des paroles sacramentelles et de la dévotion des fidèles.

particulier, & pour ceux qui voudroient la faire bien exécuter en quelqu'autre endroit & en quelqu'autre tems ; mais enfin, elle ne touchera, ni ne plaira, lorsque son auteur la produira la première fois, elle ne lui fera d'honneur qu'à proportion qu'il aura le bonheur ou le talent de lui procurer une exécution heureuse²⁹⁴.

Même si la « beauté réelle » de la musique est sur le « papier » de la partition, le « mérite » de son exécution relève du compositeur : le naturel avec lequel il a composé la musique en rapport avec le texte facilite son exécution. Une partie de cette heureuse exécution est liée aux hasards des circonstances (« le bonheur ») et des interprètes, une autre partie est le fruit immédiat de son « talent » de compositeur et de sa capacité à créer une musique adéquate, émotionnellement, au *pathos* du texte. C'est pourquoi la « beauté réelle » de la partition n'existe pas indépendamment de son exécution potentielle.

Dans une telle perspective, l'étalon de mesure de la musique ne peut pas être une œuvre musicale au sens d'une forme musicale autonome existant indépendamment de son exécution, mais une expérience pathétique musicale, fruit d'une composition musicale adéquate à un texte, lui-même lu sous l'angle passionnel. On voit bien que dans une telle conception, répertorialiser une partition ou même une « œuvre » n'aurait pas de sens, chaque spectacle donnant lieu à une interprétation différente, et à une communion pathétique distincte. Seules des représentations particulières peuvent être répertorialisées. Cette conception de l'opéra est donc conforme au répertoire-programmation, qui liste moins des opéras que des spectacles à inscrire sur le programme de la semaine ou de la quinzaine. L'acceptation du répertoire traduit juridiquement et institutionnellement l'ontologie musicale implicite du XVII^e siècle et les théories esthétiques attenantes.

Continuité, entièresité, notationalité

La tragédie lyrique se situe dans un vaste système poétique de genres théâtraux. Or l'originalité de la tragédie lyrique est d'être entièrement en musique, à la différence du théâtre musical de Corneille, de la comédie-ballet de Molière, et plus tard de l'opéra-comique. La caractéristique générique de la tragédie lyrique est donc sa continuité musicale. La présence de musique n'est plus occasionnelle mais ontologique²⁹⁵. L'identité de la tragédie lyrique ressortit ainsi à un *continuum* musical.

²⁹⁴ LE CERF, *Comparaison...*, *op. cit.*, p. 81-82

²⁹⁵ KINTZLER, *Poétique...*, *op. cit.*, p. 379

Le récitatif à la française est l'invention esthétique permettant de mettre en place un tel *continuum* musical. Il devient par conséquent l'élément caractéristique et essentiel de la tragédie lyrique. Dans son rapport nécessaire et réglé à la tragédie parlée, le principe d'intelligibilité textuelle permet donc de créer une déclamation lyrique inédite et proprement musicale, tout en maintenant les propriétés de la déclamation théâtrale. Le passage de la déclamation théâtrale à la déclamation lyrique est souligné de fait par la notation²⁹⁶. Par le caractère continu de la musique, la tragédie lyrique se distingue de toute autre forme de théâtre musical ; par la notation elle se distingue du théâtre parlé. La notation musicale est donc implicitement une ligne de démarcation entre le répertoire théâtral et le répertoire lyrique. Elle n'est pas encore générique, mais spécifique — le répertoire lyrique se comprenant toujours en référence au répertoire du théâtre parlé. Cette distinction pourra être investie lorsque le répertoire lyrique se musicalisera pour se distinguer du répertoire théâtral *stricto sensu*.

La tragédie lyrique devenant un grand *continuum* noté, la tragédie entière remplace l'intermède et le ballet des formes antérieures de théâtre musical comme étalon de mesure musical. Seuls les actes sectionnent encore la continuité musicale. Mais il ne s'agit plus d'une esthétique du morceau, comme dans la comédie-ballet par exemple. Cette entièresité notationnelle n'est toutefois pas le fruit d'une conception musicale de l'unité lyrique : celle-ci réside encore dans le livret, à laquelle la musique doit s'assujettir par l'imitation. Une modification décisive de l'identité musicale est cependant introduite avec la référence à la notationalité du récitatif, élément formel situant la tragédie lyrique dans le système théâtral et la séparant de toute autre forme de théâtre parlé ou à intermède musical. L'opéra devient le théâtre dont l'exécution vocale peut être notée musicalement. Cette distinction sera l'opérateur de la musicalisation du répertoire lyrique et de son autonomisation par rapport au répertoire théâtral.

***Continuum* musical et continuité formelle**

La continuité musicale définit le genre de la tragédie lyrique dans le système du théâtre classique. En ce sens, elle constitue bien une forme générique. Cette continuité musicale n'implique cependant pas nécessairement une continuité formelle : ainsi l'*opera seria* présente une continuité musicale de même type que la tragédie lyrique, mais présente une discontinuité formelle très vive entre le récitatif et l'air. Or le projet musical de Perrin, repris

²⁹⁶ La définition du récitatif et le caractère notational de la déclamation musicale a donné lieu à des débats théoriques. KINTLZER, *Poétique...*, *op. cit.*, p. 382-394

et abouti par Lully, lie immédiatement continuité musicale et continuité formelle. Il s'agit d'unir formellement le récitatif et l'air de sorte que la continuité musicale ne soit pas rompue — ce que Perrin reprochait *a contrario* à l'opéra italien dans sa lettre à l'archevêque de Turin²⁹⁷. Le *continuum* musical tend ainsi vers une esthétique de la continuité dans l'opéra français, mettant sur le même plan le genre de la tragédie lyrique — caractérisé par la continuité musicale — et la forme musicale — devenue dans le projet français une continuité formelle. L'identité générique est ainsi confondue avec la forme musicale, et devient une identité musicale. En effet l'unité de la musique résidant dans le texte, la forme ne peut constituer pour elle un principe d'unité. Celle-ci est donc réduite au *continuum* musical lui-même, devenu genre et forme.

Tout le problème du modèle lullyste réside dans cette confusion entre identité et forme musicales d'une part, et la scission entre identité musicale et unité textuelle d'autre part, réduisant la forme musicale à la continuité comme telle. On comprend dès lors le reproche d'une monotonie intrinsèque fait par certains contemporains de Lully. Le principe d'intelligibilité textuelle empêchant la musique d'avoir une unité indépendante ou concurrente de l'unité textuelle, la forme musicale se réduit à l'identité générique, c'est-à-dire au *continuum* musical. Pour que la forme constitue l'identité musicale sans tomber sous cette critique, il faut que la musique ait une certaine unité par elle-même. Il faut que l'opéra soit perçu comme un objet musical autonome, et non comme une action pathético-musicale.

Continuité et logique de monopole

Si l'identité de la tragédie lyrique réside dans sa continuité notationnelle, alors l'emprunt d'un morceau ou d'un extrait est sans importance. Est essentiel en revanche d'interdire toute forme de théâtre entièrement musical ou proposant un *continuum* musical conséquent — c'est pourquoi Lully et l'Académie Royale n'auront de cesse d'interdire à Molière puis à la Comédie-Française tout usage de la musique²⁹⁸. Si l'identité de la tragédie réside dans la musique en tant que *continuum*, l'emprunt d'un air est moins dangereux que la possibilité de jouer de la musique et de produire un *ersatz* de continuité musical. Continuité musicale et logique de monopole sont donc étroitement dépendants. Dans l'ontologie contemporaine de l'œuvre musicale, la question de l'unité et celle de l'identité musicales sont presque toujours confondues. Il est généralement admis que ce qui fait qu'une musique est *une* œuvre la détermine dans son identité. C'est pourquoi dans la philosophie contemporaine la définition

²⁹⁷ Cité par POUGIN, *Les vrais...*, *op. cit.*, p. 63

²⁹⁸ BONASSIES, Jules, *La musique à la Comédie...*, *op. cit.*

de l'œuvre musicale est intimement liée à la question de l'identité musicale, de sorte que l'intégrité de l'œuvre musicale signifie à la fois le respect de sa totalité (le refus des extraits, qui attenteraient à son unité) et l'interdiction de l'emprunt (qui menacerait son identité). On voit ici qu'au XVIII^e siècle la question de l'unité de la musique et celle de son identité étaient si distinctes que la parodie était une pratique autorisée. Bien que référentielle, la parodie n'a pas le statut d'emprunt ou de citation, au sens où un morceau étranger au tissu musical normal serait ajouté à l'ensemble. Paradoxalement, la parodie constitue l'identité même de l'opéra-comique jusqu'en 1750, ce qui n'empêche pas la reconnaissance du compositeur²⁹⁹.

On comprend dès lors que contrairement à la Comédie-Française, l'Académie Royale de Musique ait été plutôt complice de la parodie de ses œuvres et de l'emprunt d'extraits musicaux. La parodie, *stricto sensu* reprise d'un extrait musical en en modifiant les paroles, met en valeur l'Académie Royale de Musique — elle est souvent citée avec déférence comme une protectrice, à la différence de la Comédie-Française³⁰⁰ — sans remettre en cause l'identité générique et musicale de ses opéras. La continuité musicale de la tragédie lullyste ne correspond pas encore à l'idée moderne d'une intégrité de l'œuvre musicale, ni au « répertoire-fonds » répertoriant des opéras entiers comme tels.

Les unités parallèles du modèle ramiste

Le principe d'intelligibilité textuelle suppose une absence d'unité intrinsèque de la musique par elle-même, qu'elle n'acquiert qu'en se soumettant à l'unité textuelle. Par conséquent la forme musicale se réduit à son identité générique dans l'opéra : la continuité. Est-il possible de maintenir le principe d'intelligibilité textuelle sans réduire la forme musicale à la simple continuité ? Catherine Kintzler a montré comment Rameau modifie le modèle lullyste, sans remettre en cause le projet esthétique de Perrin, en concevant musique et langue comme deux langages parallèles fonctionnant de manière analogique³⁰¹. Ainsi comprend-on tout à la fois la défense par Rameau de Lully durant la Querelle des Bouffons, et la surprise des vieux lullystes en entendant une *Hippolyte et Aricie* où la musique semblait être autonome par rapport au livret. La thèse de Catherine Kintzler peut être traduite en termes d'unité : la musique ne trouve plus son unité dans le texte, mais a une unité proprement musicale parallèle à l'unité textuelle. Il s'agit bien d'unité, et non d'autonomie, le parallélisme

²⁹⁹ Par exemple Duni. VENDRIX, *L'opéra-comique...*, *op. cit.*, p. 42

³⁰⁰ Par exemple dans la pièce d'Alain-René Lesage et Joseph de La Font *La querelle des théâtres*, représentée à la foire Saint Laurent en 1718 puis à l'Académie Royale de Musique. Dans *Le théâtre de la foire, ou l'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & S. Laurent*, LESAGE, Alain-René et ORNEVAL (éd.), Paris, Etienne Ganeau, 1721

³⁰¹ KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau...*, *op. cit.*

entre musique et texte interdisant une indépendance complète de la musique par rapport au livret. Le primat de l'harmonie sur la mélodie dans le système ramiste est une conséquence de cette nouvelle unité musicale.

La mélodie et l'harmonie constituent toute la science musicale des sons. La mélodie est l'art de les faire succéder d'une manière agréable à l'oreille ; l'harmonie est l'art de plaire au même organe *en les unissant*³⁰².

La mélodie est pour Rameau l'art de la continuité musicale, tandis que l'harmonie est l'art de la consonance musicale. Alors que la simple succession n'engendre pas d'elle-même une unité, l'harmonie en revanche est une science de l'unité musicale instantanée. L'articulation de la mélodie et de l'harmonie dans le système ramiste permet de penser celle-ci non plus seulement dans l'instant — ce qui ne serait que l'art de la consonance — mais aussi dans la continuité³⁰³.

Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un chant, il faut toujours le soutenir de toute l'harmonie dont il dérive [...]. Il faut, de plus, chanter *ce qui le précède*, ce chant, parce que c'est l'impression reçue du mode par lequel on débute, qui occasionne le sentiment qu'on éprouve du mode qui le suit³⁰⁴.

Dans le système ramiste, l'harmonie assure le rôle unificateur qu'avait le texte chez Lully, obligeant à considérer l'opéra comme un tout, et non comme une série de morceaux discontinus. Le rapport de l'harmonie et de la mélodie dans la conception ramiste fonde la possibilité d'une totalité strictement musicale dans la durée. Les musicologues ont ainsi décrit comment les ouvertures de Rameau, de simples prologues instrumentaux, sont devenues de véritables introductions à la tragédie entière³⁰⁵, ou comment des motifs unifient tout un

³⁰² RAMEAU, Jean-Philippe, *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* [1750], extrait du recueil de Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 64. Nous soulignons.

³⁰³ Sur l'articulation de l'harmonie et de la mélodie, citons par exemple les *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* de 1754 : « C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source, dont elle émane directement. », *ibid.*, p. 146.

³⁰⁴ *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* [1754], dans *Musique raisonnée...*, *op. cit.*, p. 170. C'est nous qui soulignons. Il énonce dans son commentaire de Lully le même principe : « Il faut toujours chanter ce qui précède une mélodie dont on veut éprouver l'effet », *ibid.*, p. 178-179

³⁰⁵ BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau. Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 171.

opéra³⁰⁶. Le postulat ramiste selon lequel la musique est un langage analogue à la langue permet tout à la fois de maintenir le primat de l'unité textuelle et la possibilité d'une unité proprement musicale, de sorte que le principe d'intelligibilité textuelle soit maintenu. Cette cohérence entre texte et musique devient naturelle, rendant l'exigence de l'expression pathétique adéquate sans objet, car allant de soi.

C'est principalement du fonds d'harmonie, dont se tire la mélodie appliquée aux paroles, que le chanteur reçoit l'impression du sentiment qu'il doit peindre [...]. Aussi lorsque le chanteur reconnaît par les paroles qu'il doit marquer du trouble à *je frémis*, sa voix l'exprime comme d'elle-même³⁰⁷.

La mélodie n'est plus une *imitation* de la parole comme dans le modèle lullyste, mais l'*application* à la parole d'une musique déjà unifiée. Chez Le Cerf de la Viéville, l'effort de l'interprète pour exprimer le sentiment adéquat aux paroles était proportionnel à l'écart entre l'unité textuelle et l'identité musicale de l'opéra. Pour Rameau un tel effort devient sans objet, puisqu'une mélodie bien composée selon les principes de l'harmonie constitue déjà une unité pathétique adéquate à celle du texte. Alors que dans le modèle lullyste l'interprète doit chanter *et* exprimer, dans le modèle ramiste l'interprète n'a qu'à chanter pour exprimer.

S'il existe une unité proprement musicale, celle-ci reste cependant l'*analogon* de l'unité textuelle, qui demeure première. Pour reprendre les termes d'Ana Stefanovic, dans la conception ramiste, la musique a sa propre cohérence mais n'est pas autosuffisante, et conserve son ancrage dans le texte poétique³⁰⁸. La forme musicale n'est plus seulement un *continuum* lyrique, mais demeure soumise au texte — comme s'en défend Rameau lui-même et comme le révèle le maintien du principe d'intelligibilité textuelle³⁰⁹.

Dans cette perspective, la notation musicale prend une autre signification : d'opérateur de distinction entre la tragédie parlée et la tragédie lyrique, elle peut devenir un équivalent du texte littéraire à part entière. La partition devient ainsi l'*analogon* du poème tout en affirmant son autonomie par rapport au texte. En devenant le miroir du texte littéraire, la partition peut devenir l'objet d'un répertoire, sur le modèle du répertoire théâtral. De fait, la composition des opéras de Rameau est contemporaine du changement d'orientation temporelle du

³⁰⁶ Par exemple au sujet de l'orage des *Boréades*, *ibid.*, p. 184 et sq.

³⁰⁷ RAMEAU, *Observations sur notre instinct...*, *op. cit.*, p. 186. Rameau polémique avec Rousseau à propos du monologue d'*Armide* de Lully.

³⁰⁸ STEFANOVIC, *La musique comme...*, *op. cit.*, p. 227

³⁰⁹ Comme le montre le débat sur la « trille » entre Rameau et Rousseau, *Musique raisonnée...*, *ibid.*, p. 174 et sq, et son commentaire par Jean-Claude Malgoire p. 203-205.

répertoire, et de sa confusion avec la notion de « fonds ». Ne sont plus répertoriées des représentations particulières mais des opéras comme tels. Le parallélisme de la partition et du livret permet à la fois de considérer l'opéra comme un tout musico-textuel identifiable, et de préserver la possibilité d'une focalisation répertoriale exclusive sur la partition.

Une unité strictement musicale : la querelle des bouffons et le contre-modèle italien

On a vu comment, dans la *Lettre à Monseigneur l'archevêque de Turin*, Pierre Perrin oppose une rhétorique italienne du mot, à une conception française du texte comme fondement de l'unité musicale. Le Cerf de la Viéville reprend un demi-siècle plus tard mot pour mot cette conception. La Querelle des Bouffons, opposant les tenants de l'esthétique française aux tenants de l'esthétique italienne, montre que les deux partis ont deux conceptions contraires de l'unité musicale. La rhétorique italienne du mot, dénoncée par Perrin puis par Viéville, correspond en réalité à une conception strictement musicale de l'unité, comme le souligne Chastellux en 1765 dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*³¹⁰.

...il faut pour que la phrase du chant soit périodique, qu'il y règne *une certaine unité*, une proportion dans les membres qui la composent, une rondeur dans le chant qui suspende l'attention et la soutienne jusqu'à la fin. La plupart de nos airs anciens ressemblent à des *séries de notes enfilées qui n'ont ni principe, ni objet* : voyez entr'autres les ouvertures des opéras de Lulli. Voyez même quelques airs de Rameau. Comparez, par exemple, le Menuet de *Dardanus* avec celui de *Geminiani* ; que d'égarement & d'inconséquence dans le premier ? quelle rondeur, quelle proportion dans l'autre ? C'est la différence de la poésie et de la prose³¹¹.

Il est clair que Chastellux ne partage pas la conception française de l'unité musicale. Pour lui, l'unité ne réside pas dans le texte mais dans la phrase musicale elle-même, plus particulièrement dans le « motif »³¹². Dans cette perspective, l'esthétique française où le texte est la fonction unitaire de la musique est incompréhensible : les airs et récitatifs de Lully ou Rameau ne sont plus que des « séries de notes enfilées » sans unité, car Chastellux ne veut pas

³¹⁰ CHASTELLUX, François-Jean, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, Chez Merlin, 1765

³¹¹ *Ibid.*, note 7 p. 18

³¹² *Ibid.*, p. 46

voir que le principe d'unité musicale dans la tragédie lyrique française est textuel. Inversement pour un Perrin ou un Le Cerf de la Viéville évaluant l'unité de la musique à l'aune du texte, l'*aria* italienne n'est qu'une série d'ornementations exagérées sans cohérence interne. Voyant dans la musique italienne l'exemple d'une unité véritablement musicale, Chastellux peut mettre sur le même plan l'opéra et la symphonie³¹³ — alors qu'il s'agit de deux genres bien distincts dans l'esthétique française. Opéra et symphonie présentent au contraire pour notre auteur un même type d'unité strictement musicale. Le texte en tant que tel devient donc secondaire, pouvant être répété si le motif le réclame³¹⁴ — pratique précisément critiquée par Perrin puis Le Cerf de la Viéville — voire complètement supprimé :

Une preuve incontestable que le chant est la partie principale de la musique, partie indépendante des paroles, c'est que vous le retrouvez toujours lorsque la musique est séparée de ces paroles, et que souvent même il ne fait qu'y gagner, parce qu'il devient plus pur et plus régulier. Prenez à votre choix une sonate, une symphonie, un air à danser ; n'y trouverez-vous pas toujours une idée principale, une phrase de chant, une période musicale ?³¹⁵

Loin de constituer le principe d'unité, les paroles gênent la cohérence de la phrase musicale. Alors que dans l'esthétique française le chant est l'union de la musique et du langage articulé, du point de vue de Chastellux le chant est le motif musical sur lequel se fonde toute l'unité de la musique. Son rapport au texte devient accidentel. Il est plus que la voix, il est la voix en tant qu'elle donne le motif principal de l'air et constitue son pivot. Dans ce modèle, unité et identité musicales se confondent : c'est le même élément musical, le motif, qui donne au morceau cohérence unitaire et critère d'identité. On peut alors parler d'une véritable autosuffisance musicale. Dans une telle perspective, le principe d'intelligibilité textuelle n'a plus de sens ; il est accidentel, et a au mieux une fonction pragmatique. La rhétorique du mot, critiquée tant par Perrin que par Le Cerf de la Viéville, est une conséquence du rapport accidentel du texte et de la musique.

Le problème d'un tel modèle est que le texte n'assure plus de fonction totalisante, et le motif n'étant un principe d'unité qu'à l'échelle de l'air, l'opéra ne semble pas être une entité musicale à part entière, mais une série d'airs ou de morceaux. La Querelle des Bouffons

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 45

³¹⁵ *Ibid.*, p. 46

semble ainsi proposer deux modèles symétriques d'opéra : le modèle de la tragédie lyrique où le principe d'unité est textuel mais où la musique n'apparaît que comme une « suite de notes », et le modèle de l'opéra italien où le principe d'unité est musical et motivique, mais où l'opéra lui-même semble n'apparaître que comme une suite de morceaux discontinus et où le rapport au texte devient accidentel. Dans les deux cas le statut de l'opéra devient problématique, d'un point de vue musical ou poétique.

Le bail de 1767 et la création juridique de l'œuvre musicale

Nous avons déjà souligné l'importance du bail de 1767 entre l'Académie Royale de Musique et l'Opéra-Comique dans la définition du répertoire. Il a une importance capitale dans la caractérisation de l'œuvre musicale dans l'acception moderne du terme. Il fait du répertoire lyrique un répertoire proprement musical, en prenant pour objet la partition et non plus le spectacle, le livret ou l'ensemble constitué par la partition et le livret³¹⁶. Il traduit en termes de répertoire le changement de statut ontologique et esthétique de la partition dans l'opéra, et met en place un programme tant juridique qu'esthétique.

Statut historique et argumentatif du bail de 1767

Le bail de 1767 reprend les termes d'un texte antérieur. Il est toutefois difficile de savoir dans quelle mesure il le modifie, puisque les Archives Nationales ne l'ont pas conservé. La définition du répertoire que ce bail implique est cependant probablement une innovation de 1767. En effet la forme de l'opéra-comique évolue de manière décisive à partir des années 1750³¹⁷. Le bail de 1767 doit donc entériner une évolution de pratiques antérieures. En outre la nouvelle conception de l'opéra sous-jacente dans le bail de 1767 semble avoir été influencée par le modèle ramiste de la tragédie lyrique et par les débats de la Querelle des Bouffons.

L'accord de 1767 entre l'Académie et l'Opéra-Comique a lieu trois ans après la création des *Boréades* et de la mort de Rameau. L'Académie Royale de Musique a donc vu se développer pleinement l'esthétique ramiste et sa remise en cause par la Querelle des Bouffons

³¹⁶ Voir plus haut, p. 123 et sq

³¹⁷ Sur le passage du vaudeville à l'ariette voir DARLOW, Mark, « Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750 », dans FABIANO, Andrea (sous la dir. de), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005 p. 43-55. Sur l'évolution de l'opéra-comique, et sur l'influence de la Querelle des Bouffons, voir CHARLTON, David, « Kein Ende der Gegensätze : Operntheorien und opéra-comique » dans WALTER, Michael (éd.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1992, p. 181-210

— qui dure depuis les années 1750. D'autre part en 1767 Gluck compose *Alceste* et énonce son programme musical dans la préface. On peut donc dire que le bail de 1767 se situe à une époque-charnière de l'histoire du théâtre musical en France, et se fait probablement l'écho des problématiques musicales de l'époque. Il traduit juridiquement et institutionnellement en termes de répertoire des questions esthétiques.

On attribuera donc au bail de 1767 le statut de révélateur : il ne s'agit pas de dire que cet accord entre l'Académie Royale de Musique et l'Opéra-Comique a directement influencé les problématiques musicales et les compositeurs du XVIII^e siècle, mais qu'il met en valeur et traduit des interrogations esthétiques. Le langage juridique et commercial a l'avantage de présenter de manière claire et explicite ce qui n'est souvent que sous-entendu dans les pamphlets et textes critiques de la Querelle des Bouffons.

Une synthèse originale des modèles français et italien

Le bail de 1767 propose une synthèse originale des modèles lullyste, ramiste et italien. Comme dans le modèle de la tragédie lyrique, l'étalon de mesure musicale est l'opéra en son entier. Il récuse explicitement toute autre forme de découpage du *continuum* musical en termes d'« air », de « divertissement » ou de « morceau ». Comme dans le modèle lullyste, cette continuité musicale est intrinsèquement liée à la forme de l'opéra, par opposition à toute autre forme de spectacle musical — opéra-comique, comédie-ballet, etc. L'entièreté et la forme de l'opéra ne sont toutefois pas articulées comme chez Lully, en ce que le *continuum* musical devient une totalité intègre en lui-même. Alors que dans la tragédie lyrique classique la continuité musicale n'acquiert sa cohérence et son unité que par le texte, dans le bail de 1767 c'est en tant que musique seule que le *continuum* musical est intègre. On comprend dès lors la focalisation du texte de 1767 sur la partition, à laquelle il est fait explicitement référence par la notion de « gravure » et d'« impression ». En effet la notion de partition, au sens technique du terme, est récente au XVIII^e siècle³¹⁸ : les premières partitions comprenant la totalité des parties instrumentales présentées verticalement sur une même page apparaissent exceptionnellement au XVI^e siècle, et ne deviennent courantes qu'au XVIII^e siècle³¹⁹. Les

³¹⁸ GUT, Serge et PISTONE, Danièle, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky (histoire – lecture – réduction – commentaire)*, [1977] Paris, Champion, 1984 (2^e édition), BOUSSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005 et CLERCX, Suzanne, « D'une ardoise aux partitions du XVI^e siècle », dans *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris, Richard Massé éditeur, 1955, p. 157-170

³¹⁹ GUT et PISTONE, *Les partitions...*, *op. cit.*, p. 95. Jusqu'alors, les musiciens recevaient généralement leurs parties séparément.

historiens attribuent ce changement au développement de la gravure musicale et à la nouvelle esthétique de l'harmonie, dont Rameau est un représentant éminent. Nous avons vu en outre comment l'esthétique ramiste transforme la partition tant esthétiquement qu'ontologiquement, en en faisant un équivalent du texte littéraire.

Le développement des partitions met également en valeur une nouvelle conception de la musique, non plus comprise en termes de strates horizontales dont le texte ferait partie — comme dans la polyphonie — mais comme totalité exclusivement musicale et notationnelle. Autrement dit, c'est en tant que partition que l'opéra est une totalité intègre, et non plus en tant que livret dont la déclamation peut être notée. On lit ainsi entre les lignes du bail de 1767 l'influence d'une esthétique ramiste attribuant à la musique une unité propre. À la différence de la tragédie ramiste cependant, le bail de 1767 attribue un caractère secondaire au livret, qui apparaît comme un simple prétexte. De ce point de vue, le bail de 1767 semble plutôt suivre un modèle d'opéra italien tel que Chastellux a pu en décrire le fonctionnement deux ans plus tôt, bien que l'étalon de mesure ne soit plus l'air, mais l'opéra entier.

Ce texte juridique, en tentant d'imposer une synthèse du modèle français et du modèle italien, constitue donc bien un projet d'œuvre musicale au sens moderne du terme, c'est-à-dire une entité musicale dont l'unité, l'identité et l'étalon de mesure se confondent et résident dans la composition entière en tant qu'elle est identifiable juridiquement grâce à la partition. L'œuvre est cette nouvelle entité musicale formant une totalité notationnelle intègre. À la différence de la tragédie lyrique ou du modèle italien, où unité, identité et étalon de mesure musicaux sont disjoints, le programme juridique du bail de 1767 confond l'unité, l'identité et l'étalon de mesure de la musique. Pour que la tragédie lyrique ne soit pas écartelée entre une unité textuelle et une identité musicale, elle devait être unifiée par une expression pathétique adéquate partagée par la composition, l'interprète et l'auditeur. Dans le bail de 1767, l'opéra n'est plus scindé entre son unité et son identité, mais constitue une totalité complète à l'échelle de la partition elle-même, sans qu'une expérience pathétique particulière soit nécessaire pour unifier l'opéra en tant qu'objet esthétique. L'œuvre devient ainsi indépendante de toute exécution.

On peut supposer que le développement d'une telle conception musicale se situe au croisement de plusieurs mouvements : l'évolution musicale dans l'opéra ramiste et italien, tendant à faire de la musique une unité autonome à part entière, et les prémisses des droits d'auteur pour les compositeurs faisant de la partition une propriété intellectuelle. Ces développements ont pour corollaire une évolution du genre de l'opéra-comique, abandonnant progressivement le vaudeville au bénéfice de l'ariette italienne. Le bail de 1767 est donc

caractéristique d'un mouvement de fond et d'une nouvelle conception de la musique au milieu du XVIII^e siècle, conduisant non seulement à l'autonomie mais à l'autosuffisance de la musique pour assurer sa cohérence et son intégrité. Dès lors la partition acquiert un nouveau statut, équivalent à celui du texte, et peut devenir l'objet d'une répertorialisation sur le modèle du texte dramatique. Le bail entre l'Académie et l'Opéra-Comique est au croisement d'une évolution esthétique et d'une volonté de forger un répertoire proprement musical sur le modèle du répertoire théâtral, en répertorialisant des partitions.

Un programme impossible ?

Toutefois la conception sous-jacente de la musique dans l'accord de 1767 ne correspond pas complètement aux pratiques musicales de l'époque : comme nous l'avons souligné, elle constitue une synthèse entre le modèle français et le modèle italien. À ce titre, le bail de 1767 présente plutôt le programme de l'opéra-œuvre musicale, en s'inspirant des caractéristiques du théâtre musical de l'époque, sans pour autant qu'aucune œuvre réelle particulière ne corresponde totalement à ce nouveau modèle. Ce programme présente en effet des tensions : comme dans le modèle italien, le texte n'a plus la place essentielle qu'il avait dans la tragédie lyrique. Il peut ainsi être traduit et emprunté par les institutions musicales concurrentes, à la différence de la partition, si l'on s'en tient aux termes stricts de l'accord de 1767. La première difficulté est donc le statut de l'opéra comme œuvre musicale : est-il possible de maintenir à la fois le caractère essentiel du livret pour l'opéra et son statut d'œuvre musicale comme totalité musicale intègre d'ordre notationnel ? L'opéra peut-il être une œuvre musicale ? La seconde difficulté porte sur l'unité musicale : si le livret n'a plus la fonction unitaire de la tragédie lyrique, et si l'unité doit être strictement musicale, la partition comme telle ne suffit pas pour fonder l'unité musicale. Il est nécessaire que la partition élabore une forme musicale faisant office de fonction unitaire. Or la seule forme dont parle le bail de 1767 est la forme *générique* de l'opéra par opposition à l'opéra-comique et aux autres genres de théâtre musical. Comment faire pour que l'élaboration d'une forme musicale ne remette pas en cause la continuité musicale comme forme générique ?³²⁰

La possibilité d'un tel opéra-œuvre musicale est la condition d'un répertoire lyrique *musical* : si la partition n'est pas une unité esthétique véritable, elle ne peut faire l'objet à elle seule d'une répertorialisation, l'objet du répertoire demeurant *in fine* le livret. Dès lors le

³²⁰ On a vu en effet à propos de l'étude du modèle italien par Chastellux comment une unité proprement musicale, fondée sur le motif, pouvait remettre en cause, du point de vue français, la continuité musicale, la brisant en « airs » et « morceaux ».

répertoire lyrique demeurerait un simple prolongement du répertoire théâtral. Pour que le répertoire lyrique soit un répertoire musical à part entière, il faut que la partition soit un objet solide et autosuffisant de répertorialisation. De la réussite esthétique d'un opéra-œuvre musicale dépend donc la réussite institutionnelle d'un répertoire musical distinct du répertoire théâtral. On comprend que l'emprunt d'un extrait du livret par l'Opéra-Comique soit alors sans importance : l'Opéra-Comique ne ferait par là que se rattacher à l'Académie comme théâtre, et fonderait un répertoire théâtral incluant de la musique. Or l'enjeu du bail de 1767 est de faire du répertoire de l'Académie un répertoire musical, entièrement distinct du répertoire théâtral, et se présentant non plus comme un co-répertoire du répertoire théâtral, mais comme un contre-répertoire ayant la même autonomie. À travers cette question est ici en jeu le rapport de l'opéra au théâtre en général. L'originalité du répertoire musical par rapport au répertoire théâtral est donc que la répertorialité s'exerce moins du pouvoir étatique vers l'institution, qu'entre les institutions musicales d'une part, et entre les genres qui y sont associés d'autre part. Les modalités de répertorialisation de la musique sont donc liées à cet exercice particulier de la répertorialité par l'Académie, où la question jurico-institutionnelle et la question esthétique sont indissociables.

La fondation d'un nouveau théâtre pour la musicalisation du répertoire : l'exemple du projet gluckien

Gluck : une figure européenne

Gluck séjourne à Paris une première fois en 1764. Il serait absurde de dire que les œuvres françaises de Gluck répondent directement au programme juridique de 1767. Mais si l'on considère ce bail entre l'Académie et l'Opéra-Comique comme un texte révélateur d'une question juridique et esthétique essentielle du milieu du XVIII^e siècle, alors on peut dire que les œuvres parisiennes de Gluck tentent de faire de l'opéra une œuvre musicale, au sens moderne du terme, tel qu'il se dessine dans le texte de 1767.

La tentative gluckienne est d'autant plus importante pour notre propos que le compositeur est une figure européenne, ayant composé dans trois ères linguistiques. D'autre part la figure de Gluck a influencé tant des compositeurs français — Berlioz par exemple — qu'allemands — Mozart et Wagner. À travers Gluck et son œuvre, ce que nous avons appelé le « problème de l'opéra » est donc européenisé. Notre hypothèse est que la « réforme de l'opéra » opérée par Gluck est une tentative de répondre à ce défi d'un opéra-œuvre musicale.

Dans *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Catherine Kintzler a montré dans quelle mesure Gluck opère un changement de paradigme, l'opéra ne se présentant plus comme le symétrique ou le double inversé du théâtre existant, mais comme le théâtre absolu³²¹. Sans remettre en cause les analyses de Catherine Kintzler, nous les reformulerons : avec Gluck, l'opéra veut être le théâtre à lui tout seul car il veut être une œuvre musicale à part entière. La volonté de fonder un théâtre absolu va de pair avec celle de créer une œuvre musicale, correspondant au programme juridique de 1767 et fondant son unité dans la musique même et non plus dans le livret.

L'unité musicale comme fond harmonique

Le programme juridique de 1767 apparaît comme une gageure en ce qu'il rend le livret accidentel, vidant ainsi l'opéra de sa substance générique, alors même qu'il affirme d'autre part l'essentialité de la forme générique de l'opéra par opposition à l'opéra-comique. Pour résoudre ce problème l'opéra gluckien propose un modèle inédit. Alors que dans la tragédie lyrique, le principe d'unité était le livret, dans l'opéra gluckien le principe d'unité est musical. Contrairement à Rameau, qui faisait de la musique une unité parallèle à l'unité textuelle, Gluck propose une unité musicale indépendante du texte. Catherine Kintzler a ainsi montré à propos de *Iphigénie en Tauride* française que Gluck a supprimé des vers du livret, sacrifiant la vraisemblance dramatique à la cohérence musicale — ce qui aurait été aberrant dans le système de la tragédie lyrique³²².

Cette nouvelle conception entraîne un rapport différent au livret. Avec la théorie ramiste de la musique, la partition devenait un *analogon* musical et noté du texte littéraire. Dans l'esthétique gluckienne la partition prévaut définitivement sur le texte littéraire, en exigeant ses modifications et son adaptation. Elle devient autosuffisante par rapport au texte littéraire, et n'en est plus du tout le miroir, le parallèle ou le symétrique.

Le modèle gluckien propose donc un renversement de la tragédie lyrique lullyste. Le picciniste Coquéau critique ainsi le compositeur allemand :

L'air *Barbare sans toi je ne puis vivre* est d'un style dur & pauvre, quoiqu'il y ait quelques détails de belle expression. Il y a moins de mérite qu'on ne pense à coudre des traits expressifs [...] bout à bout suivant l'inspiration du mot, sans se donner la peine de les encadrer dans une période qui les lie.

³²¹ KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra...*, *op. cit.*, p. 282 et sq.

³²² KINTZLER, *ibid.*, p. 289. L'œuvre est commentée par NOIRAY, Michel, *L'avant scène*, n°62, avril 1984, p. 30-63

L'air *Alceste au nom des Dieux* est beau ; il y a beaucoup de recherche d'expression, mais à force de l'examiner, on sent que les phrases en ont été faites l'une après l'autre en tâtonnant, et sans avoir de plan pris. Ce n'est, si je puis m'exprimer ainsi, que le *mot à mot* de l'expression³²³.

En effet dans le modèle gluckien, le principe d'unité résidant dans la partition, il n'est plus essentiel de considérer le livret dans son unité pathétique. Au contraire, il peut être traité au « mot à mot », la partition assurant l'unité pathétique de tout l'opéra³²⁴. Cependant l'unité musicale n'est pas encore traitée en termes de forme, mais toujours de continuité. Dans ses préfaces, Gluck insiste à de nombreuses reprises sur sa volonté de ne pas « interrompre » le mouvement musical. Il écrit à propos d'*Alceste* :

...je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction [...] sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus³²⁵.

De ce point de vue, Gluck ne fait que pousser à l'extrême la logique de la continuité musicale de la tragédie lyrique. La réduction du fractionnement musical causé par l'air et le ballet au bénéfice du récitatif n'est que l'aboutissement de l'esthétique de la tragédie lyrique³²⁶. Mais alors que chez Lully la continuité musicale est la conséquence de l'imitation de l'unité textuelle, chez Gluck elle tient lieu d'unité.

Ainsi à la quatrième scène de l'Acte I d'*Alceste*, le Grand Prêtre perçoit la présence d'Apollon et annonce l'intervention imminente de l'oracle (« La terre sous mes pas fuit et se précipite »)³²⁷.

³²³ COQUEAU, *Entretien sur l'état actuel de l'opéra de Paris*, Amsterdam/Paris, Esprit, 1779, p. 83 et 85. Italiques dans le texte.

³²⁴ « ...l'opposition avec le système métastasien était radicale : sur le plan d'ensemble, Gluck opposait au kaléidoscope de l'opéra seria l'affirmation écrasante d'un climat obstinément lugubre et désolé ; inversement, sur le plan de l'expression individuelle, le monolithisme affectif de l'air métastasien se trouve morcelé en une succession d'états d'esprit différents, voire contradictoires » NOIRAY, Michel, « Les éléments d'une réforme », *L'avant-scène*, n°73, mars 1985, p. 23

³²⁵ GLUCK, épître dédicatoire à l'opéra d'*Alceste*, 1767, cité dans LEBLOND, Abbé, *Querelle des gluckistes et des piccinistes : texte des pamphlets [1781-1783]* avec introduction, commentaire et index par François Lesure, Genève, Minkoff, 1984, vol. 1, p. 15

³²⁶ NOIRAY, *op. cit.*

³²⁷ GLUCK, Christoph Willibald, *Alceste, tragédie, opéra en trois actes...*, Paris, Bureau d'abonnement musical, Lyon, Castaud, 1776, p. 64-65. Consultable sur gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k398000z>

Handwritten musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef and includes the lyrics "moi la terre sous mes pas fuit et se précé-". The piano accompaniment consists of five staves with complex chordal textures.

Handwritten musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef and includes the lyrics "pité le marbre est ani-mé". The piano accompaniment consists of five staves with complex chordal textures.

La « fuite de la terre » sous les pas du Grand Prêtre n'est pas une imitation musicale du texte, mais précède le propos du Grand Prêtre, qui exprime ce qui est déjà incarné dans la musique. Il en va de même quelques mesures plus loin lorsque « le marbre est animé », le Grand Prêtre ne faisant qu'exprimer ce qui était déjà annoncé par la phrase musicale des violons³²⁸. La musique n'est plus fondée sur le texte, mais le texte doit exprimer le sens de la musique, renversant complètement le fonctionnement de la tragédie lyrique. La continuité musicale n'est donc pas l'écho de l'unité textuelle, mais unifie tout le drame. Du point de vue dramatique, ce fonctionnement se traduit par l'abandon du *deus ex machina* au bénéfice de la figure de l'oracle, explicitant une volonté divine déjà exprimée par le flux musical lui-même. Alors que l'*Alceste* de Lully n'hésitait pas à faire apparaître Apollon en personne (par exemple acte II, scène 9), Gluck met en scène un oracle exprimant la volonté du dieu (acte I,

³²⁸ *Idem*, p. 65

scène 4). Dans un cas le dieu parle en personne, dans l'autre il est marqué par une absence (un « long silence ») et ses propos sont exprimés par un tiers (« Le Roi doit mourir aujourd'hui... »)³²⁹. Gluck rompt ici avec la poétique française de l'opéra, impliquant la présence visible des dieux, par opposition à la tragédie classique. Ce changement dramatique traduit une modification des rapports de la partition et de la musique. *Alceste* se présente ainsi comme un concurrent de la tragédie classique, et comme le nouveau théâtre véritable³³⁰.

La continuité musicale transforme l'opéra en « un seul beau morceau »³³¹. On lit ainsi chez Coquéau, partisan de l'opéra italien :

Je sens qu'avec le temps l'Opéra *peut* devenir entre les mains de M. Gluck un vaste concerto ou une immense sonate³³².

Par l'expression de « vaste concerto », Coquéau ne veut pas dire que la musique gluckienne a une forme très structurée, mais au contraire qu'elle forme un vaste fond sonore sans construction — le *concerto* n'ayant pas la forme déterminée qu'il acquerra avec Mozart. Pour un picciniste, la musique gluckienne est un tissu d'incohérences :

³²⁹ *Idem*, p. 67

³³⁰ KINTZLER, *Théâtre et opéra...*, op. cit., p. 278 et sq.

³³¹ COQUÉAU, *Entretiens...*, op. cit., p. 157. Coquéau fait dialoguer le picciniste Eraste et le gluckiste Oronte. Oronte finira par être convaincu par Eraste.

³³² *Ibid.*

...la sensation que me fait éprouver la musique [de Gluck] : c'est un *placage* éternel, ce sont des figures rapportées, de la mosaïques toute pure, et dès lors où est l'ensemble ?³³³

Pour un gluckiste, elle est un vaste tapis sonore :

...nous ne soupçonnions pas que l'harmonie ne consiste pas seulement à observer les règles, que son objet essentiel est de compléter l'expression en formant un fond³³⁴.

Le modèle gluckien se présente ainsi comme un *analogon* étrange de la tragédie lyrique, gardant apparemment ses principes mais en en modifiant la signification. Ainsi Gluck reprend-il apparemment l'impératif lullyste de faire « seconder la poésie » par la musique dans l'épître dédicatoire à *Alceste*³³⁵. Pourtant certains piccinistes remarquent son absence de respect pour le principe d'intelligibilité textuelle³³⁶. En effet la musique trouvant son unité en elle-même et non plus dans le texte, le principe d'intelligibilité textuelle n'est plus essentiel comme dans le modèle lullyste. Ainsi dans la scène d'*Alceste* citée précédemment, tous les protagonistes chantent sans respecter le principe d'intelligibilité, quoiqu'ils partagent la même émotion³³⁷. Contrairement à Lully, l'inintelligibilité textuelle ne traduit pas une désunion pathétique entre les personnages — ils partagent tous la même crainte devant la demande d'Apollon. Elle n'annonce pas une future résolution dramatique scellée par l'intelligibilité retrouvée. Ce passage exemplifie le caractère désormais accidentel du principe d'intelligibilité textuelle. Timothée Picard en conclut que Gluck ne reprend le vieil impératif lullyste que pour se faire bien accueillir du public et des critiques parisiens. En réalité la fonction de « seconder la poésie » n'a pas le même sens dans le modèle lullyste et dans le modèle gluckien.

Identité dramatique de la musique

La continuité musicale doit permettre de ne pas interrompre ce que Gluck nomme l'« action » dans l'épître dédicatoire à *Alceste*. Le propre du modèle gluckien par rapport à ses prédécesseurs, comme l'a souligné Catherine Kintzler, est de considérer la musique comme proprement dramatique, indépendamment du livret. Coquéau en faisait déjà la

³³³ *Ibid.*, p. 43

³³⁴ *Ibid.*, p. 14

³³⁵ *La Querelle...*, *op. cit.*, p. 16

³³⁶ « Les paroles d'ailleurs sont très tourmentées par le chant de cet allégo, défaut très ordinaire dans M. Gluck. » COQUEAU, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 72.

³³⁷ GLUCK, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 68-70

remarque³³⁸. L'action apparaît ainsi dans les textes de Gluck comme le principe d'identité musicale, en lieu et place d'une éventuelle forme musicale.

J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs, sur le caractère de l'*action* qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur en indiquer le sujet ; que les instruments ne devaient être mis en *action* qu'en proportion du degré d'intérêts et de passions³³⁹.

On voit dans cet extrait de l'épître dédicatoire que l'action n'est pas pour Gluck une réalité d'ordre textuel, mais existe dans la partie strictement instrumentale de l'ouverture. Ainsi l'*action* dramatique est-elle préparée par l'ouverture, elle-même mettant en *action* des instruments, proportionnellement à l'intensité passionnelle du drame. Gluck présuppose ici une dramatisation fondamentale de la musique, faisant du drame musical l'aboutissement naturel de la musique. Il va donc plus loin que ses contemporains, en ne faisant pas seulement de la musique un art passionnel et pathétique, mais un art dramatique à part entière.

L'action apparaît ainsi comme le principe d'identité de la musique et du livret, justifiant coupes et accélérations. Elle va même jusqu'à se substituer à la continuité musicale lors des silences. À la fin de la scène 5, lorsque Alceste offre sa vie aux dieux pour sauver Admète (« ...tranchez le fil de mes années, pour mon époux je me livre au Trépas »), le silence final rompt la continuité musicale, mais souligne l'action dramatique divine rompant le fil de la vie d'Alceste³⁴⁰.

³³⁸ COQUEAU, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 108

³³⁹ *La Querelle...*, *op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

³⁴⁰ GLUCK, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 81. Le silence d'Apollon, quelques mesures plus haut, fonctionne de la même manière.

tranchez le fil de mes années pour mon Epoux je me livre au Trépas
 F P FF
SCENE VI.
Le Grand Pretre Alceste.
Pieusement animé
 1. Viol. F P
 2. Viol. F P
 Alto
 Basson
 Grand Pretre
 B. C. *Tes destins sont remplis.*
 p

L'action dramatique permet ainsi de ne pas rompre la continuité musicale et d'y intégrer le silence. Ainsi n'est-ce pas la musique qui justifie la coupe du livret dans *Alceste*, mais l'action elle-même qui ne doit pas être interrompue par des longueurs inutiles tant textuelles que musicales³⁴¹. On lit ainsi chez un picciniste :

...on nous dit que pour le Théâtre, il faut une Musique qui ne soit pas du chant, c'est-à-dire, qui se refuse à toute espèce de dessin & de forme périodique ; qu'elle en est bien plus naturelle et plus passionnée [...]. Cela peut être ; mais si nous entendions un faiseur de drames en prose, traiter avec mépris les vers harmonieux de Virgile, de Racine, de M. de Voltaire, et nous dire [...] Écoutez ma prose : elle est inculte, négligée, pleine d'âpreté, de rudesse ; mais elle n'en est que plus vraie, plus ressemblante au naturel ; cet homme-là n'aurait-il pas autant de raison que les prosateurs en musique ?³⁴²

Gluck est la figure de cet homme ne respectant ni la période musicale ni le texte au profit de l'action. Il écrit lui-même dans la préface *Iphigénie en Aulide* :

³⁴¹ Sur la nouvelle importance de l'action chez Gluck par opposition au modèle lullyste, voir PICARD, *Gluck...*, op. cit., p. 187

³⁴² *Essai sur les révolutions en musique dans La Querelle...*, op. cit., p. 165-166

...et l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème³⁴³.

L'action est le moyen terme permettant ce co-façonnage de la musique et du poème. Ce co-façonnage ne consiste pas en une simple imitation. L'esthétique gluckienne réserve la possibilité d'un écart entre la tonalité pathétique des paroles et celle de la musique, où réside justement l'action, comme dans la célèbre troisième scène de l'acte III d'*Iphigénie en Tauride*³⁴⁴ où Oreste dit être dans la paix, alors que la musique affirme au contraire ses tourments intérieurs³⁴⁵.

The image shows a page of a musical score for the opera *Iphigénie en Tauride*. The score is for the third scene of Act III, featuring Oreste's aria. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 2/4. The score includes parts for Violon (Violin), Alto, Oreste (Soprano), and Basso (Bass). The lyrics are: 'Le calme rentre dans mon cœur' and 'Mes maux ont donc lavé la co-le-re ce-les-te Je'. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern in the strings and a more melodic line for the voice.

L'action n'est pas le fantôme infra-textuel d'un livret devenu accidentel, mais le lieu de l'écart entre la musique et le livret, rendant ce dernier essentiel au drame. Une telle conception suppose que le livret et la partition ne soient pas deux langages entièrement

³⁴³ GLUCK, « Lettre de M. Le chevalier Gluck à M. de la Harpe », *ibid.*, p. 171-172

³⁴⁴ GLUCK, *Iphigénie en Tauride...*, Paris, Des Lauriers, [ca 1780], p. 86. Consultable sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3980080>

³⁴⁵ Nous nous basons ici sur le commentaire de ROSEN, Charles, *Le Style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, [1972] Paris, Gallimard, 2000, p. 224

distincts et superposés, mais qu'ils constituent ensemble un langage dramatique compréhensible par le spectateur. Le présupposé d'une telle conception n'est plus l'*imitation* de la poésie par la musique, mais l'*union* de la musique et de la parole, intégrant la possibilité de leur tension³⁴⁶.

L'action est donc le principe permettant à Gluck de résoudre le problème de l'opéra comme œuvre musicale, selon le défi du bail de 1767. L'unité de l'opéra gluckien repose sur le *continuum* musical comme tel, faisant de l'unité de mesure de la musique l'opéra entier. L'identité de l'opéra est l'action, réalité infra-textuelle et infra-musicale, expliquant les caractéristiques de la partition et du livret, et leur co-façonnage. Gluck réalise ainsi la gageure de faire de l'opéra une œuvre musicale sans remettre en cause la forme générique de l'opéra, et sans faire du livret une propriété accidentelle, l'action résidant précisément dans l'écart entre la musique et le livret. Un tel modèle suppose que la musique elle-même puisse avoir une identité actionnelle sans l'intermédiaire d'un texte, c'est-à-dire soit d'elle-même dramatique. Le projet d'un opéra constituant le théâtre parfait est le revers d'une conception de l'opéra comme œuvre musicale. Dans cette perspective le répertoire musical n'est plus le co-répertoire du répertoire théâtral, mais son concurrent. En prenant pour objet explicitement les partitions — et non un ensemble constitué des partitions et livrets par exemple — le bail de 1767 fait du répertoire lyrique un répertoire strictement musical, présentant la même autonomie que le répertoire théâtral, et ne s'y référant plus.

Le principe d'intelligibilité actionnelle

On comprend dès lors les commentaires contradictoires des contemporains de Gluck sur le principe d'intelligibilité textuelle, certains comme Coquéau l'accusant de le malmener, d'autres au contraire saluant l'intelligibilité nouvelle des chœurs dans les opéras de Gluck. Dans le modèle gluckien le principe d'intelligibilité n'a plus la même nécessité, la musique n'étant plus soumise au texte lui-même mais au mouvement dramatique d'ensemble. Se met plutôt en place un principe d'intelligibilité actionnelle : toutes les recommandations de Gluck sur la simplicité musicale et poétique visent à rendre l'action lisible sur la scène. Ce principe d'intelligibilité actionnelle a pour conséquence une plus grande insertion musicale et poétique des chœurs. On lit chez un partisan de Gluck :

³⁴⁶ Sur les mythes du chant primitif unissant parole et musique au XVIII^e siècle, on se reportera à CANNONE, Belinda, *Philosophies...*, *op. cit.*, p. 65 et sq.

...ici tous les chœurs sont en action. Si vous les figurez d'une manière trop artificielle, vous trublerez, vous obscurcirez la parole au lieu de l'embellir ou de la fortifier ; aussi, non content de les faire procéder presque toujours syllabiquement, le compositeur en rapproche tant qu'il peut l'harmonie, parce que plus il les tiendra près de l'unisson, plus la parole sera nette & distincte, plus il fera disparaître tout soupçon d'artifice et d'in vraisemblance³⁴⁷.

L'intelligibilité textuelle n'est plus qu'une conséquence de l'intelligibilité de l'action dramatique. C'est parce que le rôle dramatique du chœur est affirmé et rendu plus clair dans le livret que ses paroles doivent être mieux comprises.

En détachant la partition du texte littéraire pour lui donner son autonomie, l'esthétique gluckienne rend possible le répertoire musical décrit dans le bail de 1767. Le répertoire musical liste un objet inédit, équivalent à un texte littéraire mais indépendant de lui. La dramatisation de la musique par elle-même renforce la répertorialisation de la partition, qui remplace le texte dramatique du répertoire théâtral. Seule la notion d'action permet de maintenir le lien entre partition et livret, créant entre eux un lien à la fois essentiel et indirect. Avec l'esthétique gluckienne le répertoire lyrique s'affirme donc comme un répertoire proprement musical de partition, et comme un contre-répertoire au répertoire théâtral : de même que la partition n'est plus soumise au texte littéraire par un lien d'imitation ou de parallélisme, le répertoire lyrique n'est plus soumis au répertoire théâtral par une relation de spécification ou de symétrie.

La concurrence répertoriale entre théâtre et opéra

Le problème de l'opéra comme symétrique du théâtre parlé ou concurrent du théâtral parlé trouve sa traduction institutionnelle et symbolique dans le statut du répertoire musical comme co-répertoire théâtral ou contre-répertoire théâtral. Le nouveau statut de la partition, préparé par l'esthétique de Rameau et achevé par Gluck, justifie esthétiquement et ontologiquement de fonder un répertoire musical entièrement distinct et concurrent du répertoire théâtral. Cette problématique du répertoire musical comme co-répertoire ou contre-répertoire théâtral n'est pas circonscrite au contexte institutionnel de la fin du XVIII^e siècle français. Elle trouve par exemple un écho en Allemagne un siècle plus tard chez Wagner.

La notion de répertoire (sous la forme française de *Repertoire*) apparaît rarement sous la plume de Wagner, mais à des moments stratégiques de sa réflexion. Il utilise ce terme pour

³⁴⁷ Lettre de M. L'A. A** à Madame d'***, dans *La Querelle...*, op. cit., p. 29-30

caractériser la séparation entre théâtre parlé et théâtre musical, et corrélativement entre l'acteur et le chanteur, dans son texte de 1872 *Über Schauspieler und Sänger* :

Ces opéras rentrèrent dans le genre de l'opéra français proprement dit, lequel, avec des œuvres telles que « le Porteur d'eau », « Joseph », etc., n'eut qu'à être traduit en allemand pour fournir à notre opéra, aux côtés de « L'enlèvement », de « Don Juan » et de « Figaro », un *répertoire* [*Repertoire*] que pouvait fort bien soutenir une troupe d'acteurs bien composée [...]. Lorsque les cours princières durent réduire leur luxe et congédier les troupes de chanteurs italiens qu'elles avaient entretenues jusqu'alors, ce fut à des troupes allemandes de se charger du *répertoire spécial* [*spezifische Repertoire*] de l'opéra italien [...]. Tout l'opéra se mit alors à chanter des « vocalises », et le « chanteur » devient un être sacré, qu'on n'osa bientôt plus faire parler³⁴⁸.

Wagner décrit ici le processus de séparation entre la fonction d'acteur et celle de chanteur³⁴⁹, corrélatif à la distinction d'un « répertoire spécial » — répertoire des chanteurs italiens devenu répertoire opératique — opposé désormais au répertoire théâtral. D'un unique répertoire comprenant l'opéra et le théâtre, comme témoigne la présence d'opéras-comiques dans le genre de l'opéra français, on fait deux co-répertoires s'excluant mutuellement. C'est pourquoi selon Wagner le dialogue est peu à peu exclu de l'opéra, le chanteur devenant exclusivement un « vocalisateur » et l'acteur un strict « dialogueur ». Il n'est pas anodin que Wagner use ici expressément du terme français de *Repertoire*, selon une acception correspondant au répertoire-genre des décrets de 1806 et 1807. Face à cette conception française d'un ensemble de co-répertoires mutuellement exclusifs traduisant la séparation du lyrique et du théâtral, Wagner oppose la conception d'un drame musical comme théâtre absolu, unissant musique et drame, et faisant du chanteur un acteur et réciproquement. Comme Gluck un siècle plus tôt, Wagner propose de réaliser le théâtre, sans référence ou symétrie à un théâtre parlé. Ce projet implique la remise en cause radicale de la notion même de répertoire — expliquant tout à la fois la rareté du terme dans les textes wagnériens, et son utilisation à un moment crucial de sa réflexion. La réalisation du drame musical implique donc la suppression du *Repertoire*, le lieu théâtral alternatif de Bayreuth symbolisant la fin des co-répertoires au bénéfice d'une refondation du théâtre. Du point de vue du projet

³⁴⁸ WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, t. 10, Paris, Delagrave, 1928 (3^e édition), Paris, éditions d'Aujourd'hui, 1976 p. 226-227. Nous soulignons.

³⁴⁹ SKELTON, Geoffrey, *Wagner in thought and practice*, Londres, Lime Tree, 1991, p. 120-142

théâtral, Wagner se présente ainsi comme le successeur de Gluck : il ne s'agit plus de faire de l'opéra un co-théâtre ou un contre-théâtre, mais d'en faire le véritable théâtre. Wagner abandonnera le vocable du *Repertoire* et du *Kunstwerk* au bénéfice de celui de *Festival* : il appelle *Parsifal* « festival scénique sacré », en soulignant à maintes reprises l'interdiction de donner *Parsifal* ailleurs qu'à Bayreuth. Le festival s'oppose donc à la notion de répertoire en général — *Parsifal* ne doit pas appartenir au répertoire européen — et à la notion d'œuvre — *Parsifal* ne prétendant plus au statut de *Gesamtkunstwerk*. Comment expliquer cet abandon du projet d'œuvre-drame musical ? Que recouvre la notion de festival ?

Comme le souligne Marcel Schneider, non seulement la musique mais la forme du livret évolue chez Wagner : d'un sujet historique dans *Rienzi*, Wagner se tourne vers la légende de Tristan et Iseult puis vers le mythe dans *l'Anneau*, et enfin vers le drame liturgique dans *Parsifal*³⁵⁰. À l'aune d'*Opéra et drame*, cette évolution apparaît comme la volonté de faire du drame musical une unité toujours plus organique entre le livret et la musique. Le sujet historique, nécessitant de longs récits sans avancée dramatique, est consubstantiel à la forme même de l'opéra dans ce qu'elle a de morcelé et de statique, comme le montrent les opéras de Meyerbeer. La légende en revanche est plus propice à une union de la poésie et de la musique, les situations dramatiques étant plus simples — un inconnu arrivant dans un royaume déchiré, comme dans *Lohengrin* par exemple — et ne nécessitant ainsi plus de récitatif. La légende cependant ressortit toujours de l'historique : si le lieu et l'époque sont indéterminés, il s'agit quand même d'un événement ayant eu lieu. Sa répétition à travers la reprise du drame sur la scène s'avère donc artificielle. La temporalité ambiguë du mythe en revanche justifie une telle répétition : événement répétitif d'une temporalité conçue cycliquement, ou événement hors du temps laissant sa trace dans le temps (sur le modèle du péché originel, figuré dans *l'Anneau* par le vol de l'or du Rhin et le reniement de l'amour attendant), le mythe dans la tétralogie légitime la répétition de la reprise. Le drame musical est ainsi justifié dans son existence, dans son exécution et dans sa reprise au répertoire. Mais en fondant l'existence même des pratiques répertoriales, le mythe transforme le drame musical en liturgie, l'exécution rappelant et réactualisant l'événement mythique et ses conséquences mondaines. Ainsi n'est-il pas étonnant que *Parsifal* culmine dans la scène du Vendredi Saint au premier acte, l'Eucharistie étant précisément le modèle de ce mémorial rappelant et réactualisant l'événement salvifique. On comprend dès lors l'accusation de catholicisme par Nietzsche et ses contemporains de toute l'œuvre de Wagner, malgré les professions de luthéranisme maintes fois renouvelées du

³⁵⁰ SCHNEIDER, Marcel, *Wagner*, Paris, Seuil, 1989, p. 65 (édition originale : 1960)

compositeur. Ce faisant *Parsifal* n'a plus le statut d'œuvre musicale, mais d'événement liturgique. Il en a toutes les caractéristiques : ne devant avoir lieu que dans un lieu particulier, selon un calendrier particulier, et générant une véritable communion de l'assistance. La notion de « Festival » s'avère ainsi intrinsèquement liée à cette conception liturgique de la musique, s'opposant à l'idée d'œuvre musicale. Alors que Wagner avait initialement le projet de fonder un contre-répertoire, faisant de l'opéra le nouveau théâtre de l'humanité, Bayreuth devient le lieu de l'anti-répertoire, le festival étant contradictoire avec l'établissement même d'un répertoire. Ce faisant, Wagner renonce au défi posé par le bail de 1767 d'un opéra-œuvre. La théorie d'une unité organique du livret et de la musique dans le drame musical conduit à l'effondrement du poème en acte liturgique.

Dans le contexte institutionnel français de la fin du XVIII^e siècle, les questions de l'autonomie du répertoire musical et de l'autonomie de la partition sont intrinsèquement liées et évoluent conjointement. Toutefois, comme nous l'avons vu avec Wagner, cette problématique trouve un écho bien au delà de ce contexte historique particulier, par des médiations qui ne sont pas encore claires mais qui doivent exister. La répertorialisation de la partition est ambiguë, puisqu'elle autonomise clairement le répertoire musical du répertoire théâtral et en même temps facilite leur comparaison — la partition devenant un équivalent du texte dramatique, répertorialisée dans un répertoire qui lui est propre. Le parallélisme entre l'évolution du répertoire musical et celle du répertoire théâtral ne doit pas masquer ce nouveau statut du répertoire musical par rapport à son homologue.

Les enjeux de la répertorialité et de la répertorialisation musicales sont donc intimement mêlés : c'est parce que l'Opéra entre dans une lutte de répertorialité avec les autres institutions musicales en tant qu'Académie, et avec le théâtre parlé en tant que genre, que la répertorialisation prend pour objet la partition.

Chapitre III : La patrimonialisation du répertoire musical

La patrimonialisation du répertoire musical est conjointe à celle du répertoire théâtral. La focalisation sur la partition rend le modèle théâtral *a priori* aisément applicable au répertoire musical : de même que le texte théâtral est patrimonialisé pour devenir une propriété publique et nationale, la partition peut être ôtée à l'Académie Royale de Musique pour être rendue à la nation. La loi de 1791 sur la liberté des théâtres et le domaine public s'applique ainsi à l'Opéra au même titre qu'à la Comédie-Française. Son répertoire-fonds se voit ainsi juridiquement patrimonialisé en même temps que celui du Théâtre Français. Cependant l'enjeu est beaucoup moins important pour l'Opéra, qui connaît peu de concurrents véritables. En outre l'Académie connaît dès le XVIII^e siècle une vocation publique, comme le souligne sa direction par la Ville de Paris entre 1749 et 1767. Dans cette perspective, la période révolutionnaire n'apparaît pas comme une rupture pour l'Opéra, et les archives ne permettent pas de discerner clairement un nouvel usage du terme « répertoire ». C'est dans l'institution proprement révolutionnaire du Conservatoire qu'il faut chercher la nouvelle répertorialité s'appliquant à la musique, et les implications de la patrimonialisation du répertoire.

Le répertoire au Conservatoire : la patrimonialisation musicale

La formation de la nation par le répertoire

La Convention fonde le Conservatoire national de musique en 1795. Héritier de l'École gratuite de musique de la garde nationale, fondée en 1792³⁵¹, il a pour vocation première de fournir des compositions et des musiciens pour la célébration des fêtes nationales. Cette formation est à la fois musicale et morale : la musique doit former les mœurs des nouveaux citoyens français. Durant la période révolutionnaire les écoles de musique deviennent donc un enjeu de pouvoir : qui enseigne aux musiciens, contrôle la musique jouée et composée et *in fine*, le peuple qui l'écoute. C'est pourquoi les fondateurs du Conservatoire ouvrent la nouvelle école aux femmes, non qu'ils les considèrent particulièrement douées en la matière, mais parce qu'elles constituent un relais de transmission dans toute la société³⁵². Les

³⁵¹ Sur l'histoire du Conservatoire durant la période révolutionnaire et tout le XIX^e siècle, on se reportera à MONGREDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 11-33. On se reportera également à PISTONE, Danièle, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Champion, 1979, p. 33 et sq.

³⁵² « Il [aura] fallu les admettre à cette instruction pour propager l'art dans la société [...] ; dès que les femmes [auront] cultivé l'art musical avec succès, sa naturalisation se [sera] opérée en France », SARRETTE, Bernard,

révolutionnaires n'ont donc de cesse d'insister sur le développement des valeurs républicaines par la musique³⁵³.

Cette formation de la nation passe par la promotion de la musique nationale : le Conservatoire doit permettre d'instruire compositeurs et interprètes, de sorte qu'une musique entièrement française de part en part puisse être entendue par le peuple français, et non une musique étrangère pouvant transmettre des valeurs contre-révolutionnaires. Inspirateur et fondateur du Conservatoire, Bernard Sarrette déclarait :

Le Conservatoire de musique [...] nous [rendra] indépendants des étrangers³⁵⁴.

Pour préserver le peuple de valeurs politiques suspectes véhiculées par la musique étrangère, le Conservatoire doit former tous les musiciens nécessaires à la composition et à l'exécution des fêtes nationales, puis des opéras sous l'Empire³⁵⁵. L'institution doit à la fois éviter que des chanteurs italiens ou des instrumentistes allemands jouent en France, mais aussi que des musiciens français éprouvent la nécessité d'apprendre leur art à l'étranger. Le but est de créer une musique intégralement française, pour mieux exporter en Europe ses valeurs universelles et libératrices pour les peuples³⁵⁶. C'est par le biais des partitions, et non de tournées ou de concerts, que le Conservatoire doit réaliser cette exportation. L'édition des partitions destinées aux fêtes nationales par le « Magasin de Musique » doit limiter l'influence des éditeurs étrangers tout en diffusant la musique française et révolutionnaire à l'extérieur³⁵⁷. Le « Magasin de la Musique » témoigne ainsi de la nouvelle importance accordée à la partition, comme objet de la répertorialisation et de la patrimonialisation. Les fêtes nationales sont le moyen terme permettant de former le peuple à partir des documents techniques que constituent les partitions. Contrairement au répertoire théâtral, la patrimonialisation du répertoire musical doit immédiatement passer par l'articulation d'un système de publication

Observations sur l'état de la musique en France, dans BAILLOT, Pierre, *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le conservatoire de musique*, Paris, [s.n.], 1802, p. 32.

³⁵³ « ...on sait quelle a été l'influence de la musique sur les patriotes », Marie-Joseph Chénier, citée par PLACE, Adélaïde de, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, p. 261.

³⁵⁴ Cité par PLACE, *ibid.*, p. 268

³⁵⁵ C'est l'Empire qui assigne explicitement au Conservatoire la tâche de former les musiciens pour les théâtres lyriques nationaux. PIERRE, Constant, *Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 164

³⁵⁶ SARRETTE, Bernard, *Observations...*, *op. cit.*, p. 37

³⁵⁷ PIERRE, Constant, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Paris, Fischbacher, 1895, p. 17

des partitions à l'usage des musiciens et d'un système de diffusion par des concerts à l'usage des peuples. Initialement, les partitions des fêtes nationales sont les principales concernées.

Le Conservatoire constitue donc bien un projet nationaliste, au sens où il doit promouvoir une musique française à l'exclusion de toute influence étrangère. Les Lettres Patentes de 1669 instituant l'Académie Royale de Musique obligeaient déjà Perrin à représenter des ouvrages en « musique et vers français ». L'originalité du Conservatoire est qu'il doit produire une musique entièrement française depuis sa conception jusqu'à son exécution devant un public, afin de former une véritable autarcie musicale. À partir de 1800, le Conservatoire s'ouvrira aux œuvres des compositeurs étrangers — à condition qu'ils soient morts. La promotion de la musique française restera cependant une priorité de l'institution³⁵⁸.

Le Conservatoire doit également préserver la musique des ennemis de l'intérieur. D'emblée l'institution révolutionnaire se présente comme un contre-modèle des maîtrises, qui assuraient la formation de la quasi-totalité des musiciens français sous l'Ancien Régime³⁵⁹. En faisant du Conservatoire un lieu de formation laïc, le nouveau régime arrache les musiciens et la musique au pouvoir ecclésiastique. Le Conservatoire ne doit donc pas seulement promouvoir la musique française, mais la musique conforme à l'idéologie du nouveau régime. La tâche du Magasin de Musique, fondé en 1794, est ainsi de graver la musique composée pour les fêtes nationales, dont l'Institut national de musique³⁶⁰ puis le Conservatoire ont le monopole. Grâce au Conservatoire, la musique doit ainsi participer à la formation politique et morale de la nation. La nouvelle institution est ainsi exemplaire du nationalisme révolutionnaire décrit par David Belle³⁶¹, visant l'éducation morale et politique du peuple pour former l'unité du corps politique national.

La formation de la nation est aussi territoriale. Le nationalisme révolutionnaire est ainsi intrinsèquement centralisateur³⁶². Le Conservatoire normalise et rationalise l'enseignement

³⁵⁸ On lit ainsi dans une lettre adressée en 1890 au directeur du Conservatoire par Fallières, alors ministre des Beaux-Arts : « L'enseignement musical et dramatique du conservatoire doit être fondé sur l'étude de *notre* répertoire classique [...], [offrant] un caractère commun de simplicité, de justesse et de mesure, qui constituent les qualités essentielles de *notre génie national* », cité par PIERRE, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 289-290. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁹ Avec la suppression de l'enseignement musical à l'Université, les maîtrises sont les principaux lieux d'enseignement de la musique à partir du XV^e siècle. LESCAT, Philippe, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, J.M. Fuzeau, 2001, p. 7 et 32.

³⁶⁰ Précurseur du Conservatoire, l'Institut national de musique fut supprimé en 1795.

³⁶¹ « *More than a sentiment, nationalism is a political program which has as its goal not merely to praise, or to defend, or strengthen a nation, but actively to construct one, casting its human raw material into a fundamentally new form.* » BELLE, David A., *The cult of the nation in France. Inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge/London, Harvard university press, 2001, p. 3. Voir également le chapitre V, p. 142 et sq.

³⁶² « *...nationbuilding was proposed as a response to two separate problems, both of which seemed to call the very existence of the nation into question : France's regional diversity, and its supposedly corrupt moral condition.* » *Ibid.*, p. 142

musical sur tout le territoire. Dans le nouvel État jacobin, cette normalisation va de pair avec un quadrillage du territoire par les conservatoires de province, et une centralisation parisienne. Certes, une telle centralisation n'est pas nouvelle au XIX^e siècle : sous l'Ancien Régime, les meilleurs musiciens étaient recrutés par la Chapelle Royale. Toutefois, il ne s'agit pas du même processus. La Chapelle Royale choisissait des musiciens déjà formés dans les maîtrises des cathédrales de province³⁶³. Au contraire, les conservatoires de province jouent le rôle de classes préliminaires au Conservatoire de Paris, qui achève la formation des musiciens — étant entendu que nul musicien de qualité ne saurait s'abstenir du Conservatoire. Les conservatoires de province ont ainsi le statut de *classes du Conservatoire de Paris* et sont nommées « succursales »³⁶⁴ : il n'y a bien qu'un seul et unique conservatoire quadrillant tout le territoire. Le Conservatoire participe ainsi tant de l'unification morale que territoriale de la nation. La répertorialité instituée par l'Empire par les décrets de 1806 et 1807 poursuivra cette œuvre centralisatrice.

Le compositeur, « grand homme » de la nation

En formant les musiciens, c'est la nation française que le Conservatoire forme symboliquement. Gossec définit ainsi les artistes musiciens comme les « représentants du peuple »³⁶⁵ dont le rôle est de faire aimer, par le répertoire du Magasin de Musique, « la patrie, l'égalité, les mœurs et la liberté »³⁶⁶. Gossec présente ici le musicien comme faisant partie du peuple, et comme l'éclairant. Comme le tiers état de Sieyès, le musicien est désormais libéré économiquement des mécènes et des rois³⁶⁷, et acquiert son autonomie politique et artistique : en ce sens, il fait partie du peuple libéré par la Grande Révolution. En composant des « hymnes patriotiques » et des « marches guerrières »³⁶⁸ destinées à la formation morale (« les mœurs ») et politique (« la patrie [...], la liberté ») du reste du peuple, le musicien devient éducateur actif du peuple. Il contribue à la formation du peuple social — le tiers état — en peuple acteur politique — la nation.

³⁶³ LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de province*, Klincksieck, 1999, page 36.

³⁶⁴ HONDRÉ, Emmanuel, « La mise en place des premières succursales du conservatoire », dans BONGRAIN, Anne et GÉRARD, Yves (sous la dir. de), *Le conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique. 1795-1995*, Paris, Buchet/Chastel, Pierre Zech, 1996, p. 169-200

³⁶⁵ Gossec en l'an II, cité par PIERRE, Constant, *Le magasin...*, *op. cit.*, p. 27

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ SALMEN, Walter, « Social obligations of the emancipated musician in the 19th century », dans SALMEN, Walter (sous la dir. de), *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*, New York, Predragon press, 1983 (édition originale : 1971) Pour l'auteur, le compositeur devient en Europe le représentant et le guide des classes moyennes et bourgeoises, face à l'aristocratie.

³⁶⁸ Cité par PIERRE, Constant, *Le magasin...*, *op. cit.*, p. 27

Ce faisant, Gossec hisse la figure du musicien au rang des « grands hommes » guidant le peuple et formant activement la nation. Naît ainsi dans la France révolutionnaire un nouveau statut du compositeur, voué au service public de la nation, à l'image de Gossec ou de Méhul³⁶⁹. L'acception révolutionnaire du répertoire est donc consubstantielle à celle du compositeur comme « grand homme »³⁷⁰. Au répertoire-patrimoine des œuvres musicales fait pendant le panthéon des « grands compositeurs »³⁷¹, qui acquièrent ainsi un rôle politique. Le processus est ici le même qu'au théâtre, le répertoire-patrimoine listant à la fois les œuvres et les compositeurs³⁷². Ceux-ci deviennent ainsi les nouveaux objets de la répertorialisation, conjointement à leurs œuvres.

Une répertorialité disciplinaire

Le Conservatoire présente les propriétés d'un espace disciplinaire, tel que Foucault l'a caractérisé : instauration d'un pensionnat et clôture du Conservatoire dès 1806, spécialisation des fonctions par des cursus étanches, création d'un bureau de surveillance relayé par des répétiteurs, séparation des hommes et des femmes par souci des « mœurs », normalisation grandissante de l'enseignement par les méthodes éditées et agréées par la commission du Conservatoire³⁷³. 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 exercices³⁷⁴.

Se superposent trois significations du répertoire : l'acception théâtrale du répertoire-programmation fixant un calendrier des répétitions et exercices publics, l'acception théâtrale

³⁶⁹ SALMEN, « Social obligations... », *op. cit.*, p. 274.

³⁷⁰ L'idée de « grand homme » naît XVIII^e siècle, antérieurement à la Révolution Française. BELLE, *The cult...*, *op. cit.*, p. 121-136. La période révolutionnaire n'est qu'une intensification du culte des « grands hommes », né durant la querelle des Anciens et des Modernes. BONNET, Jean-Claude, *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

³⁷¹ Liszt parle ainsi en 1836 dans la *Gazette musicale* d'un « panthéon musical » s'élevant au côté du « panthéon littéraire » cité dans LISZT, Franz, *Artiste et société*, éd. par STRICKER, Rémy, Paris, Flammarion, 1995, p. 214

³⁷² Voir plus haut, p. 54

³⁷³ POURADIER, Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX^e siècle », *Musurgia*, 2007, vol. XIV/1, p. 5-13

³⁷⁴ Cité par PIERRE, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 223. Nous soulignons.

et littéraire du répertoire-patrimoine impliquant l'idée des « grands maîtres » et des « chefs-d'œuvre »³⁷⁵ du passé, et un « répertoire des exercices » lui conférant une acception pédagogique. On retrouve dans le règlement de 1800 la même confluence des acceptions théâtrale, patrimoniale et scolaire³⁷⁶ : par un ensemble d'exercices normalisés, puisant dans le patrimoine musical, et donnant lieu régulièrement à des auditions publiques³⁷⁷, l'élève sera formé tant musicalement que moralement et politiquement. La formation des musiciens rejoint celle de la nation dans les auditions publiques, instituées en 1808, et qui contribueront au développement des concerts de musique instrumentale en France. Autrement dit, c'est par le répertoire-programmation des auditions publiques, puis de la Société des concerts du Conservatoire à partir de 1828, que la nation peut être formée musicalement et politiquement, par le moyen du répertoire-patrimoine, fondement de l'enseignement des musiciens. Est dès lors engendrée une dynamique répertoriale autonome et se perpétuant elle-même.

À travers ce répertoire-patrimoine disciplinaire est à l'œuvre un nationalisme, au sens défini par David Belle d'un idéal de formation de la nation. Ainsi bien plus qu'au théâtre, le répertoire musical se voit attribué un rôle nationaliste. Adorno remarquait dans son *Introduction à la sociologie de la musique* combien la musique était, plus que tout autre forme d'expression artistique, soumise aux catégories nationales et à leurs contradictions³⁷⁸. Or le Conservatoire de Paris, dont la répertorialité nationaliste est essentielle, a constitué un modèle

³⁷⁵ Ce dernier mot apparaît dans le règlement de 1800, *ibid.*, p. 231

³⁷⁶ « Titre XIV, Audition des chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Article 1^{er}. Pour la conservation de l'art musical, sa propagation et sa meilleure direction, le conservatoire de musique se réunit, en séance publique, trois fois par année, *pour faire entendre les ouvrages généralement consacrés* et reconnus utiles pour atteindre ce but. Ces séances ont lieu dans la salle d'audition du Conservatoire, en présence du Ministre de l'Intérieur : les Membres de l'Institut national des sciences et arts y sont invités. [...] Article 2. *Les inspecteurs de l'enseignement forment dans les jours complémentaires de chaque année, le répertoire des ouvrages qui doivent être exécutés l'année suivante dans les séances d'audition* : le répertoire est transmis au directeur, qui en ordonne l'exécution aux époques déterminées. Les ouvrages d'aucuns compositeurs vivants ne peuvent faire partie du répertoire. Article 3. Le directeur du conservatoire ordonne le service des séances d'audition, d'après la proposition des Inspecteurs de l'enseignement. Ce service, comprenant les répétitions préalables et l'exécution, est d'obligation pour les Membres qui y sont appelés [...]. Article 5. *L'enseignement selon les ouvrages élémentaires adoptés par le Conservatoire est obligatoire pour tous les professeurs de ce établissement* : le directeur surveille l'exécution de la présente disposition. » cité par PIERRE, *ibid.*, p. 231. Comme dans le règlement de l'an IV, le répertoire a tout à la fois un sens patrimonial, un sens théâtral technique et une signification scolaire.

³⁷⁷ « Les élèves instruits isolément dans chaque partie sont réunis dans des études d'ensemble pour dire les morceaux des grands maîtres ; le résultat de ces études amène les élèves à l'exécution des exercices publics qui sont suivis avec intérêt par les amateurs de bons concerts », règlement de 1808, cité par PIERRE, *ibid.*, p. 163. La Société des concerts du conservatoire, quant à elle, sera créée en 1828. SCHNEIDER, Corinne, « Une semaine de concerts pour deux siècles de musique », HONDRÉ, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 16

³⁷⁸ ADORNO, Theodor, Wiesengrund, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 1994, p. 160 (édition originale : 1962)

pour les écoles de musique de toute l'Europe au XIX^e siècle, voire de l'Amérique du Nord³⁷⁹. Si la musique, plus que tout autre art selon Adorno, est à ce point marquée par l'affirmation nationale, peut-être est-ce parce qu'elle a été répertoriée au cours du XIX^e siècle selon un modèle institué par le Conservatoire.

Le répertoire des partitions

Entre 1795 et 1800, la vocation du Conservatoire a été sensiblement modifiée, passant de la célébration des « fêtes nationales » à la « conservation et reproduction de la musique dans toutes ses parties »³⁸⁰. On voit cependant que la conservation du patrimoine musical est loin d'être apolitique. Elle est consubstantielle au nationalisme révolutionnaire qui s'exerce par le biais du répertoire.

Au delà des exercices puisés dans le répertoire des « chefs-d'œuvre » des « grands maîtres », la fonction mémorielle et conservatrice du Conservatoire s'exprime dans l'institution d'une bibliothèque dès 1795³⁸¹. Sarrette définit son rôle en 1796 :

...il faut que les ouvrages des maîtres de tous les temps et de toutes les nations, réunis dans la bibliothèque du Conservatoire, offrent aux recherches des jeunes artistes les conseils du savoir³⁸².

Si la bibliothèque du Conservatoire est une institution originale de la période révolutionnaire, il faut la resituer dans le prolongement de l'Académie Royale de Musique et de la nouvelle conception du répertoire lisible dans le bail de 1767. La nouvelle focalisation répertoriale sur la partition rend naturelle la matérialisation du répertoire sous la forme d'une bibliothèque. La différence avec l'Ancien Régime est que la bibliothèque-répertoire sera largement ouverte aux élèves du Conservatoire, tandis que les partitions déposées à l'Académie demeurent réservées à l'usage exclusif des musiciens de l'Académie. La bibliothèque du Conservatoire se présente ainsi comme une matérialisation du répertoire

³⁷⁹ À titre d'exemple, on peut citer Louis Lombard, qui regrette en 1905 l'absence aux Etats-Unis de conservatoires semblables à celui de Paris. LOMBARD, Louis, *Observations d'un musicien américain*, Paris, Louis Theuveny, 1905, p. 146 et sq.

³⁸⁰ Intitulé de 1800, cité par THIEBAUX, Jérôme, « De l'institut national au conservatoire. Idéologie et pédagogie révolutionnaire », dans HONDRÉ, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 51

³⁸¹ MASSIP, Catherine, « La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819). Une utopie réalisée ? », dans BONGRAIN et GÉRARD, Yves, *Le conservatoire...*, *op. cit.*

³⁸² SARRETTE, cité par MASSIP, *ibid.*

musical conçu désormais comme patrimoine national et universel³⁸³. On voit cependant que le statut de cette bibliothèque n'est pas équivalente à l'anthologie littéraire idéale constituée par le répertoire théâtral, puisque la bibliothèque du Conservatoire n'a de sens que pour les musiciens. Ce statut ambigu de la bibliothèque du Conservatoire — patrimoine national *de facto* réservé aux musiciens — souligne les difficultés particulières d'une patrimonialisation du répertoire musical.

Le patrimoine étant consubstantiel au nationalisme révolutionnaire, il n'abolit pas l'idée de nation. La bibliothèque doit ainsi servir la création d'une école musicale française :

La richesse de la bibliothèque de l'établissement est l'un des moyens les plus efficaces pour l'instruction des élèves [...] : n'est-ce pas jusqu'à l'époque de la fondation du conservatoire, autant à l'absence de cette ressource qu'au manque d'enseignement raisonné, qu'on pourrait attribuer l'extrême retard des progrès de la nation française dans l'art musical ?³⁸⁴

La tâche conservatrice de la bibliothèque est une fonction politique, asseyant la formation de la nation par le répertoire. Ce faisant la bibliothèque du Conservatoire apparaît comme le symbole du répertoire musical, au point que Chaptal y voit la finalité véritable de la musique.

La gloire du musicien ne s'étayait que sur le faible appui d'une tradition passagère [...]. Il était réservé à la France d'élever un monument durable à la gloire de la musique et nécessaire à ses progrès [...]. Ici, le maître déposera ses ouvrages et ne craindra plus qu'ils soient dérobés à la juste admiration de la postérité. Il préférera, dès lors, une réputation durable à des applaudissements éphémères³⁸⁵.

C'est parce que le passé est connu que l'avenir (« ses progrès ») s'ouvre. L'assurance de la postérité des chefs-d'œuvre, préservés matériellement et institutionnellement par la bibliothèque, permet d'en composer de nouveaux. Le corrélat d'une telle affirmation est que le destinataire véritable de ces ouvrages ne sera plus le présent des « applaudissements éphémères », mais la « postérité » à venir qui lira les partitions à la bibliothèque du

³⁸³ Sur l'influence de la pensée d'Alexandre Lenoir et de l'idée de musée, voir ELLIS, Katharine, *Interpreting the musical past. Early music in nineteenth-century France*, Oxford/New York, Oxford university press, 2005, p. 5

³⁸⁴ « Dispositions générales » de 1808, cité par PIERRE, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 167

³⁸⁵ Chaptal, cité par MASSIP, dans BONGRAIN et GERARD, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 120-121

Conservatoire. C'est pourquoi, pour Chaptal, le répertoire-patrimoine matérialisé par la bibliothèque est supérieur au répertoire des théâtres et des concerts.

Le fonds de partitions de la bibliothèque devient ainsi le véritable répertoire musical. Comme son homologue théâtral, le répertoire musical est définitivement « textualisé » au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : son objet n'est plus le spectacle mais le signifiant renvoyant éventuellement à une représentation spectaculaire. Tandis que le répertoire théâtral est symbolisé par une bibliothèque imaginaire toujours rééditable en anthologies diverses, le répertoire musical a sa propre bibliothèque au Conservatoire. Implicitement, les chefs-d'œuvre de la musique deviennent un répertoire de partitions, dont la postérité est assurée matériellement et institutionnellement. Corrélativement, la pérennité desdits chefs-d'œuvre devient complètement indépendante de leur exécution véritable par des musiciens — qui ne peut donner lieu qu'à des « applaudissements éphémères ». En devenant l'objet de la répertorialisation, la partition permet au répertoire musical d'exister indépendamment de toute exécution.

Apparaît ici la notion d'une œuvre musicale perdurant au delà de ses exécutions, voire indépendamment d'elles. Elle suppose premièrement que toute la musique soit lisible dans la partition, de sorte qu'elle puisse être ressuscitée de manière intègre sans le secours du compositeur. Elle suppose deuxièmement que les partitions soient effectivement conservées et répertoriées. Elle est donc sous-tendue par l'idée d'un répertoire de partitions, matérialisation du patrimoine et destinataire des compositions à venir.

Lorsque Berlioz parle dans ses critiques de la bibliothèque musicale³⁸⁶, il fait clairement référence à celle du Conservatoire, qu'il évoque longuement dans ses *Mémoires*³⁸⁷. Son témoignage souligne l'importance d'une telle institution. Cependant au delà de cette bibliothèque particulière, le répertoire musical est durablement conçu comme une bibliothèque. Katherine Bergeron a souligné l'importance de la bibliophilie de Dom Pothier dans l'entreprise de restauration du chant grégorien à Solesmes³⁸⁸. La publication des *Mémoires grégoriennes* puis du *Liber Gradualis* à l'imprimerie liturgique de Saint Jean l'Évangéliste à partir de 1880 apparaît comme l'édification d'une contre-bibliothèque musicale, et d'un contre-répertoire. Les éditions musicales prétendent construire cette

³⁸⁶ Par exemple le 31 janvier 1837 dans le *Journal des débats*. BERLIOZ, Hector, *La critique musicale*, vol. III, Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 20.

³⁸⁷ BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991, p. 72-82 (édition originale : 1958)

³⁸⁸ BERGERON, Katherine, *Decadent enchantments. The revival of gregorian chant at Solesmes*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California press, 1998, p. 25-62

bibliothèque idéale, sur le modèle des anthologies littéraires³⁸⁹. Théodore Michaëlis veut ainsi inaugurer avec ses *Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français* en 1877 :

...une collection [qui] formera *une magnifique bibliothèque* et nous posséderons un monument musical que toutes les autres nations devront nous envier³⁹⁰.

L'image du répertoire comme d'une bibliothèque favorise ainsi l'édition musicale destinée à un large public, appelé à posséder les partitions des grands compositeurs comme les textes des grands écrivains.

Patrimonialisation et défonctionnalisation

La patrimonialisation du répertoire musical entraîne une nouvelle conception de la musique. Celle-ci est visible dans l'opposition de la nouvelle institution aux anciennes maîtrises.

Le but [du clergé] ne pouvait être de former des artistes pour le théâtre. L'instruction de la musique [restait] entièrement subordonnée aux usages du culte³⁹¹.

Pour Sarrette, les maîtrises sont incapables de former des chanteurs pour le théâtre, encore moins pour les fêtes nationales. Il s'agit surtout d'affaiblir durablement la musique religieuse, particulièrement susceptible de transmettre des valeurs politiques et morales contre-révolutionnaires³⁹². Ce faisant, le Conservatoire « défonctionnalise » définitivement la musique. Ce processus n'est pas pour autant une autonomisation, au sens où la musique ne serait plus soumise à aucune forme de contrôle politique : au contraire la défonctionnalisation en permet une surveillance étatique accrue. Il ne s'agit pas encore d'une autonomisation de la musique instrumentale par rapport au texte, mais d'une autonomisation politique et sociale par rapport au pouvoir ecclésiastique. La transformation musicale opérée par le Conservatoire apparaît plutôt comme une autonomisation temporelle et spatiale, entraînant sa laïcisation. Le Concert Spirituel avait déjà habitué les auditeurs à entendre de la musique religieuse dans un

³⁸⁹ Katherine Ellis voit dans l'édition des opéras français de Théodore Michaelis en 1877 la tentative d'imiter la collection des « Grands Écrivains de la France » de Hachette. ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 123.

³⁹⁰ Cité par ELLIS, *ibid.*, note 34, p. 129. Nous soulignons.

³⁹¹ SARRETTE, *Observations...*, *op. cit.*, p. 190

³⁹² Sur l'affaiblissement de la musique religieuse durant la période révolutionnaire, et sa reprise au XIX^e siècle, on consultera LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 485 et sq, et PISTONE, *La musique en France...*, *op. cit.*, p. 127-152

contexte profane. Cependant les temps liturgiques auxquels le Concert était astreint maintenait un lien entre la musique culturelle et sa fonction. Le Conservatoire propose donc une nouvelle conception de la musique. Au delà de leur idéologie suspecte, les maîtrises soutiennent l'ancienne conception d'une musique « subordonnée » à un « usage ». Le Conservatoire leur oppose une musique non soumise à un usage extérieur, ayant pour seule finalité sa propre perpétuation, et dont l'organe essentiel est le Conservatoire même, consacré à sa « reproduction dans toutes ses parties ».

La musique a désormais pour finalité sa patrimonialisation permanente. Ou encore, elle a sa fin en elle-même par le moyen terme de sa patrimonialisation. Ce que nous avons nommé la défonctionnalisation de la musique sert donc doublement le régime — en affaiblissant la musique religieuse et les maîtrises d'une part, en justifiant la conservation et la diffusion du répertoire d'autre part. Que la musique n'ait plus d'usage externe explicite comme le service religieux ou le service public des fêtes nationales ne signifie donc pas qu'elle n'ait pas une fonction politique.

La musique comme objet mémoriel

La patrimonialisation du répertoire musical est plus profonde que la patrimonialisation du répertoire théâtral. En effet dans le discours de La Harpe, le répertoire théâtral est patrimonialisé pour la liberté effective des théâtres : le but des œuvres du répertoire est leur interprétation sur une scène. Au contraire, la patrimonialisation du répertoire musical a peu à voir avec la loi de 1791. Instituée par le Conservatoire, elle devient la finalité même de la musique, vouée à sa propre « reproduction » et « conservation ». Alors que le répertoire théâtral est patrimonialisé en vue de son interprétation, le répertoire musical est interprété par les élèves du Conservatoire pour sa patrimonialisation.

La musique devient donc un objet de mémoire, dont la forme est le répertoire. Le patrimoine musical est un répertoire de partitions, classé selon les compositeurs, à l'image de la bibliothèque du Conservatoire, ou de la *Biographie universelle des musiciens* publiée par Fétis à partir de 1835. Avec la patrimonialisation du répertoire musical, les compositeurs peuvent ainsi atteindre le rang de « grands hommes », et voir leur statut social et artistique élevé d'autant.

La répertorialité du conservatoire est l'opérateur de cette mise en mémoire de la musique. Par sa discipline et ses exercices fondés sur les ouvrages du répertoire, le patrimoine est intériorisé par les musiciens et diffusé auprès du public. La répétition est le moyen propre de cette mémorisation : répétition scolaire des élèves musiciens, reproduction et copies des

partitions à destination de la bibliothèque, répétition des mêmes œuvres musicales dans les exercices et concerts publics. La pierre de touche de cette répertorialité est la bibliothèque du Conservatoire, qui est le pivot de toute l'organisation de l'institution.

Les décrets de 1806 et 1807 et la musicalisation du répertoire théâtral

Si l'Empire prolonge la répertorialité révolutionnaire au Conservatoire en accentuant le rôle du répertoire-patrimoine par les mentions de « conservation » et de « reproduction », il constitue une césure plus importante dans la législation théâtrale. 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 :

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° 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° des comédies jouées sur les théâtres dits *Italiens*, jusqu'à l'établissement de l'*Opéra-comique*³⁹³ [...]

Comme dans le bail de 1767 entre l'Académie Royale et l'Opéra-Comique, les ouvrages du répertoire de la Comédie-Française sont définis par une forme spécifique distincte des autres théâtres et par un fonds. Autrement dit, ce que nous avons appelé dans notre première partie le répertoire-genre s'avère une projection par l'Empire du sens musical du répertoire sur le champ théâtral. Juridiquement, la signification du répertoire musical prévaut désormais sur celle du répertoire théâtral.

En outre, comme pour le Conservatoire et ses succursales, le répertoire joue un rôle d'unification du territoire. On lit ainsi dans le règlement du 25 avril 1807 :

Titre II. Répertoires des théâtres dans les départements. Article 8. Dans les départements, les troupes *permanentes* ou *ambulantes* pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands théâtres, soit celles des théâtres secondaires ou de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou des propriétaires de ces pièces). 9. Dans les villes où il y a deux théâtres, le *théâtre municipal* jouira spécialement du droit de

³⁹³ Décret du 8 juin 1806, cité par LECOMTE, L-Henry, *Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, H. Daragon, 1912, p. 108

représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres ; il pourra aussi, mais avec l'autorisation du préfet, choisir et jouer quelques pièces des théâtres secondaires, sans que pour cela l'autre théâtre soit privé de jouer ces mêmes pièces³⁹⁴.

L'organisation hiérarchique des répertoires de province est une projection de l'organisation répertoriale parisienne. Ce faisant, le répertoire a la même fonction d'unification centralisatrice du territoire français qu'au Conservatoire. La fonction territoriale et urbaniste du répertoire-genre apparaît ainsi comme une nouvelle prévalence du répertoire musical. Au début du XIX^e siècle, si le répertoire continue d'avoir un usage surtout théâtral, sa signification juridique et politique est empruntée au champ musical. Le répertoire-genre apparaît ainsi comme la confluence des répertorialités de l'Académie Royale de Musique et du Conservatoire. Il emprunte à la répertorialité de l'Académie l'organisation interinstitutionnelle, et à la répertorialité du Conservatoire le quadrillage hiérarchisé d'un territoire par une « institution mère ». Mais à la différence de ces deux répertorialités, la repertoire-genre place l'État comme véritable détenteur de la répertorialité, au-dessus des institutions qui ne sont plus que les simples propriétaires de leurs répertoires.

Invasions répertoriales

Le répertoire musical est beaucoup plus lié que le répertoire théâtral à l'idée de nation. Ceci s'explique notamment par le rôle du Conservatoire, qui est une institution explicitement nationaliste visant à protéger la France de la musique française. En outre le répertoire se voit attribué un rôle d'unification territoriale, tant par le Conservatoire que par les décrets de 1806 et 1807. C'est pourquoi le répertoire musical a donné lieu à des tensions nationalistes et patriotiques, voire racistes, bien plus fortes que le répertoire théâtral. Le rapport intime de la nation et de la musique relevé par Adorno trouve sans doute son origine dans l'idée de répertoire musical ainsi construite entre 1795 et 1807.

Les tensions nationalistes sont particulièrement visibles à l'Opéra, où se pose la question des œuvres étrangères plus tôt, et dans des proportions plus importantes, que sur les autres scènes³⁹⁵. Il faut bien voir le changement opéré par la patrimonialisation du répertoire quant à l'exécution d'œuvres étrangères, aussi bien au théâtre en général qu'à l'Opéra. On s'intéressera ici à l'emblématique querelle du wagnérisme.

³⁹⁴ Règlement du 25 avril 1807, *ibid.*, p. 176

³⁹⁵ PATUREAU, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1991, p. 187 et sq.

Il est très différent de percevoir les représentations d'un théâtre comme des événements discontinus ou comme les éléments d'un ensemble. Dans le premier cas, une représentation inhabituelle, par exemple du fait de la nationalité de l'auteur du texte ou de la musique, n'apparaît que comme une exception ou une irrégularité. Dans le second cas en revanche, la représentation exceptionnelle peut donner à l'ensemble auquel elle participe des propriétés que celui-ci ne possédait pas auparavant. En l'occurrence, si le répertoire de l'Opéra de Paris dans les années 1860 est perçu comme Français, universel ou international, peut-il conserver cette propriété après l'introduction d'une œuvre comme *Lohengrin* revendiquant expressément sa germanité ? En acceptant en son sein une œuvre remettant en cause la musique française et italienne, le répertoire ne risque-t-il pas de devenir purement et simplement un répertoire allemand ? Certes, on a vu que la patrimonialisation du répertoire permettait une disjonction entre les propriétés du répertoire et celles des œuvres qui le composent. Se pose néanmoins la question des limites à la fois qualitatives et quantitatives d'une telle disjonction : une œuvre se revendiquant comme proprement allemande ne risque-t-elle pas de conférer cette propriété à l'ensemble du répertoire, et quelle proportion d'œuvres étrangères le répertoire peut-il intégrer tout en demeurant français, international ou universel ? Ainsi est-il particulièrement frappant que contrairement à la querelle des gluckistes et des piccinistes³⁹⁶ un siècle plus tôt, la question posée par la querelle du wagnérisme ne soit pas seulement de savoir si *Lohengrin* est un bon opéra, mais si la *représentation* de *Lohengrin* sur telle ou telle scène est acceptable.

À cette question de seuil s'ajoute une interrogation sur la conception même du répertoire. La notion de répertoire depuis la période révolutionnaire partage en effet les ambiguïtés du patrimoine, lequel oscille entre humanisme universel et nationalisme. Ainsi la querelle du wagnérisme met-elle en exergue trois conceptions du répertoire : un répertoire international, un répertoire universel et un répertoire national. Entre l'intégration proportionnée et le rejet pur et simple, chacune de ces conceptions constitue une réponse au danger que semble représenter l'œuvre wagnérienne pour le répertoire.

La crainte de l'entrée de Wagner au répertoire, partagée par les anti-wagnériens comme par les wagnériens, c'est la germanisation du répertoire, qui expulserait de son sein la musique italienne et la musique française. Que subsistera-t-il du répertoire quand Wagner l'aura intégré ?

³⁹⁶ Sur la résurgence des arguments de cette querelle dans la querelle du wagnérisme en France jusqu'au début du XX^e siècle, voir PICARD, Timothée, *Gluck*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 71-81

Une première réponse au risque que représente Wagner consiste dans le souci de préserver un *équilibre* du répertoire. La seconde moitié du XIX^e siècle découvre en effet l'opéra russe. Une partie des anti-wagnériens mettent ainsi en valeur l'opéra russe au détriment de l'opéra wagnérien, comme Henri Blaze de Bury³⁹⁷, critique musical dans les années 1880. L'idée de répertoire étant un ensemble d'œuvres, il s'agit de conserver au sein de cet ensemble un équilibre entre les différentes nationalités, afin que Wagner ne phagocyte pas tout le répertoire. Une telle stratégie révèle une conception quantitative du répertoire : il ne s'agit que de préserver des proportions raisonnables entre l'opéra français, l'opéra italien et l'opéra allemand, l'opéra russe pouvant opportunément permettre de réduire la part de la musique germanique. Les histoires de la musique se mettent ainsi à beaucoup parler de l'opéra russe, et en particulier celles écrites par des anti-wagnériens comme Chouquet³⁹⁸. Dans un répertoire bien proportionné, la musique française peut conserver sa place face à Wagner. Nous qualifierons une telle conception du répertoire d'*internationale*, puisqu'elle considère que le répertoire doit comprendre les œuvres des principales nationalités musicales. L'internationalité bien comprise d'un tel répertoire est de l'ordre du quantitatif et de la proportion.

Une seconde réponse possible est de rejeter l'idée d'un répertoire international au profit d'un répertoire *universel*. Une telle conception n'est plus quantitative comme la précédente, mais qualitative : il ne s'agit pas de préserver un équilibre entre les nationalités musicales, mais de choisir uniquement les œuvres de génie. Cette stratégie est celle, dans les années 1880, d'un anti-wagnérien comme Gustave Bertrand, mais aussi d'un wagnérien comme Paul Verdun. Dans son livre de 1887, *Les ennemis de Wagner*³⁹⁹, celui-ci défend l'œuvre de Wagner contre les wagnériens eux-mêmes, tenants selon lui d'une conception du répertoire purement et simplement germanisée. Contre la figure d'un Wagner phagocytant tout le répertoire, il défend la thèse d'un Wagner intégré à un répertoire universel.

Qu'est-ce donc qu'un pur wagnérien ? C'est un homme qui n'aime pas *la* musique, mais qui aime *une* musique⁴⁰⁰.

³⁹⁷ BLAZE DE BURY, Henri, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Paris, Calmann Lévy, 1880.

³⁹⁸ CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873. On trouve également des références à l'opéra russe chez BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales*, Paris, Didier et Cie, 1872.

³⁹⁹ VERDUN, Paul, *Les ennemis de Wagner*, Paris, A. Dupret, 1887.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

Aimer « *une* musique », c'est avoir une conception particularisante du répertoire. Aimer « *la* musique » au contraire, c'est aimer la musique de manière universelle. Contrairement aux tenants de la conception internationale du répertoire, Verdun ne raisonne pas d'abord en termes de nationalités et de proportions, mais de génie et d'immortalité.

Le véritable art se retrouve partout, et il ne date pas de Wagner⁴⁰¹.

Autrement dit, la musique est au-dessus des particularités géographiques et historiques. Selon Verdun, une telle conception universelle du répertoire entraînera immédiatement un juste équilibre entre les nationalités, sans pour autant que cet équilibre quantitatif soit le facteur de choix.

Quel beau répertoire ce serait, comme valeur artistique et comme diversité de genres et d'écoles, que celui où l'on verrait réunis *Les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *La Muette*, et *Lohengrin*⁴⁰² !

Dans les opéras cités par Verdun, il y a donc deux œuvres allemandes, une italienne et une française, sans que leurs nationalités ne soient précisées. Une telle abstraction est typique d'une conception universelle du répertoire. On trouve des citations similaires dans les ouvrages d'anti-wagnériens comme Gustave Bertrand.

[Il faut] assurer le répertoire des chefs-d'œuvre qui sont le patrimoine de tous les temps et de tous les pays. Les chefs-d'œuvre seuls ont le droit de voyager ou de survivre ; le génie seul a droit d'être admiré⁴⁰³

La troisième stratégie face au danger que représente Wagner consiste en son rejet pur et simple, révélant par là une conception nationale, voire nationaliste, du répertoire. La querelle du wagnérisme trouve ainsi un rebondissement en 1885 lorsqu'il s'agit de représenter *Lohengrin* à l'Opéra-comique : les anti-wagnériens rappellent alors la défaite de 1870 et les propos gallophobes de Wagner à cette occasion dans *La Capitulation*. Une caricature contemporaine évoque la possibilité de cette entrée de *Lohengrin* au répertoire de l'Opéra-

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰³ BERTRAND, *Les Nationalités musicales...*, *op. cit.*, p. VII.

comique comme un « nouveau siège de Paris⁴⁰⁴. » Une autre caricature de la même époque représente l'Opéra de Paris avec un casque prussien en guise de toit⁴⁰⁵. Si les métaphores guerrières sont si aisées, c'est du fait de la spatialisation opérée par le répertoire d'une part, et son unification par le répertoire-patrimoine d'autre part. En effet, la première caractéristique



« Le *Gamin de Paris* quittant le Gymnase en faisant voile pour les Variétés ! » Créée en 1836 au théâtre du Gymnase, la pièce est reprise en 1839 aux Variétés. Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Estampes-Scènes Gamin de Paris (1)

⁴⁰⁴ GRAND-CARTERET, John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Librairie Larousse, 1892, p. 209.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 219.

du répertoire est de constituer une liste, que celle-ci soit réelle comme au XVII^e siècle ou idéale comme à la fin du XVIII^e siècle. La notion favorise donc d'elle-même les représentations visuelles de l'entrée au répertoire. D'autre part, comme on l'a vu à plusieurs reprises, la patrimonialisation du répertoire justifie de le considérer comme un ensemble unifié, ne se réduisant pas à ses parties. Le répertoire peut donc aisément être visualisé comme un espace unifié et bien délimité, ayant une identité propre — c'est-à-dire comme un territoire. Il ne s'agit pas de dire que le répertoire entraîne nécessairement une telle symbolique de l'invasion, mais qu'il permet d'y conduire. Penser la musique ou le théâtre du point de vue du répertoire, c'est ouvrir la possibilité de les penser en termes nationalistes et territoriaux. En effet la patrimonialisation du répertoire fait de celui-ci le principe d'identité de la nation, et favorise sa spatialisation sous la forme d'une totalité unifiée. En liant intimement le répertoire à un espace géographique, la répertorialité impériale transforme ainsi le répertoire en principe d'identité nationale et en espace territorial métaphorique, transformant symboliquement toute entrée au répertoire en intrusion, qu'il s'agit d'intégrer ou de combattre, le risque étant la perte d'identité musicale et nationale.

L'idée d'invasion militaire du répertoire peut prendre d'autres tournures métaphoriques, comme celle de la contamination. On sait que Nietzsche parle de Wagner comme d'une maladie.

Wagner [...] n'est-il pas plutôt une maladie ? Il rend malade tout ce qu'il touche, — *il a rendu la musique malade*⁴⁰⁶.

Mais Nietzsche, tout en lui donnant une signification nouvelle, reprend un vocabulaire déjà en usage à son époque, comme le montre ce texte humoristique anonyme de 1893, intitulé *Des maladies wagnériennes, de leur traitement et de leur guérison* :

Le mal wagnérien ou [...] *malus germanicus* a pris naissance en Allemagne il y a environ quarante ans. D'abord stationnaire en ce pays, il n'a pas tardé à se répandre au dehors, et, à l'heure actuelle, le monde entier est menacé de ses ravages⁴⁰⁷.

Celui qui écrit ces lignes a eu, il y a quelques années, une attaque de wagnériole heureusement assez bénigne ; un simple emplâtre au baume de Mozart [...] a suffi

⁴⁰⁶ NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, trad. d'Eric Blondel, Paris, Flammarion, 2005, p. 41.

⁴⁰⁷ CUNICULUS, *Des maladies wagnériennes, de leur traitement et de leur guérison*, Paris, Paul Dupont, 1893, p. 3.

pour chasser le mal qui n'a jamais reparu depuis [...]. Dans les cas graves, nous conseillons les frictions au baume de Bach et de Haendel⁴⁰⁸.

En 1916, Saint-Saëns utilisera les mêmes métaphores médicales dans *Germanophilie*⁴⁰⁹, à propos de la place des œuvres allemandes, et en particulier de Wagner, dans le répertoire des théâtres français.

Certes, ces métaphores médicales sont en partie dues à l'essor de la neurologie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et aux foisonnantes études médicales sur les effets nerveux et potentiellement hystériques de la musique⁴¹⁰. Toutefois, si ces textes expliquent qu'on puisse parler d'un individu rendu malade par la musique, ils n'expliquent pas l'idée que la musique puisse *elle-même* être rendue malade, ce qui est tout le propos de Nietzsche et de Saint-Saëns. Sans la notion de répertoire, on pouvait tout au plus comprendre un caractère hystérisant de la musique ; avec l'idée de répertoire, c'est la possibilité d'une contamination de la musique elle-même qui devient pensable, d'une musique elle-même hystérique. Il ne peut y avoir contamination que d'un ensemble ayant une unité propre, à l'image d'un organisme. Or on a vu que l'organisation du répertoire-programmation du XVII^e siècle en répertoire de la troupe et répertoires individuels suivait un modèle organique⁴¹¹. Si l'idée de répertoire n'inclut pas nécessairement sa pensée en termes organicistes, elle confère au moins à la musique unité et cohérence, laissant ouverte la possibilité de la penser comme telle. Il faut bien comprendre ici qu'il ne s'agit pas seulement de penser l'œuvre musicale singulière comme un organisme, mais de penser un ensemble d'œuvres musicales — un répertoire — comme un organisme susceptible de contamination.

Chez Camille Saint-Saëns, cette idée d'un répertoire organique donne lieu à une conception nationaliste, voire raciste, de ce dernier, potentiellement infecté par un élément désorganisant — en l'occurrence, une œuvre allemande.

Le wagnérisme [...] c'était l'âme allemande qui s'insinuait peu à peu dans notre public. La langue, dit-on, est l'âme d'une race. La musique l'est bien plus encore⁴¹².

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁰⁹ SAINT-SAËNS, Camille, *Germanophilie*, Paris, Dorbon aîné, 1916.

⁴¹⁰ Pour une étude de ce discours médical sur la musique, on se reportera à CORRE, Christian, *Écritures de la musique*, Paris, PUF, 1996, et en particulier au chapitre 6 : « Théorie musicale et psychophysiologie », p. 115-165.

⁴¹¹ Voir plus haut, p. 25 et sq

⁴¹² SAINT-SAËNS, *Germanophilie...*, *op. cit.*, p. 23.

C'est parce que la querelle du wagnérisme est sous-tendue par l'idée de répertoire qu'elle peut être traduite en termes de maladie et de contamination, ce qui aurait été absurde avant la patrimonialisation du répertoire par la Révolution Française et sa territorialisation par l'Empire. Ainsi est-il révélateur que *Germanophilie* mêle intimement germanophobie et antisémitisme : c'est le même vocabulaire de l'invasion et de la contamination qui est utilisé pour l'entrée au répertoire français des œuvres de Wagner et celle des œuvres qu'il qualifie de « juives », comme celles d'Halévy ou du librettiste Scribe. L'idée de répertoire peut donc donner lieu à des considérations non seulement nationalistes, mais racistes.

La patrimonialisation du répertoire musical au Conservatoire, durant la période révolutionnaire, et sa confluence avec la répertorialité impériale territorialisant le répertoire, transforme la musique en machine de guerre pacifique du nationalisme. La bibliothèque du Conservatoire, patrimoine des partitions répertorialisées ouvert aux musiciens, remplace l'ensemble des partitions détenues de manière privée par l'Académie Royale de Musique. La focalisation sur la partition aurait dû être le garant d'une lutte pacifique entre les écoles nationales. Il n'en est rien, la répertorialité propre du Conservatoire puis de l'Empire transformant le répertoire en objet patrimonial et territorial pouvant faire l'objet de conquête et d'invasion. Le répertoire devient ainsi le symbole d'une nation forte ou en péril, conquérante ou envahie, transformant la musique en art intrinsèquement nationaliste tout au long du XIX^e siècle.

Chapitre IV : Naissance du répertoire instrumental — Dramatisation de la partition

Passage d'une notion lyrique au domaine instrumental

À notre connaissance, nous avons dans les règlements précités du Conservatoire les premières occurrences du terme de répertoire concernant la musique en général — dont la musique instrumentale — et non uniquement la musique lyrique. Sans doute le Conservatoire fut-il un des leviers de la propagation du terme de « répertoire » pour la musique instrumentale. Cependant, la vocation principale du Conservatoire de musique, après la formation d'une musique et de musiciens pour les fêtes patriotiques, consiste à promouvoir une musique lyrique française : c'est la scène de l'Opéra qui est la finalité du Conservatoire, tant pour les instrumentistes que pour les chanteurs⁴¹³. Ce sera d'ailleurs, dans les années 1890, le principal reproche des partisans de la *Schola Cantorum* au Conservatoire : ne former qu'à la « musique de théâtre », en laissant périr la grande musique religieuse⁴¹⁴. En outre, le Conservatoire fondé en 1795 n'est pas seulement un conservatoire de musique, mais également de déclamation⁴¹⁵. Or on sait que le terme de répertoire apparaît dans les règlements de l'Académie Royale de Musique, et n'est utilisé couramment jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle que pour la musique lyrique. C'est donc probablement parce que le Conservatoire avait une vocation essentiellement théâtrale et lyrique que le mot de « répertoire » a été utilisé dès 1800.

À côté de cette vocation théâtrale, le Conservatoire a organisé des concerts de musique instrumentale dès le début du XIX^e siècle⁴¹⁶. On peut donc supposer que c'est cette double finalité — lyrique et théâtrale d'une part, instrumentale d'autre part — qui a entraîné une porosité entre le champ lyrique et le champ instrumental, permettant l'application du terme de

⁴¹³ On lit ainsi explicitement dans une circulaire de 1806 : « Le pensionnat dont il s'agit n'aura pas uniquement pour objet de fournir des sujets distingués à la chapelle de S. M. l'Empereur et Roi, aux théâtres de la cour et de la capitale ; l'intention du Gouvernement est que tous les théâtres lyriques de l'empire participent aux avantages de cette institution. » PIERRE, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 164. Dès 1795, le genre lyrique est particulièrement visé par Sarrette, puisque c'est dans ce genre que les influences étrangères sont les plus prégnantes.

⁴¹⁴ Adversaire déclaré du Conservatoire, la Schola Cantorum, fondée en 1894, se veut l'héritière des anciennes maîtrises, et souhaite restaurer la grande musique religieuse. HILSON WODU, Gail, « Le Conservatoire et la Schola Cantorum : une rivalité absolue ? », dans BONGRAIN et GÉRARD, *Le conservatoire de Paris...*, *op. cit.*

⁴¹⁵ L'école de déclamation fut instituée en 1806. PIERRE, Constant, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, p. 163. Également GUIBERT, Noëlle, « Musique et art dramatique. Le paradoxe de la formation de l'acteur », *ibid.*, p. 158 et sq.

⁴¹⁶ Il ne s'agit au départ que d'auditions publiques. En 1828 est fondée la Société des concerts du conservatoire. SCHNEIDER, Corinne, « Une semaine de concerts pour deux siècles de musique » dans HONDRÉ, *Le conservatoire de Paris...*, *op. cit.*, p. 16

« répertoire » à un domaine dont il était jusqu'alors exclu. Certes, il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour que l'idée d'un répertoire de musique instrumentale devienne courante. Le Conservatoire semble cependant avoir été le creuset de ce passage du mot du domaine lyrique au domaine instrumental, puisque dès mars 1800 ses règlements évoquent la nécessité de dresser le répertoire des auditions, lesquelles comprennent aussi bien de la musique vocale qu'instrumentale⁴¹⁷.

C'est toutefois bien après 1800 que le langage courant adopte la notion de répertoire pour la musique instrumentale — alors qu'elle est largement utilisée pour ce qui concerne l'opéra. Les premières occurrences que nous avons trouvées d'un « répertoire symphonique » ou d'un « répertoire instrumental » se situent dans les années 1830. La *Gazette musicale de Paris* parle ainsi en 1838 d'un « répertoire symphonique »⁴¹⁸, mais cette expression fait figure d'exception dans la revue, puisqu'elle n'apparaît plus par la suite. Dans tous les autres numéros de la première moitié du siècle, le répertoire ne désigne que le domaine lyrique. L'idée d'un « répertoire instrumental » apparaît dans la même période en 1836 dans les *Annales de la société libre des Beaux-Arts*⁴¹⁹. Cette expression est rare, et ne deviendra, elle aussi, courante que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À la suite du Conservatoire, le terme de répertoire commence à s'appliquer à la musique instrumentale — celle qu'on appellera « pure » — dans les années 1830, mais n'entre véritablement dans le langage commun que dans les années 1850. Jusqu'alors, il désigne presque exclusivement le domaine de l'opéra et de l'opéra-comique — c'est-à-dire la musique théâtrale.

Parallèlement à cette idée d'un répertoire instrumental, apparaît explicitement dans la décennie des années 1830 l'expression d'un « répertoire des partitions », bibliothèque musicale idéalisée à rapprocher de la conception littéraire du répertoire. On lit ainsi en 1837 sous la plume de Théophile Gautier, à propos de la première de *Lucia di Lammermoor* au Théâtre-Italien :

⁴¹⁷ PIERRE, *Le conservatoire...*, *op. cit.*, pièce CCCLXXX, p. 231.

⁴¹⁸ « Nous avons depuis longtemps le désir d'étudier attentivement chacune des neuf partitions qui composent le *répertoire symphonique* du grand maître ». *Gazette musicale de Paris*, 1838, 5^e année, n°4, p. 33. Nous soulignons.

⁴¹⁹ MIEL, Edmé François Antoine Marie, *Annales de la société libre des Beaux-arts*, Paris, Société libre des beaux-arts de Paris, 1836, p. 19

Le succès de l'opéra de Donizetti se consolide de plus en plus : cette partition restera au répertoire assurément, et nous y reviendrons volontiers encore après plusieurs auditions⁴²⁰.

On voit dans ces lignes que le « répertoire de partitions » ne désigne pas la bibliothèque du Conservatoire, mais le répertoire musical idéalisé et détaché de toute institution. Il ne s'agit plus d'un répertoire particulier, mais du Répertoire comme tel. *Lucia di Lammermoor* n'est plus considérée par le critique comme une pièce de théâtre de Cammarano mise en musique par Donizetti, mais bien primordialement comme une partition de Donizetti, le livret de Cammarano devenant accessoire. Comme dans le bail de 1767, le répertoire lyrique n'a pour objet que des partitions. Si ce n'est pas une nouveauté d'un point de vue institutionnel, c'en est une du point de vue critique, l'opéra étant à l'époque de Gautier encore largement traité comme le théâtre. L'opéra de Donizetti n'a plus chez lui le statut d'œuvre théâtrale, mais d'œuvre musicale. 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 Renaissance⁴²¹. La barrière linguistique explique donc sans doute que le critique dramatique prenne ici moins garde au livret qu'à la musique elle-même⁴²². En outre, Théophile Gautier est un incontestable mélomane⁴²³ : son insistance sur la musique de Donizetti plutôt que sur le livret participe d'une volonté d'éduquer le public à apprécier la musique elle-même. Ainsi fait-il habituellement mention dans ses critiques d'opéras ou d'opéras-comiques de l'ouverture, élément purement musical et non théâtral⁴²⁴. On peut voir dans cette référence à un répertoire de partitions une volonté de ne traiter que du musical, en l'abstrayant du théâtral ou en réduisant le théâtral au musical. On voit donc dans cette critique de Théophile Gautier les conséquences du répertoire musical reconstruit par le bail de 1767 et les règlements du Conservatoire : en fondant un répertoire musical différent du répertoire théâtral par une focalisation sur la partition, une réduction et un déplacement sont opérés, transformant l'opéra en autre chose que du théâtre. En faisant du répertoire musical un répertoire de partitions, Gautier autonomise l'opéra par rapport au genre théâtral, en le traitant uniquement en tant que

⁴²⁰ GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome 1. 1835-1838*, Paris, Champion, 2007, p. 293.

⁴²¹ 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.

⁴²² BRUNET, François, *Théophile Gautier...*, op. cit., p. 166.

⁴²³ *Ibid.*, p. 21-39.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

musique. Comme les rédacteurs du bail de 1767, Théophile Gautier utilise la référence au répertoire de partitions pour distinguer radicalement le répertoire musical du répertoire théâtral, et pour asseoir son statut de critique *musical* à part entière. Le paradoxe de ce répertoire musical est visible dans la critique de Gautier : considéré du point de vue du répertoire musical, l'opéra perd sa caractéristique générique essentielle qu'est sa dimension théâtrale, mais acquiert son autonomie par rapport au théâtre en tant que musique. Ce répertoire de partitions est donc un répertoire musical imparfait : musical par l'objet répertorié, il échoue à prendre en considération la totalité de son objet. On comprend dès lors que l'objet privilégié du répertoire musical deviendra *in fine* la musique instrumentale. Le témoignage de Gautier est particulièrement important, puisqu'il est publié dans le feuilleton théâtral de *La Presse*, qui est une revue généraliste : il ne s'agit donc pas pour Gautier de s'adresser à des spécialistes, mais au public habituel des théâtres lyriques parisiens des années 1830.

Quelques années plus tard on lit dans la *Gazette musicale*, destiné à un public d'amateurs et de spécialistes, une référence similaire à un répertoire de partitions. Henri Blanchard écrit ainsi en 1842 au sujet du théâtre de l'Opéra-Comique :

Dans l'abondance indigente de notre jeune école, nos exhortations de reprendre de vieux et bons ouvrages ont été comprises à l'Opéra-Comique : c'est le seul moyen qu'ait ce théâtre de se former un répertoire [...]. *L'amant jaloux*, *les Événements imprévus*, *Roméo et Juliette* de Steibelt, *la Lodoïska*, de Cherubini, *la Caverne*, de Lesueur, *Euphrosine*, *Joseph*, *Béniowski*, *Zoraïme et Zulnar*, *Paul et Virginie*, *Montano et Stéphonie* sont de belles partitions qui, reprises avec soin, étonneraient la génération présente qui ne les connaît point⁴²⁵.

Et plus loin dans le même article :

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 par ce moyen on rendait au grand compositeur que nous venons de perdre⁴²⁶.

Autrement dit, pour le théâtre de l'Opéra-Comique, se constituer un répertoire, c'est reprendre non pas des livrets ou des spectacles, mais des *partitions*, comme si la totalité d'un

⁴²⁵ *Gazette musicale de Paris*, 9^e année, n°15, 10 avril 1842, p. 147.

⁴²⁶ *Ibid.*

opéra-comique pouvait se réduire au texte musical. Il s'agit en effet de reprendre des spectacles de l'« ancien répertoire », constitué des œuvres de Grétry ou Chérubini. Si le répertoire était constitué de spectacles, il serait impossible de retrouver l'ancien répertoire : il serait perdu avec les décors et les costumes d'alors. Que le répertoire soit un répertoire de partitions permet de restaurer l'ancien répertoire, et d'en faire le répertoire actuel de l'Opéra-Comique. La mention des partitions sert donc l'argumentation de Blanchard en faveur de la reprise des vieux opéras-comiques français. Le paradoxe est que Blanchard applique à l'Opéra-Comique une conception du répertoire propre à l'opéra, et qui dans le bail de 1767 faisait précisément violence au genre même de l'opéra-comique. Ainsi est-il curieux de parler de « répertoire de partitions » pour un genre irréductible à sa partition. En effet seul l'opéra permet de concevoir la partition comme une projection, un parallèle ou une réduction du texte. Dans l'opéra-comique où les parties dialoguées non notées alternent avec les parties chantées, la partition ne peut aucunement avoir ce statut ontologique propre à l'opéra, et basé sur la continuité musicale. Le choix de considérer l'opéra-comique comme appartenant au répertoire de partitions traduit la volonté d'inscrire ce genre dans la musique. En outre elle a partie liée avec la valorisation de l'opéra-comique comme genre musical français comme excellence : sur une scène lyrique où l'opéra français est concurrencé par l'opéra italien puis plus tard l'opéra allemand, l'opéra-comique apparaît comme le véritable opéra français⁴²⁷.

Si le répertoire musical est un répertoire de partitions et non de livrets, plusieurs conséquences en découlent : premièrement, la musique n'est plus censurable comme telle. Seul le livret est attaquant, la musique devenant un langage intouchable. Délesté de ses librettistes et de leurs textes, le répertoire musical est libre de toute surveillance par le pouvoir étatique, à la différence du répertoire théâtral. Cette autonomie du répertoire musical par rapport au pouvoir politique, et *in fine* de la musique, fait de cet art un *medium* éminemment politique⁴²⁸. Deuxièmement, si le répertoire musical est un répertoire de partitions, le texte lyrique ou toute forme de texte devient accessoire ou dépendant de la partition. La distinction entre répertoire lyrique et répertoire instrumental devient poreuse. En revanche la séparation est désormais stricte entre répertoire théâtral *stricto sensu* et répertoire musical. La référence à la partition devenant essentiel, le répertoire musical se sépare du répertoire théâtral, et le

⁴²⁷ Durant la querelle du Wagnérisme, la valorisation de l'opéra-comique aura la même fonction. Wagner est ainsi accusé au début du XX^e siècle d'avoir « tué » en France le genre de l'opéra-comique, aidé en cela par son compatriote Offenbach. Par exemple CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873, p. 301-303

⁴²⁸ Sur les ambiguïtés de la musique au XIX^e siècle, comme langage sans signification, et à la voix hautement politique, voir GOEHR, Lydia, *The quest for voice. On music, politics, and the limits of philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2002, p. 11-13.

genre lyrique du théâtre parlé. La détermination d'un objet de répertorialisation spécifique entraîne donc l'autonomie de la musique par rapport au théâtre.

Se pose toutefois la question de savoir si l'expression de « répertoire de partitions » précède celle d'un « répertoire symphonique » ou « instrumental », ou l'inverse. Les occurrences que nous avons relevées dans la *Gazette musicale de Paris* ne permettent pas de confirmer avec certitude l'une ou l'autre de ces hypothèses, les occurrences apparaissant en même temps, dans les années 1830. Qu'il s'agisse d'un opéra ou d'une symphonie, c'est en tant que partition que la musique est répertoriée comme telle. Il est clair en revanche que l'expression de « répertoire de partitions » n'est que l'explicitation d'une conception latente du répertoire, décelable dès le bail de 1767. C'est donc parce que l'opéra devient un objet paradoxal lorsqu'il est répertorié comme partition que le répertoire musical prend un objet qui lui est moins rétif, la musique instrumentale. Creuset de la musicalisation du répertoire, le répertoire lyrique devient donc secondaire, au bénéfice d'un répertoire instrumental ou symphonique devenu exemplaire de la nouvelle conception du répertoire musical comme répertoire de partitions.

Répertoire textuel et répertoire notationnel

Le répertoire musical de partitions est donc le parallèle et le concurrent du répertoire théâtral de textes littéraires. Comme le répertoire théâtral, le répertoire musical a rapport à l'*écriture* : est répertorié ce qui est noté. Tout ce qui échappe à la répertorialisation — livrets, décors, costumes, etc. — n'appartient pas *stricto sensu* au répertoire musical. Il n'est pas un ensemble de spectacles ou d'interprétations, mais est le fondement patrimonial de ces spectacles et interprétations. Le répertoire se distingue ainsi du musée, en ce qu'il implique une lecture ou une exécution. Le répertoire musical diffère ici du répertoire théâtral : alors qu'au théâtre, les textes littéraires sont répertoriés au XIX^e siècle comme l'œuvre même, l'adéquation entre partition et œuvre musicale est plus difficile. Cette distinction s'explique par la spécificité de la notation musicale par rapport à un texte littéraire. Nous n'entendons pas signifier par là le sens technique défini par Goodman dans *Langages de l'art*⁴²⁹, mais le fait que la notation musicale nécessite une lecture technique et experte. Alors qu'on peut supposer que tout citoyen éduqué peut lire une anthologie du théâtre français — ce sera d'ailleurs le projet de l'Instruction Publique sous la III^e République — il n'en va pas de même pour la musique. Comme répertoire notationnel, le répertoire musical ne peut pas être

⁴²⁹ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 166 et sq

considéré comme un patrimoine en droit immédiatement accessible par la nation, contrairement au répertoire théâtral. En ce sens, le répertoire musical est toujours médiat. Le répertoire théâtral en revanche, tel qu'il est redéfini au début du XIX^e siècle, apparaît comme un répertoire d'œuvres textuelles, au sens où l'accès à l'œuvre théâtrale est supposé immédiat et non technique. Cette distinction n'a de sens que parce que le répertoire est devenu une question politique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles : si le répertoire était resté un terme du vocabulaire technique des artistes, le répertoire musical serait rigoureusement équivalent au répertoire théâtral, un musicien pouvant lire une partition aussi aisément qu'un acteur son texte. Le répertoire étant devenu une question politique durant la période révolutionnaire, la question de l'accès au répertoire par le public devient essentielle.

Répertoire théâtral et répertoire musical se présentent néanmoins tous deux comme des bibliothèques — *Répertoire du Théâtre Français* ou bibliothèque du Conservatoire. Le répertoire est lisible avant d'être visible ou audible. En 1830, Berlioz critique cette conception d'une musique à lire et non à entendre.

...il ne fut plus permis de prononcer sur le mérite d'une partition quand on n'avait fait que l'entendre, il fallut la lire⁴³⁰.

Mais alors que la lecture du répertoire théâtral est supposée être immédiate, celle du répertoire musical nécessite un expert capable de déchiffrer la notation musicale. Face à cette conception technicienne de la musique, Berlioz oppose la figure de l'amateur de musique expert en sensibilité⁴³¹.

Plus encore que le répertoire théâtral, le répertoire musical nécessite donc une série de médiations comme l'interprète ou la réduction d'une partition d'orchestre pour piano, permettant aux musiciens amateurs⁴³² de jouer le répertoire musical. Ainsi parallèlement aux éditions de textes dramatiques, l'édition et l'imprimerie musicales connaissent un fort

⁴³⁰ BERLIOZ, Hector, dans *Le Correspondant* du 22 octobre 1830. Cité dans *La critique musicale 1823-1863*, vol. I, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 65. Italiques dans le texte.

⁴³¹ « Avant d'aller plus loin, je demanderai la permission d'expliquer ce que j'entends par *la musique*, et d'énumérer ses moyens d'action. La musique est *l'art d'émouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination*. Elle ne s'adresse qu'à eux, et voilà pourquoi elle n'est pas faite pour tout le monde. » *Ibid.*, p. 63

⁴³² Il s'agit surtout de musiciennes, en particulier de pianistes. Sur la distinction sexuelle et hiérarchique entre musiciens professionnels et musiciennes non professionnelles, voir CITRON, Marcia J., *Gender and the musical canon*, Cambridge, Cambridge university press, 1993, p.100-110. Selon l'auteur, la distinction entre professionnels et amateurs s'avère avoir une origine et une fonction plus idéologiques que musicales. Également WEBER, William, « Mass culture and the reshaping of European musical taste », *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 8, n°1 (jun. 1977), p. 10-12.

développement au cours du XIX^e siècle. Les développements techniques permettent de reproduire à plus grande échelle la notation musicale : une édition musicale de masse se développe ainsi partout en Europe au cours du XIX^e siècle⁴³³.

Se pose toutefois la question du statut de la partition. En effet, avant de désigner un répertoire musical en général, le répertoire était en premier lieu un répertoire d'œuvres lyriques — opéras et opéras-comiques. Lorsque le répertoire devient un répertoire de partitions, la partition est-elle l'ombre portée du livret, un élément strictement musical où un livret au statut décoratif pourrait ou non s'ajouter, ou un tout ayant absorbé le livret ? Dans le premier cas, le répertoire musical serait un répertoire tronqué, ou une partie du répertoire théâtral. Dans le second cas, le répertoire musical serait un répertoire strictement instrumental ou symphonique, le cas de l'œuvre lyrique étant alors problématique. Dans le troisième cas, toute partition musicale, même purement instrumentale, garderait la trace d'un livret invisible, de sorte que répertoriée, même la musique symphonique ou instrumentale ressortirait encore du lyrique. La partition ne serait plus le symétrique ou le parallèle d'un livret, mais serait une sorte de livret musical.

La première hypothèse nous semble nulle et non avenue, la construction du répertoire musical dans le bail de 1767 ayant justement pour fonction de se distinguer du répertoire théâtral en prenant pour objet l'élément strictement musical de l'opéra. Le « répertoire de partitions » achève ce processus de différenciation. En effet dans les textes des critiques, qui sont ici nos principales sources, une pièce de théâtre ou un opéra est jugé selon son genre, au sein de son répertoire propre. Si le répertoire musical, même strictement lyrique, était une partie du répertoire théâtral, alors un opéra ou un opéra-comique pourrait être comparé à une pièce de théâtre non musicale, ce qui à notre connaissance n'est jamais le cas, les critiques comparant toujours les œuvres au sein de leur genre et de leur répertoire propres.

Il semble que la seconde hypothèse soit majoritairement admise de nos jours : lorsqu'il est question du répertoire, il est d'abord question du répertoire des grands ensembles symphoniques internationaux, donc du répertoire instrumental. Jusque dans les années 1970, le genre de l'opéra était parfois étudié par les musicologues comme les œuvres instrumentales, le livret étant totalement laissé de côté. Les philosophes de la musique font montre d'un même tropisme, faisant comme si la musique instrumentale était le tout de la musique, les œuvres vocales ou lyriques comprenant un texte apparaissant comme des exceptions ou des accidents. Cette position pose deux problèmes : elle oblige à laisser de côté

⁴³³ *Ibid.*, p. 10.

tout un genre musical, et part d'une prépondérance récente de la musique instrumentale sur la musique à texte. Or on a vu que l'indépendance de la musique par rapport au théâtre est le résultat d'une évolution historique, de même que la distinction radicale entre ce qui relève du langage et ce qui relève de la musique *stricto sensu*.

Si pour nous, le paradigme du répertoire musical est le répertoire symphonique, il n'en allait pas de même au XIX^e siècle. Que le répertoire musical soit un répertoire de partitions n'implique pas que le paradigme du répertoire lyrique soit renversé, mais que le livret soit pour ainsi dire intégré à la partition. Or c'est fréquemment en termes dramatiques que les œuvres instrumentales sont jugées par la critique et les historiens de la musique au XIX^e siècle. Dans les *Annales de la société libre des Beaux-Arts* de 1836, l'expression « répertoire instrumental » apparaît ainsi dans le cadre d'un article consacré à la symphonie, et en particulier aux symphonies de Beethoven⁴³⁴. Avant que les symphonies du maître allemand soient intégrées à ce « répertoire instrumental » — dont nous avons décelé ici une des premières occurrences — le genre de la symphonie est resituée par rapport au genre lyrique. On lit ainsi dès le début de l'article :

La symphonie est une des œuvres les plus importantes de l'art des sons, et le chef-d'œuvre de la composition instrumentale. Destinée à de grandes réunions d'hommes et à des localités spacieuses, elle affecte de vastes proportions⁴³⁵.

Alors que les concerts de musique instrumentale, tout en remportant une audience de plus en plus large, ne rencontrent en rien un public aussi vaste que les grandes scènes lyriques européennes⁴³⁶, l'auteur souhaite situer la symphonie sur le même plan que les opéras⁴³⁷. La symphonie n'est pas destinée aux seuls concerts du Conservatoire, mais doit 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 :

Sa *conttexture* admet ordinairement quatre morceaux, différens de rythme, de mouvement et de caractère ; mais pour la perfection du genre, ces morceaux doivent

⁴³⁴ MIEL, Edmé François (éd.), *Annales...*, *op. cit.*, p. 17

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ L'opéra connaît un public beaucoup plus nombreux que les concerts, du fait des capacités des salles lyriques. Cependant le public de concert devient de plus en plus nombreux dans la première moitié du XIX^e siècle. WEBER, William, *Music and the middle class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Londres, Croom Helm, 1975, p. 17 et sq.

⁴³⁷ Sur la comparaison entre genre symphonique et genre lyrique, voir MONGRÉDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986, p. 256 et sq.

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 poème⁴³⁸.

Le terme de « contexture » rapproche déjà la symphonie d'un texte plus que d'une partition : le référent est plus littéraire que musical. En outre, les mouvements de la symphonie beethovenienne sont ici clairement assimilés à des actes dramatiques. Tout est fait pour que le genre de la symphonie soit mis sur le même plan que le genre lyrique. Quelques lignes plus loin, les timbres des instruments sont désignés comme des « voix »⁴³⁹, l'organisation orchestrale comme une « distribution des rôles »⁴⁴⁰, filant ainsi la métaphore opératique. L'auteur précise du reste que si Beethoven a particulièrement excellé dans ce genre, c'est moins le compositeur que la symphonie elle-même qui s'avère « dramatique »⁴⁴¹. Ces métaphores ne sont pas anodines : en utilisant l'expression peu courante de « répertoire instrumental », l'auteur sait qu'il transpose une notion lyrico-théâtrale dans la musique instrumentale. La médiation nécessaire à sa répertorialisation est donc sa dramatisation par le moyen terme de la critique musicale.

Ce n'est toutefois pas immédiatement que l'auteur emploie l'expression, encore rare, de « répertoire instrumental ». Il ne suffit pas d'avoir mis la symphonie sur le même plan que l'opéra pour la répertorialiser. Une médiation est encore nécessaire : faire de la symphonie beethovénienne un patrimoine immortel pour l'humanité.

Assis sur leurs trônes d'immortalité, les trois sublimes rivaux [Haydn, Mozart et Beethoven] y sont inébranlables, et leur couronne est hors de toute atteinte [...]. Beethoven est le génie dans toute sa puissance ; il rappelle ces dieux d'Homère, qui atteignent en trois pas les bornes du monde⁴⁴².

L'auteur intègre Beethoven au panthéon des grands compositeurs, qui semble dès les années 1830 être principalement composé des trois compositeurs allemands. Au répertoire des compositeurs lyriques que proposait Gossec au Conservatoire, le critique oppose un répertoire de compositeurs symphoniques, conjoint au répertoire des symphonies. En panthéonisant Beethoven, et en mettant sa symphonie sur le même plan qu'une œuvre lyrique, son œuvre instrumentale est répertorialisée.

⁴³⁸ *Annales...*, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴² *Ibid.*

...j'ai dû prendre mes termes de comparaison dans les symphonies de Beethoven, qui sont d'ailleurs au courant du *répertoire instrumental*, et dont l'exécution, portée chez nous au plus haut point de perfection, répand aujourd'hui tant de lustre sur l'école française⁴⁴³.

Il s'agit bien d'intégrer la symphonie de Beethoven au répertoire-patrimoine révolutionnaire, comprenant les œuvres des nations étrangères pour mieux mettre en valeur la musique française. En outre, si la symphonie est comparable à un drame et l'orchestre à des voix humaines, il n'y a plus de difficulté à parler d'un « répertoire instrumental » comme l'on parle du répertoire théâtral ou du répertoire de l'Opéra-Comique : les symphonies de Beethoven deviennent des opéras-latents pouvant faire partie du répertoire-patrimoine. Mise sur le même plan que les œuvres lyriques de Gluck — auquel l'auteur compare Beethoven par la suite — l'œuvre beethovénienne peut entrer dans le patrimoine français, puisqu'il est censé avoir des effets bénéfiques sur l'« école française » de la symphonie.

Si l'on prend au sérieux cette occurrence de la notion de « répertoire instrumental » — qui semble l'une des premières — alors il semble que ce soit bien la troisième hypothèse, savoir celle d'un répertoire musical compris en termes lyriques, qui définisse le mieux le répertoire musical au XIX^e siècle. Parler d'un répertoire instrumental ou symphonique en 1830, c'est donc faire comme si les œuvres musicales non lyriques étaient des œuvres lyriques, ou des « opéras latents »⁴⁴⁴. La répertorialisation de la musique instrumentale passe donc par sa dramatisation préalable.

Avec le « répertoire de partitions » nous sommes donc face à un double paradoxe : la musique instrumentale se voit répertorialisée, l'opéra devenant un objet paradoxal considérée du point de vue du répertoire musical ; et d'un autre côté la musique instrumentale est préalablement dramatisée pour être répertorialisée, le répertoire semblant garder la trace de son acception théâtrale originelle dans les années 1830. Il semble que pour les contemporains de Beethoven il n'était pas encore évident qu'une musique non théâtrale soit répertorialisée. La répertorialisation de la musique instrumentale opère donc un chiasme entre l'opéra et la musique instrumentale, l'un devant être réduit d'une manière ou d'une autre à la partition, et l'autre devant être dramatisée. C'est donc le rapport de la musique instrumentale au modèle de l'opéra qu'il faut désormais étudier. Dans cette perspective nous nous intéresserons à la

⁴⁴³ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴⁴⁴ Nous empruntons cette expression à Adorno, qui l'utilisait au sujet de Berg. ADORNO, *Introduction à la sociologie...*, *op. cit.*, p. 104

musique à programme et à la forme sonate, qui trouvent leur achèvement au cours du XIX^e siècle.

Le modèle lyrique de la musique instrumentale

La répertorialisation de la musique instrumentale implique sa comparaison implicite avec le modèle de l'opéra. Elle n'obéit plus à une répertorialité économique et sociale — la symphonie assurant son prestige en se faisant l'égale de la forme opéra — mais à une relation plus fondamentale et plus profonde à l'opéra.

Avec le bail de 1767 deviennent explicites le défi d'un opéra constituant une œuvre musicale, et les tensions attenantes. Il n'en résulte pas pour autant que l'œuvre instrumentale apparaisse immédiatement comme l'œuvre musicale parfaite. En outre la problématique de l'œuvre dans le bail de 1767 est intrinsèquement liée à l'idée de forme générique. Toute la question est de savoir si une forme instrumentale peut constituer un genre comparable à celui de l'opéra en termes de grandeur et de prestige. Ainsi l'ombre de la tragédie lyrique continue-t-elle de planer sur le projet d'une œuvre musicale purement instrumentale. Nous ne nous contenterons pas de souligner le vocabulaire dramatique utilisé pour décrire la musique instrumentale, mais tenterons de montrer le fonctionnement dramatique de la musique instrumentale prétendant au statut d'œuvre. Le principe d'intelligibilité textuelle nous ayant guidé dans l'interprétation de la tragédie lyrique, peut-on lui retrouver une efficacité dans la musique instrumentale ?

La musique à programme

La théorie allemande de l'œuvre musicale et l'importance accordée à Hanslick ont pu masquer le projet de la musique à programme de constituer une œuvre musicale. Selon un fonctionnement différent, mais au même titre que la symphonie, la musique à programme tente d'être une œuvre musicale. Certes la musique à programme existait bien avant la notion moderne d'œuvre musicale. Toutefois ce que le XIX^e siècle nomme ainsi participe d'une problématique neuve.

Qu'est qu'un « programme » ?

Dans *Le poème symphonique et la musique à programme*⁴⁴⁵, Michel Chion détermine son objet en distinguant la musique à programme incorporé — auquel appartiendrait le *Lied*, le madrigal, la messe, etc. — et la musique dont le programme est extériorisé — propre à la

⁴⁴⁵ CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993

démarche du XIX^e siècle⁴⁴⁶. Ce qui caractérise le genre de la musique à programme *stricto sensu* est de fonctionner comme une musique à texte dont le texte aurait été arraché au mouvement musical, cette extériorisation transformant le texte en « programme ». Celui-ci n'est pas nécessairement implicite — comme pour un poème symphonique de Liszt d'après un poème de Lamartine supposé connu — mais peut être explicitement écrit sur un programme de théâtre donné aux auditeurs — comme pour la *Symphonie fantastique* de Berlioz. La musique à programme comme « musique à texte extériorisé » est donc caractéristique du problème de l'œuvre musicale, dont le bail de 1767 nous est apparu comme le symbole : la musique conçue comme notationnelle, et constituant le principe d'identité et d'unité de l'œuvre, a désormais un rapport accidentel au texte, rendant le genre de l'opéra problématique. On lit ainsi dans la version de 1845 du programme de la *Symphonie Fantastique* :

Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression⁴⁴⁷.

Berlioz replace le projet de sa musique à programme dans la perspective d'une esthétique de l'opéra devenue impossible. La difficulté du dispositif à mettre en place — sur lequel le compositeur revient avec précision dans la version de 1855 — matérialise cette impossibilité : le programme doit être connu d'avance puis supprimé, soulignant son caractère à la fois essentiel et accidentel. Ainsi toute la musique textuelle en général devient problématique d'un point de vue théorique — ce qui n'empêche pas que continuent d'être composés opéras, messes et *Lieder*. L'apparition de la musique à programme, au sens strict défini par Michel Chion, est donc intimement liée à cette nouvelle problématique : tout se passe comme si le texte avait un statut à la fois nécessaire et accidentel, comme s'il devait être présent et absent — d'où la difficulté de son étude pour la musicologie, et la tentation de mettre à l'écart le programme⁴⁴⁸. De ce point de vue, la musique à programme apparaît comme l'*analogon* de l'opéra. On appellera donc programme toute forme de texte signifiant, fût-il aussi bref qu'un

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 13

⁴⁴⁷ BERLIOZ, Hector, avertissement au programme de la *Symphonie Fantastique*, version de 1845, consultable sur The Hector Berlioz Website <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm> (page consultée le 25/04/2010)

⁴⁴⁸ Le rapport de la construction formelle et du programme chez Berlioz pose des difficultés spécifiques pour l'étude musicologique, RUSHTON, Julian, *The music of Berlioz*, Oxford, Oxford university press, 2001, p. 155-161

titre, que le compositeur a voulu faire connaître à l'auditeur comme partie intégrante de l'œuvre. Ainsi *La Mer* peut être considéré comme le programme de l'œuvre debussyenne. En revanche *Sonate n°23 op. 5* ne constitue pas un programme, son titre n'étant pas signifiant. Le programme peut constituer un livret à part entière, comme le texte de la *Symphonie Fantastique*, que Berlioz a maintes fois remanié — preuve de l'importance qu'il lui accordait⁴⁴⁹. Le rapport d'essentialité et d'extériorité entre le programme et la musique s'avère donc emblématique du nouveau rapport de la musique et du livret dans l'opéra, et du rapport problématique de la musique au texte en général⁴⁵⁰. Il apparaît comme une réponse à part entière au défi de l'opéra-œuvre musicale : en extériorisant le texte de la musique tout en le faisant intérioriser par l'auditeur, la musique à programme doit faire un opéra-œuvre musicale où le « livret » reste essentiel tout en étant extirpé de la partition. Le poème symphonique, et la supposition que l'auditeur connaît déjà le poème dont il est question — Liszt ne précise pas par exemple à quel poème de Lamartine il fait référence — va dans le sens d'une intériorisation grandissante du programme. En faisant des poèmes symphoniques lisztien le prélude de l'opéra, Wagner renverse la réalité, la musique à programme se constituant plutôt en réponse au problème de l'opéra.

Entre unité musicale et unité programmatique

Nous ne reviendrons pas sur la typologie de la musique à programme au XIX^e siècle, dressée avec minutie par Michel Chion⁴⁵¹, notamment concernant les sortes d'imitation existant entre le programme et la musique (rapport descriptif, rapport expressif, etc.). Nous nous intéresserons ici à la manière dont la musique à programme articule le principe d'unité et le principe d'identité : si la musique à programme est pensée à partir de l'opéra et comme une réponse à la problématique de l'opéra, alors ces principes doivent être opérationnels. Nous suggérons de distinguer deux cas : celui où le principe d'unité est programmatique et le principe d'identité musical (sur le modèle, en un sens, de la tragédie lyrique), et celui où le principe d'unité est musicale et le principe d'identité est programmatique (sur le modèle de

⁴⁴⁹ Il est remarquable que les programmes des grandes salles de concert reproduisent consciencieusement les textes des *Lieder*, *Chants* et *Oratorios* (y compris en français), et ne donnent jamais en revanche le programme berliozien de la *Symphonie Fantastique*, tout au plus un résumé.

⁴⁵⁰ « ...le texte plutôt qu'un double ne représente-t-il pas l'étape nécessaire qui doit disparaître pour l'achèvement de l'œuvre d'art, comparable en ce cas à la cire perdue de l'orfèvre et du sculpteur ? » Décrivant le rapport problématique au texte dans la musique à programme de Berlioz, Alban Ramaut décrit ici selon nous toute la problématique de l'opéra et de la musique à programme dans la première moitié du XIX^e siècle. RAMAUT, Alban, *Hector Berlioz compositeur romantique français*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 77

⁴⁵¹ CHION, *Le poème...*, op. cit., p. 36 et sq.

l'opéra gluckien). On s'intéressera plus particulièrement à Berlioz, qui a exploré toutes les formes de musique à programme.

Le premier cas, par exemple celui du mouvement « Roméo seul » dans *Roméo et Juliette* de Berlioz, se met en place une sorte de principe d'intelligibilité « textuelle », où l'auditeur doit entendre à travers la musique le programme littéraire. Jouant sur la connaissance réelle ou supposée par l'auditeur de codes, le compositeur doit faire entendre à l'auditeur le programme. Ainsi dans son étude consacrée aux « semi-opéras » de Berlioz, Daniel Albright souligne comment Berlioz s'éloigne de la forme sonate dans *Roméo et Juliette* du fait du programme : si la forme sonate convient bien à la comédie — la tension dramatique étant finalement résolue joyeusement dans un dernier mouvement résolutif — le programme extrait de la tragédie de Shakespeare ne peut entrer dans ce moule, la tension ne devant pas être résolue⁴⁵².

Comme dans la tragédie lullyste, le programme constituant l'unité de l'œuvre, celui-ci doit être impérativement intelligible pour l'auditeur, sans quoi la musique ne constitue plus une œuvre mais se disperse dans la diversité des sons. À la différence de la tragédie lyrique en revanche, le programme est extériorisé. Le programme de *Roméo et Juliette* unifie l'identité musicale sans rompre l'homogénéité notationnelle. Il s'agit bien d'une œuvre musicale telle que définie dans le bail de 1767 : son identité est musicale, et son unité, quoique programmatique, n'est pas d'ordre textuel. La musique à unité programmatique apparaît comme un remaniement du modèle lullyste à l'aune de l'œuvre musicale : le programme infra-textuel intériorisé assure l'unité musicale sans rompre le nouveau dogme selon lequel l'essence de l'œuvre musicale est d'ordre strictement notationnel. Le principe d'intelligibilité programmatique assure ici la même fonction que l'ancien principe d'intelligibilité textuelle.

La musique à identité programmatique est symétriquement opposée au cas précédent, et aurait plutôt pour modèle le drame musical gluckien. Il faudrait y ranger la *Symphonie fantastique* de Berlioz, et en règle générale toute la musique à programme se basant sur des formes musicales préexistantes et bien déterminées, comme la forme sonate. Ainsi la *Symphonie fantastique* suit une forme sonate classique, avec retour et développement d'un

⁴⁵² ALBRIGHT, Daniel, *Berlioz's semi-operas*, Rochester, Rochester university press, 2001. *Roméo et Juliette and La Damnation de Faust*, Rochester, University of Rochester press, 2001, p. 58. Albright entend par « semi-opéra » un « opéra purcellien dégagé de la scène vers la salle de concert et sans plus aucune partie parlée : un mélange étrange de scènes déconnectées entre elles, dans lequel les béances sont laissées comme telles ou sont comblées par un matériau transitionnel ineffectif [...] du point de vue d'une véritable mise sur scène », *ibid.*, p. XI

motif principal selon une esthétique beethovénienne⁴⁵³. L'originalité de l'œuvre berliozienne est de donner explicitement une identité programmatique et textuelle (le texte étant idéalement donné à l'auditeur) à cette forme. La forme sonate de la *Fantastique* assure ainsi l'unité musicale de l'œuvre, qui se tient d'elle-même, sans nécessité d'un programme. Ainsi dans l'avertissement de 1855, Berlioz rendra facultatif la connaissance du programme *in extenso* par l'auditoire :

...on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique⁴⁵⁴.

Le fait que la partition de la *Fantastique* possède une unité intrinsèque indépendamment du programme est donc assumé par Berlioz. En revanche le programme assure à la symphonie berliozienne son identité, l'auditeur sachant explicitement que le motif principal est associé à la vision de l'aimée, sa variation signifiant la modification positive ou négative de cette vision. Cette identité programmatique remplace une identification chiffrée (symphonie n°VIII) et confère à l'œuvre berliozienne son originalité et en partie son statut dans l'histoire de la musique. La différence avec le modèle gluckien est que l'unité musicale n'est pas de l'ordre d'un *continuum*, mais d'ordre formel. Alors que chez Gluck le principe d'intelligibilité actionnelle devait justifier l'alliance de la musique et du livret, chez le Berlioz de la *Fantastique* se confondent un principe d'intelligibilité musicale et un principe d'intelligibilité programmatique. Le programme étant l'identité de la forme musicale, comprendre la forme musicale et son déploiement, c'est comprendre le programme, et réciproquement. La musique à identité programmatique réalise donc le défi d'un opéra-œuvre musicale, où l'œuvre est d'ordre notationnel tout en gardant un rapport nécessaire au texte. Ainsi les principes d'intelligibilité musicale et textuelle se confondent, justifiant l'union de la musique et du texte.

⁴⁵³ Sur la construction de la *Symphonie Fantastique*, on se reportera à l'article de FAUQUET, Joël-Marie « La Forme Symphonique » dans *Dictionnaire Berlioz*, CITRON, Pierre et REYNAUD, Cécile (sous la dir. de), Paris, Fayard, 2003, p. 199-202, NAVARRE, Jean-Philippe, « La Symphonie fantastique en devenir », dans *Berlioz*, SERNA, Pierre-René et WASSELIN, Christian, Paris, L'Herne, 2003, p. 110-147 et RUSHTON, Julian, *The music...*, *op. cit.*, p. 251-266

⁴⁵⁴ Version de 1855, <http://www.hberlioz.com/Scores/fantaf.htm> (page consultée le 25/04/2010) - La genèse et les différentes versions du programme de la *Fantastique* sont étudiées dans CLAVAUD, Monique, *Hector Berlioz, visages d'un masque. Littérature et musique dans la Symphonie Fantastique et Lelio*, Lyon, Le Jardin de Dolly, 1980

Le cas du mélodrame

Comme le souligne Jacqueline Waeber, le mélodrame — déclamation non chantée accompagnée de musique — s’oppose à l’esthétique de l’opéra et de l’opéra-comique, en soulignant l’impossibilité d’unir musique et texte⁴⁵⁵. De ce point de vue, le mélodrame participe de la même problématique que la musique à programme. Par rapport à un opéra ou un opéra-comique, le mélodrame apparaît comme une musique à texte dont le texte aurait été arraché à la musique pour lui être juxtaposé. Lorsque texte et musique sont ainsi mis en parallèle, on assiste à une extériorisation du texte selon un modèle ramiste, où la musique est un langage parallèle au texte, sans pouvoir lui être unie. La question de l’intelligibilité textuelle ou musicale n’a alors plus de sens. Ces mises en parallèle laissent la possibilité de passages où texte et musique ne sont pas juxtaposés, mais se suivent sans se rencontrer. Ainsi dans le *Pygmalion* de Rousseau alternent des morceaux où la parole du personnage est commentée simultanément par la musique, et des morceaux où la musique développe le propos de Pygmalion à la manière d’une musique à programme au sens strict.

Qu’il faille comprendre le mélodrame dans la même perspective que la musique à programme est visible dans l’œuvre de Berlioz⁴⁵⁶, le « mélologue » *Lélio* apparaissant explicitement comme la suite et l’aboutissement de la *Symphonie fantastique*. Le mélodrame commence par une réinterprétation de la « Nuit de Sabbat » par l’artiste, soulignant *a posteriori* l’échec de la *Symphonie Fantastique* comme musique à programme. La reprise de la « Nuit de Sabbat » signe ainsi l’inintelligibilité programmatique de la *Symphonie Fantastique*. Berlioz insiste dans la version de 1855 du programme de la *Fantastique* sur le fait qu’il s’agisse de la rêverie d’un opiomane⁴⁵⁷, alors que dans les versions de 1830 et 1845 il décrivait les « différentes situations de la vie d’un artiste » — l’empoisonnement à l’opium n’apparaissant qu’au quatrième mouvement. Après la composition de *Lélio*, Berlioz accentue donc le caractère imaginaire, fantasmagorique et irréel de la *Fantastique*. Tout se passe donc comme si la musique à programme elle-même constituait une fantasmagorie, le réel ne pouvant être qu’un « mélologue » à la manière de *Lélio*.

Mais le rêve continue d’avoir un rôle central dans le mélologue, l’introduction de la ballade « Le pêcheur » inspirée de Goethe apparaissant encore comme le fruit de l’imagination de Lélio, à laquelle l’auditoire a accès :

⁴⁵⁵ WAEBER, Jacqueline, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005, p. 12-13

⁴⁵⁶ WAEBER, *Le mélodrame...*, *op. cit.*, p. 148

⁴⁵⁷ « Un jeune musicien d’une sensibilité malade et d’une imagination ardente, s’empoisonne avec de l’opium dans un accès de désespoir amoureux » *Ibid.*

Je crois l'entendre encore si calme et si tranquille, hier à son piano, pendant que je lui écrivais cet adieu suprême...⁴⁵⁸

La ballade du pêcheur constitue le souvenir mélancolique d'une musique unie au texte. Lélio est présenté comme le compositeur du *Lied*, tandis qu'Horatio en est le poète. Le paradoxe est que c'est Lélio qui parle tandis que le poète Horatio est seul capable de chanter. Lélio semble ainsi frappé d'aphonie musicale : il ne peut que poser sa voix parallèlement à la musique. Ainsi sa prise de parole à la reprise de l'« idée fixe » de la *Fantastique* n'est-elle pas notée⁴⁵⁹.

Cette scission définitive entre parole et musique est également symbolisée au « Chant du bonheur », Lélio ne pouvant que rêver chanter — le ténor représentant la « voix imaginaire de Lélio »⁴⁶⁰.

Comme mon esprit flotte incertain ! De ce monde frénétique il passe maintenant aux rêves plus enivrants [...]; une de ses mains dans les miennes, je chante, et son autre main, errant sur les cordes de la harpe, accompagne languissamment mon hymne de bonheur⁴⁶¹.

À la différence de Wagner, qui tentait de former des « chantacteurs » pouvant jouer et chanter avec expression, Berlioz souligne par la scission de l'acteur-Lélio et du chanteur-Lélio l'impossibilité d'une véritable union de la musique et du poème, et *in fine* de l'opéra. La musique à programme elle-même est un échec, le mélodrame soulignant *a contrario* la

⁴⁵⁸ *Hector Berlioz new edition of the complete works, Lélio ou le retour à la vie*, vol. 7, Kassel, Bärenreiter, 1992, p. 3

⁴⁵⁹ *Hector Berlioz...*, *op. cit.*, p. 6

⁴⁶⁰ Berlioz précise qu'il faut donc un autre ténor que celui qui a chanté la ballade d'Horatio. *Ibid.*, p. 58

⁴⁶¹ *Ibid.*

nécessité de déclamer explicitement le programme. Ce constat risque de conduire à la mort de la musique elle-même :

Mais pourquoi m'abandonner à ces dangeureuses illusions ? Ah ! ce n'est pas ainsi que je puis me réconcilier avec la vie...⁴⁶²

Au début de la « Fantaisie sur la tempête de Shakespeare », Léo réaffirme le pouvoir de la musique à faire entendre un programme et à faire chanter les personnages de Shakespeare, présumé nécessaire de la musique selon lui⁴⁶³. Ce postulat transforme le compositeur en chef d'orchestre⁴⁶⁴, et la musique imaginaire en musique exécutée et audible par tous. Le sujet de la perception musicale change : ce n'est plus seulement Léo dans son for intérieur, mais l'auditoire⁴⁶⁵. Mais la fin de *Léo* souligne que la véritable scission ne passe pas entre la parole et la musique, mais entre l'orchestre idéal et l'orchestre réel, entre l'œuvre musicale du musée imaginaire et la musique exécutée :

Assez pour aujourd'hui. Votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur [...]. (Après un instant de silence, l'orchestre idéal fait entendre derrière la toile l'*Idée fixe* de la Symphonie fantastique. Léo s'arrête, comme frappé au cœur d'un coup douloureux)⁴⁶⁶

La séparation entre parole et musique s'avère le signe de celle qui s'opère entre l'œuvre musicale idéale et l'œuvre exécutée — toujours de manière défailante selon le compositeur.

Pour que la musique à programme ait une consistance, et que le programme ne reste pas accidentel, il ne doit plus être supposé connu du public, mais déclamé en tant que tel — la musique à programme devenant alors mélodrame pour Berlioz⁴⁶⁷. Le mélodrame s'avère donc le moyen de faire de l'opéra une œuvre musicale sans contrevenir à sa notationalité essentielle. La construction complexe de *Léo* souligne cependant que le véritable enjeu est la

⁴⁶² *Ibid.*, p. 69

⁴⁶³ « ...que les Esprits chantent et folâtrant ! que la tempête gronde, éclate et tonne ! que Ferdinand soupire ! que Miranda sourie tendrement ! que le monstrueux Caliban danse et mugisse ! que Prospero commande en menaçant », *ibid.*

⁴⁶⁴ « Laissez la place pour le piano ! [...] Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage [...]. N'exagérez pas les nuances », *ibid.*

⁴⁶⁵ Selon un procédé similaire à la musique de film : l'ontologie de la musique de film proposée par Jerrold Levinson pourrait ici s'appliquer. LEVINSON, Jerrold, *La musique de film fiction et narration*, Pau, PUP, 1999

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 180

⁴⁶⁷ WAEBER, *Le mélodrame...*, *op. cit.*, p. 148

possibilité même de l'œuvre musicale, et de son exécution adéquate. Le problème de l'expression naturelle dans la tragédie lyrique, qui devait unir le texte et la musique, passe désormais au cœur même de l'œuvre musicale, fût-elle strictement notationnelle.

Paradoxes de la musique à programme

Le paradoxe essentiel de la musique à programme réside dans la manière dont il cache un rapport essentiel à un texte, ou dont il intériorise un texte préalablement extériorisé. Ce rapport contradictoire au texte est identique au problème de l'opéra-œuvre musicale, où le texte est exclu de l'essence de l'œuvre tout en gardant une connexion nécessaire avec elle. Dans cette perspective, la musique à programme se propose d'être le nouvel opéra. La musique à unité programmatique est l'*analogon* du modèle lullyste, le mélodrame l'*analogon* du modèle ramiste, et la musique à identité programmatique l'*analogon* du modèle gluckien. Ce rapport schizophrénique au texte aboutit à un paradoxe : en voulant rendre le texte essentiel à la musique, on le supprime — en le supposant déjà connu, en le réduisant à sa plus simple expression⁴⁶⁸, voire en le faisant lire préalablement pour mieux l'ôter de l'exécution. Même le mélodrame tend parfois vers la suppression du parallélisme entre texte et musique, au bénéfice d'une alternance du texte et de la musique — comme on l'entend notamment dans *Lélio* de Berlioz — voire en transformant la déclamation en chant — comme Massenet dans la seconde version des *Expressions lyriques*⁴⁶⁹. La mise à l'écart paradoxale du programme par les musicologues dans leur étude des poèmes symphoniques jusqu'à une date récente⁴⁷⁰ ne vient donc pas d'un postulat de la musicologie, mais des tensions mêmes du projet de la musique à programme. Il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une tentative de résoudre le problème de l'œuvre musicale.

Le paradigme symphonique. Constitution de l'œuvre instrumentale

Le projet esthétique d'une musique absolue — c'est-à-dire d'une musique ne faisant référence à aucun texte et parvenant d'elle-même à exprimer l'absolu, affirmant par là son autonomie formelle⁴⁷¹ — ne se construit pas contre l'opéra, mais contre la musique à programme, soulignant par là leur communauté de problématique. Que la symphonie soit le paradigme de l'œuvre musicale est une thèse relativement tardive, et est représentée de

⁴⁶⁸ RAMAUT, *Hector Berlioz...*, *op. cit.*, p. 76

⁴⁶⁹ La première version des *Expressions lyriques* est pour piano et déclamation rythmée. Massenet remanie plus tard les passages déclamés en remaniements chantés. WAEBER, *En musique...*, *op. cit.*, p. 343

⁴⁷⁰ CHION, *Le poème...*, *op. cit.*, p. 14

⁴⁷¹ DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 14-21 (édition originale : 1978)

manière éminente par Hanslick⁴⁷². Contrairement à la musique à programme, la problématique de la symphonie présuppose que l'opéra ne peut pas être une œuvre musicale en tant que telle, et supprime tout rapport au texte, fût-il accidentel. Certes, on peut trouver des cas hybrides : la *Symphonie n°VI* — dite « *Pastorale* » — de Beethoven a ainsi pu inspirer les tenants de la musique à programme, inversement le rapport au programme est parfois si flou dans les poèmes symphoniques de Liszt qu'ils semblent plutôt devoir être étudiés comme des symphonies « pures ». Ces cas ambigus ne remettent pas en cause la distinction fondamentale entre ces deux problématiques, conduisant à deux conceptions opposées de l'œuvre musicale.

Cependant l'absence de référence explicite à un texte extérieur dans la symphonie ne doit pas masquer un rapport implicite à la textualité. Le fonctionnement de la symphonie dans sa forme classique, et le mode d'interprétation qui lui est appliqué, témoignent en creux de l'absence d'un texte, dont le rôle est désormais assumé par la forme.

La musique textuelle et l'atonalité

L'utilisation de la musique à programme et de la musique vocale dans le contexte de l'atonalité au début du XX^e siècle nous permet de discerner *a contrario* l'ombre d'une textualité dans ce projet esthétique d'une musique totalement autonome, et accédant sans le moyen terme d'un texte à l'absolu. Au début du XX^e siècle, la musique à programme connaît un renouveau et un prestige sans précédent, et est associée à l'avant-garde musicale, quand les formes sonates sont plutôt associées au néoclassicisme⁴⁷³. L'importance accordée par Schoenberg à la musique à programme ou textuelle au début de l'atonalité est ainsi particulièrement révélatrice, qu'il s'agisse de la musique à programme de *Pelléas et Mélisande*, ou du mélodrame du *Pierrot lunaire*. L'hypothèse de Carl Dahlhaus pour expliquer l'intrication de l'atonalité et de la musique à programme chez Schoenberg est que le texte viendrait suppléer un vide fonctionnel laissé par la tonalité.

Le problème de la dissonance émancipée est le suivant : en renonçant à l'obligation de résolution, on renonce aussi à l'élan d'une progression — une progression vers une direction esquissée par la tradition et de ce fait apparaissant comme logique⁴⁷⁴.

⁴⁷² C'est à l'aune de la symphonie qu'Hanslick juge et étudie la musique vocale. HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 166. Sur la querelle de la musique à programme au milieu du XIX^e siècle, DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique...*, *op. cit.*, p. 116 et sq

⁴⁷³ DAHLHAUS, Carl, « La relation avec le texte. L'évolution de la poétique musicale d'Arnold Schoenberg », dans *Schoenberg*, Paris, Contrechamps, 1997, p. 279

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 277

L'atonalité remet donc en cause la plausibilité des variations motiviques et thématiques, alors même que Schoenberg a toujours conservé l'idée d'une œuvre organique. La justification de telles variations, opérée par la structure harmonique en langage tonal, doit donc être suppléée : le programme de *Pelléas et Mélisande* et le texte du *Pierrot lunaire* assurent cette fonction. Le choix de la musique à programme ou du *Sprechgesang* n'est donc pas anodin : comme ses prédécesseurs, Schoenberg est prisonnier d'une conception de la musique où le texte est considéré comme extra-musical. Le choix d'un programme muet ou d'une voix parlée-notée témoigne de ce rapport schizophrénique au texte déjà souligné au XIX^e siècle⁴⁷⁵. En outre il est influencé par Schopenhauer et la métaphysique de la musique absolue⁴⁷⁶. Le paradoxe pour Schoenberg est que les prémisses mêmes de la musique absolue le contraignent à user d'un texte structurant, l'organicité de l'œuvre musicale absolue le rendant nécessaire dans le cadre atonal. Le texte apparaît ainsi comme un substitut de tonalité au bénéfice de l'organicité musicale⁴⁷⁷. Avec le sérialisme, un tel cadre n'est plus nécessaire, et l'importance structurelle de la musique programmatique et à texte devient moindre, la série remplaçant la structuration par le texte.

La problématique schoenbergienne de la musique à programme permet de souligner *a contrario* le rôle textuel de la forme sonate. L'exemple de Schoenberg souligne ainsi l'unité de problématique entre la musique à programme et la musique absolue — composer une œuvre musicale — et la spécificité du projet esthétique de la musique absolue — unifier et identifier l'œuvre par la musique seule.

La dramaturgie musicale de la sonate

Selon les analyses de Charles Rosen sur le développement d'un style classique chez Haydn, Mozart et Beethoven⁴⁷⁸, l'*opera buffa* mozartien est un pivot essentiel. L'union parfaite entre musique et livret dans *Les Noces de Figaro*, grâce à la dramaturgie intrinsèque de la forme sonate⁴⁷⁹, aboutit au paradoxe d'une musique devenue elle-même dramatique indépendamment du livret. Selon Rosen, Mozart réussit donc là où Gluck avait échoué. Le rapport de la musique au texte change : il ne s'agit plus d'exprimer ou d'imiter le texte comme dans la tragédie lyrique, mais d'intensifier le drame par la musique. Par la technique

⁴⁷⁵ « En effet, le texte doit d'une part être secondaire, et d'autre part servir de fondement. » *Ibid.*, p. 281

⁴⁷⁶ DAHLHAUS, « Schoenberg et la musique à programme », *ibid.*, p. 149-150

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 282

⁴⁷⁸ ROSEN, Charles, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000 (éd. originale : 1971)

⁴⁷⁹ « Dans ses opéras, intrigue et formes musicales sont indissociables. Plus que tout autre style antérieur, le style sonate pouvait devenir drame : ce fut la chance historique de Mozart. » *Ibid.*, p. 383

de la sonate, la partition a trouvé le moyen d'être dramatique indépendamment du texte. Ainsi n'est-il pas étonnant que Mozart se soit également intéressé au mélodrame⁴⁸⁰, opéra au texte extériorisé, l'aboutissement de l'opéra conduisant à sa destruction comme telle⁴⁸¹.

En plaçant son étude de l'opéra mozartien au cœur de son livre, Charles Rosen souligne l'importance de la problématique de l'opéra dans l'instauration de la sonate classique. Il insiste sur le fait que dans les sonates de Haydn antérieures à la mort de Mozart, le langage de musical n'est pas totalement abouti, donnant à penser que c'est la résolution du problème de l'opéra chez le compositeur salzbourgeois qui lui permet de développer pleinement les implications de la sonate. En effet la thèse du *Style classique* est qu'avant d'être une forme, la sonate classique est un style utilisant les forces du système tonal de manière dramatique, en utilisant la tension entre tonique et dominante, dissonance et résolution. Contrairement au style baroque, la sonate classique est donc littéralement caractérisée par une intrigue : une « exposition » — terme à la fois musical et théâtral — un développement entraînant variations et tension maximale, et une réexposition, le retour à la tonique produisant un événement musical qui s'avère coup de théâtre⁴⁸². On passe alors d'une esthétique de l'ornementation, où le détail musical doit exprimer un sentiment, à une esthétique où c'est l'architecture de la pièce musicale dans son ensemble qui devient importante, le détail ne tenant sa signification que du tout⁴⁸³. Selon ces analyses, la sonate apparaît comme le moyen de faire de la musique instrumentale une œuvre par le moyen d'une dramatisation spécifiquement musicale. Il ne s'agit donc plus seulement d'une métaphore, mais d'un processus musical à proprement parler.

L'œuvre instrumentale : union formelle du principe d'unité et du principe d'identité

Dans son histoire de la sonate du XVI^e siècle à nos jours, Sylvette Milliot souligne qu'un changement de signification important du terme s'était opéré au milieu du XVIII^e siècle : alors qu'il désignait un ensemble musical cyclique aux mouvements contrastés, il tend à s'opposer au concerto dans les années 1750, pour finir par désigner la structure même du morceau nommé sonate⁴⁸⁴. Sonate désigne donc à la fois la pièce musicale et son plan. D'où

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 368

⁴⁸¹ Peter Kivy remarque aussi l'aboutissement mozartien de l'opéra, et le changement de problématique qui s'ensuit. KIVY, Peter, *Osmín's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton, Princeton university press, 1988, p. 188 et sq.

⁴⁸² Sur les variations de la forme sonate, ROSEN, *Le style...*, *op. cit.*, et du même auteur *Formes sonates*, [1988] Arles, Actes Sud, 1993

⁴⁸³ ROSEN, *Formes...*, *op. cit.*, p. 27

⁴⁸⁴ MILLOT, Sylvette, *La Sonate*, Paris, PUF, 1978, p. 35

l'ambiguïté intrinsèque du terme, qui s'applique aussi bien aux sonates *stricto sensu* qu'aux symphonies, quatuors, voire aux opéras.

Nous avons vu que dans les termes du bail de 1767, l'œuvre instrumentale apparaît comme problématique, la partition ne pouvant constituer à elle seule une unité indépendamment d'un texte ou d'une action dramatique. En opérant une dramaturgie spécifiquement musicale, basée sur la polarité tonique-dominante, la sonate permet à la pièce instrumentale de constituer un tout musical unifié et identifié. Ce que l'on appelle « forme sonate » s'avère avoir la fonction identitaire de l'action dramatique dans la tragédie gluckienne, et une fonction unitaire. La musique ne constitue donc plus une unité basée sur une continuité comme dans la tragédie lyrique⁴⁸⁵, mais une unité formelle. L'originalité du modèle de la sonate, par rapport à toutes les autres tentatives pour résoudre le problème de l'œuvre musicale, réside dans cette unification, au sein de la forme musicale, du principe d'unité et du principe d'identité. Bien qu'employant le vocabulaire de la forme et du contenu, Hanslick ne dit pas autre chose.

Les rapports bien ordonnés de sonorités pleines de charme par elles-mêmes, qui concordent, se repoussent, se fuient, se rejoignent, leur essor, leur décroissance, voilà ce qui se présente à notre esprit, en formes libres, et qui lui donne le plaisir esthétique du beau⁴⁸⁶.

Le beau est le fruit de l'unité musicale (« les rapports bien ordonnés »), dont le principe est d'ordre formel (« sonorités pleines de charme par elles-mêmes »), c'est-à-dire résidant dans les « combinaisons de sons »⁴⁸⁷. La forme musicale a toutefois la caractéristique unique de n'avoir pas d'autre contenu qu'elle-même :

L'idée de forme est réalisée en musique d'une façon toute spéciale. Les formes sonores ne sont pas vides, mais parfaitement remplies ; elles ne sauraient s'assimiler à de simples lignes délimitant un vide ; elles sont l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa forme⁴⁸⁸.

Hanslick définit donc bien la forme comme le principe d'unité (« de simples lignes ») et d'identité (« l'esprit qui prend corps ») de l'œuvre musicale, de sorte que pour nous l'œuvre

⁴⁸⁵ Sur l'opposition de la sonate et de la continuité baroque, ROSEN, *Formes...*, *op. cit.*, p. 153

⁴⁸⁶ HANSLICK, Edouard, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 93 (édition originale : 1854)

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 57

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 96

musicale est synonyme d'une totalité intègre strictement notationnelle, constituant sa propre unité, et ne renvoyant qu'à elle-même⁴⁸⁹. Cette thèse semble l'origine du fondement implicite de l'ontologie contemporaine de l'œuvre musicale, où unité et identité musicales sont confondues. En réalité cette confusion ne s'applique qu'à une époque restreinte — à partir du XIX^e siècle — et au genre particulier de la sonate. Nous avons vu qu'il ne s'applique ni à la tragédie lyrique du siècle précédent, ni à la musique à programme, qui fonctionne selon un modèle distinct.

Le principe d'intelligibilité formelle : naissance de l'analyse musicale

L'ombre de la tragédie lyrique apparaît cependant dans le fonctionnement de la sonate classique, qui met en place ce que l'on peut appeler un principe d'intelligibilité formelle. Le principe d'unité et le principe d'identité résidant dans la forme musicale, le style sonate se déploie selon une esthétique du développement, où l'œuvre affirme à la fois son unité et son identité. Il ne s'agit pas seulement de déployer les potentialités d'un thème comme dans une fugue, mais de développer une tension dramatique présente dès l'exposition des thèmes, qui trouvera sa résolution dans la réexposition⁴⁹⁰. De ce fait le développement thématique a une fonction à la fois identitaire et unitaire, alors qu'il n'avait qu'une fonction identitaire dans la fugue. Le développement thématique de la sonate doit entraîner la résolution de la tension, et achever l'œuvre, quand le développement thématique de la fugue pourrait potentiellement se poursuivre indéfiniment. En ce sens, on pourrait parler à propos de la fugue d'« unité lâche » ou d'« unité ouverte », tandis que la sonate constitue une « unité close ».

Si, dans la sonate, le principe d'unité et le principe d'identité résident dans une forme dramatique thématisée, ils sont néanmoins en tension, entraînant précisément le développement thématique et sa résolution. La tension entre tonique et dominante matérialise cet écart entre principe d'unité et principe d'identité, provoquant le développement de la sonate. Dans cette perspective, le principe d'intelligibilité formelle permet la clôture de la sonate, en assurant la prévalence du principe d'unité sur le principe d'identité — de même que dans la tragédie lullyste, le principe d'intelligibilité textuelle assurait la supériorité du principe d'unité sur le principe d'identité. Ainsi est-il essentiel dans la sonate classique que l'auditeur *comprenne* qu'il écoute une sonate, c'est-à-dire entende sa structure thématique générale, sa tension et sa résolution. Si le véritable amateur de musique doit entendre cette

⁴⁸⁹ Voir le commentaire de Hanslick par DAHLHAUS, Carl, *La musique absolue...*, *op. cit.*, p. 94 et sq

⁴⁹⁰ ROSEN, *Formes...*, p. 29

forme musicale, réciproquement la véritable sonate doit être intelligible — sans quoi elle serait simple rhapsodie.

La naissance de l'analyse musicale au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, au sens d'une réduction de la totalité musicale à ses parties essentielles⁴⁹¹, est contemporaine de l'avènement de la sonate et du principe d'intelligibilité formelle. Le *Cours complet d'harmonie et de composition* de Momigny, publié en 1806, propose ainsi une analyse d'un *Quatuor* en ré mineur de Mozart⁴⁹², en le réduisant aux harmonies principales — comme le montre la présentation de l'analyse sous forme d'une planche, où les dernières portées écrites par Momigny sont la réduction des portées supérieures composées par Mozart⁴⁹³.

⁴⁹¹ « L'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des fonctions de ces éléments à l'intérieur de cette structure. » BENT, Ian et DRABKIN, William, *L'analyse musicale histoire et méthodes*, Paris, Main d'œuvre, 1998, p. 9 (édition originale : 1987)

⁴⁹² MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde*, Paris, chez l'auteur, 1806, 3 vol. L'étude du *Quatuor* se situe à la fin du premier volume p. 307 et sq, et au début du second volume, p. 387

⁴⁹³ MOMIGNY, *ibid.*, t. 3, p. 109. « Cette figure présente dans les quatre portées supérieures de l'accolade, le quatuor tel que l'auteur l'a écrit. La cinquième portée de l'accolade montre les diverses cadences ou propositions musicales contenues dans le chant du premier violon. Le sixième et la septième portées présentent les propositions harmoniques que forme l'ensemble des parties. » *Ibid.*, t. 2, p. 307

La critique de Momigny est donc adaptée à la forme sonate. L'auteur loue ainsi l'économie mozartienne en matière de motif, lui permettant une plus grande réduction musicale :

Mozart invente-t-il pour cela un nouveau sujet ? Il se garde bien de montrer cette stérile abondance, si contraire à l'*unité*, et qui annonce un écolier ; mais, en grand contrepointiste, c'est son premier motif qu'il replace ici, non simplement et comme il a déjà été entendu ; car ce ne serait que du rabachage ; mais élaboré de nouveau et d'une manière à en faire résulter un grand effet⁴⁹⁴.

Alors que dans une « sonate baroque » le compositeur aurait introduit un nouveau motif, Mozart réutilise le même motif pour renforcer l'unité de l'*allegro*, tout en le réélaborant pour mieux souligner la structure⁴⁹⁵. L'intelligibilité du *quatuor* — en reprenant le motif initial varié — apparaît ainsi comme une marque de supériorité sur les compositeurs antérieurs.

L'objet d'étude de Momigny n'est donc plus l'effet produit sur l'auditeur, comme dans l'esthétique musicale du siècle précédent, mais la *partition écrite* — les planches du troisième volume doivent ainsi accompagner la lecture de l'analyse. Prenant pour objet les partitions, la répertorialisation musicale détermine donc la musique comme champ disciplinaire à part entière, irréductible aux autres domaines artistiques, et nécessitant des compétences techniques spécifiques. Le répertoire musical comme répertoire implicite de partitions est donc à la fois un champ esthétique et un champ scientifique. L'analyse musicale acquiert ainsi le statut de véritable science de la musique⁴⁹⁶, indépendante d'une esthétique générale des beaux-arts. À de nombreuses reprises Momigny ne fait par exemple pas l'analyse de ce qu'il entend mais de ce qu'il lit sur la partition :

...il faut observer que le si bécarré de la mesure précédente est un ut bémol, et que cet ut bémol, que Mozart a pourtant écrit si bécarré, pour occasionner plus de surprise,

⁴⁹⁴ MOMIGNY, *ibid.*, t. 2, p. 392

⁴⁹⁵ « ... l'emploi et le caractère du motif se modifient radicalement à la fin du XVIII^e siècle, évoluant avec la nouvelle conception de la forme musicale. Le motif souligne alors les articulations de la forme et – ce qui est le plus important – il s'infléchit en fonction de ces articulations. » ROSEN, *Formes...*, *op. cit.*, p. 201

⁴⁹⁶ Comme le soulignent Bent et Drabkin, l'analyse musicale doit être bien distinguée de l'histoire de la musique : l'analyse répond à la question « comment fonctionne ce morceau ? ». Il ne s'agit donc pas de mettre en évidence des relations d'influences réciproques entre compositeurs ou œuvres musicales. En réalité, analyse et histoire de la musique sont souvent liées dans la discipline musicologique. BENT et DRABKIN, *L'analyse...*, *op. cit.*, p. 16 et sq.

s'annonce comme la sixième note du Ton de mi bémol mineur, prise dans l'accord de septième diminuée de la note sensible ré, fa la bémol ut bémol⁴⁹⁷.

Momigny commente ici les notes *inscrites* sur la partition et non entendues, de sorte que le *Quatuor* apparaît comme à lire plutôt qu'à entendre. En effet dans le tempérament égal, entendre ou jouer si bécarre ou ut bémol revient au même. Si Momigny voulait simplement souligner à l'audition l'ambiguïté d'une tonalité, il n'aurait pas besoin de souligner l'inscription en « si bécarre » de l'« ut bémol » attendu. Dans l'analyse de Momigny, tout se passe comme si Mozart avait voulu jouer *avec le lecteur* en inscrivant « ut bémol » à la place de « si bécarre » (« Mozart a pourtant *écrit* si bécarre, pour occasionner plus de surprise »). L'essence notationnelle de l'œuvre musicale est donc affirmée en même temps que son caractère formel et clos. La forme musicale — c'est-à-dire l'articulation des motifs principaux et leur variation — apparaît bien comme l'équivalent fonctionnel du texte dans la tragédie lyrique, puisque son analyse musicale se termine par l'invention d'un texte poétique pouvant être associé à la partition, selon une méthode critique que Momigny appelle lui-même « parodie »⁴⁹⁸.

Le style de cet *Allegro Moderato* est noble et pathétique. J'ai cru que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression, à mes lecteurs, était d'y joindre des paroles⁴⁹⁹.

Momigny double donc la partition de Mozart d'une déclamation de Didon abandonnée par Enée. On peut voir dans cette pratique une résurgence de l'esthétique baroque de l'expression musicale, où la musique a pour fonction de transmettre un sentiment⁵⁰⁰. La pratique parodique signifie chez Momigny que le génie de Mozart est si grand que la musique suffit à exprimer les sentiments du désespoir. Mais au delà de cette esthétique de l'expression, la forme musicale obtenue par la réduction analytique apparaît comme l'équivalent fonctionnel du texte poétique, de sorte qu'analyser la partition revient à la parodier. Sur sa planche, la

⁴⁹⁷ MOMIGNY, *Cours...*, *op. cit.*, t. 2, p. 388-389

⁴⁹⁸ L'auteur théorise la technique de la parodie dans le premier volume des *Cours...*, p. 379. Momigny n'était pas le seul à pratiquer ce type de critique : ils étaient appelés « parodistes ». BENT et DRABKIN, *L'analyse...*, *op. cit.*, p. 45

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 371

⁵⁰⁰ « Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. » DU BOS, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1993, p. 150 Voir le commentaire de la parodie critique par BENT et DRABKIN, *L'analyse...*, *op. cit.*, p. 45

réduction musicale de la partition de Mozart est ainsi rigoureusement équivalente à la notation du chant hypothétique de Didon et de son accompagnement⁵⁰¹.

Il ne s'agit pas de dire pour Momigny qu'une musique seulement instrumentale est une musique amoindrie par rapport à une musique à texte. Au contraire, c'est pour souligner la grandeur du *quatuor* mozartien que Momigny le parodie. Le chant imaginaire de Didon apparaît donc comme le double langagier de la partition, double accidentel n'ayant pour fonction que de souligner et d'expliciter la structure d'une œuvre instrumentale se tenant par elle-même. L'architecture motivique dans la forme sonate a désormais la fonction unitaire et identitaire que tenait le texte poétique dans la tragédie lyrique. Le texte poétique de Momigny souligne l'identité de la musique — en exprimant le sentiment déjà exprimé par la musique — et son unité — en faisant du *quatuor* un discours cohérent. Si la parodie à finalité critique fut éphémère, elle souligne le but de l'analyse musicale qui est de redire dans une langue autre que la musique elle-même ce que la musique dit déjà. Cette redondance explicative est toujours un problème de la musicologie, toute la difficulté étant de traduire de manière accessible l'architecture notationnelle de la musique — de même que Momigny devait traduire dans la langue conventionnelle la langue supposée naturelle de la musique⁵⁰².

Bien qu'abandonnant la parodie critique, l'analyse musicale d'E.T.A. Hoffmann présente des similitudes avec celle de Momigny : il s'agit toujours de réduire la partition à des éléments structurels plus essentiels — les thèmes. Dans sa célèbre critique de 1810 de la cinquième symphonie de Beethoven, l'unité thématique apparaît comme une marque de génie du compositeur allemand.

⁵⁰¹ MOMIGNY, *Cours...*, t. 3, p. 109

⁵⁰² Momigny partage ainsi la thèse très courante au XVIII^e siècle selon laquelle la musique serait la langue naturelle des sentiments. *Cours...*, t. 1, p. 3 et sq.

Outre l'agencement interne de l'instrumentation, c'est surtout cette étroite parenté des thèmes qui engendre l'unité qui maintient l'auditeur dans une même disposition⁵⁰³.

Réciproquement la qualité de l'auditeur ou de l'interprète se révèle à sa compréhension de son unité, de sorte qu'apprécier devient chez Hoffmann synonyme de comprendre l'architecture musicale :

Beethoven a conservé l'ordre habituel des mouvements de la symphonie ; ils semblent se succéder de façon fantastique, et plus d'un auditeur, *faute de comprendre l'ensemble*, aura l'impression d'entendre une géniale rhapsodie⁵⁰⁴.

...il faut le *comprendre*, pénétrer profondément son esprit même. L'artiste authentique ne vit que dans l'œuvre, qu'il a *comprise comme la comprenait son auteur*, et que maintenant il exécute⁵⁰⁵.

La compréhension formelle apparaît dans le texte d'Hoffmann comme l'équivalent de la communauté pathétique chez Le Cerf de la Viéville, ou comme la compréhension du *pathos* requis par les interprètes chez Gluck. La critique musicale antérieure à Momigny et Hoffmann n'était donc pas une critique « littéraire », supplantée définitivement par les analyses techniques du XIX^e siècle. La critique pathétique des XVII^e et XVIII^e siècles est adaptée au modèle de la tragédie lyrique. Elle n'est remplacée par l'analyse musicale que lorsque le principe d'intelligibilité textuelle ou actionnelle est remplacé par un principe d'intelligibilité formelle dans la sonate.

L'opéra : musique dramatique ou drame musical ?

La répertorialisation de la musique instrumentale entraîne donc un double mouvement de dramatisation de la partition : la musique instrumentale, et en particulier le genre de la symphonie, se voit dramatisée, tandis que la musique lyrique elle-même se voit réduite à sa partition, le livret devenant un élément problématique. Le statut ambigu actuel de l'opéra pour les musicologues et les philosophes dépend de l'idée du répertoire musical. En tant que répertoire de partitions, il implique que seule la partition de l'opéra soit considérée comme

⁵⁰³ HOFFMANN, E.T.A., *Écrits sur la musique*, Lausanne, l'âge d'homme, 1985, p. 50

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 50. Nous soulignons.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 120, critique des trios pour piano de Beethoven op. 70 (texte de 1812). Nous soulignons.

réellement musicale. Mais en tant que répertoire lyrique, il implique que la dimension théâtrale de l'opéra ne soit pas supprimée, nécessitant que le livret devienne une partie de la partition ou un écho de la partition — et qui y serait complètement réductible.

Dans ce nouveau cadre de pensée, l'opéra est difficilement conceptualisable, oscillant sans cesse entre son aspect dramatique ou son aspect musical. Dans *Opera as drama*, Joseph Kerman définit ainsi l'opéra comme un drame dont les articulations seraient musicales⁵⁰⁶. Il ne faut pas entendre par là que le drame serait entièrement réductible à la partition⁵⁰⁷, mais au contraire que l'opéra est constitué d'un drame irréductible à la partition, que la musique viendrait enrichir, développer ou articuler. Toute la problématique de l'opéra pour Kerman est d'articuler musicalement l'action du drame, qui est première⁵⁰⁸. C'est pourquoi selon Kerman la recherche de Wagner est contradictoire dans les termes. Selon Kerman, l'esthétique de Wagner tendrait à faire de l'opéra un poème symphonique⁵⁰⁹, c'est-à-dire un opéra où le drame serait entièrement réductible à la partition — tentative qui se solda « heureusement » par un échec pour l'auteur. En revanche, quoique limite, le cas d'un opéra conçu comme simple « théâtre chanté » est une possibilité. *Pelléas et Mélisande* représente un tel choix esthétique selon Kerman⁵¹⁰.

Inversement dans *Ossin's rage*, Peter Kivy définit l'opéra en opposition au drame musical⁵¹¹ : le problème de l'opéra n'est pas d'articuler une action dramatique déjà existante, mais de concilier une syntaxe proprement musicale à une théorie représentationnelle⁵¹². L'opéra doit imiter le drame par les simples moyens musicaux, faisant de l'opéra d'abord de la musique, avant d'être une action dramatique. Pour Kivy l'opéra est ainsi un « drame fait

⁵⁰⁶ « L'opéra est un type de drame dont l'existence est intégralement déterminée dans chacun de ses éléments et dans son ensemble par l'articulation de la musique. *Dramma per musica*. Cela, ce n'est pas seulement la théorie, mais c'est aussi l'œuvre accomplie qui le confirme. » KERMAN, Joseph, *Opéra et drame*, trad. de Jacques Michon et Béatrice Berthier-Lemoine, Paris, Aubier, 1988, p. 30 (édition originale : 1952)

⁵⁰⁷ « L'analyse harmonique la plus approfondie ne peut expliquer cette méprise de la situation domestique des Almaviva. Comme dans les pires excès de la Nouvelle Critique (qui était innocemment invoquée pour appuyer la méthode de M. Levarie), l'œuvre d'art se perd dans une pluie de considérations techniques. Car, dans ce cas, l'ouvrage est un drame, et non un exercice d'harmonie. Lorenz et ses émules montrent l'absurdité d'une conception musicale intransigeante de l'opéra. » *Ibid.*, p. 33

⁵⁰⁸ « Le mode de présentation fondamental du drame est l'action, et dans un drame musical, l'intermédiaire de l'articulation imaginative est la musique. » *Ibid.*, p. 85

⁵⁰⁹ « L'idéal opposé était celui de Wagner — celui de l'opéra — poème symphonique. Il ne se réalisa pas, heureusement, non plus, encore que dans *Tristan et Isolde* une tendance dans cette direction se manifesta puissamment, tendance essentielle à la convention dramatique fortement non littéraire de Wagner. » *Ibid.*, p. 198

⁵¹⁰ « Le mot, l'élément littéraire, est humblement conservé. En aucun point Debussy ne transforma musicalement la pièce, comme le fit Verdi lorsqu'il décida de mettre en musique *Othello*. » *Ibid.*, p. 180

⁵¹¹ KIVY, Peter, *Ossin's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton, Princeton university press, 1988, p. 63.

⁵¹² *Ibid.*, p. 50. L'ouvrage de Kivy développer ces différentes théories représentationnelles de la musique, rendant l'opéra possible. Selon Kivy, à l'*opera seria* haendelien correspondrait une esthétique cartésienne imitant les esprits animaux, quand à l'*opera buffa* mozartien correspondrait une esthétique associationniste.

musique », c'est-à-dire premièrement de la musique (« *opera as music* »)⁵¹³. Selon l'auteur, Wagner sort de l'esthétique de l'opéra *stricto sensu*, en ne cherchant pas à imiter le drame par la musique, mais en recherchant une unité du drame et de la musique⁵¹⁴.

À travers leur désaccord, Kerman et Kivy sont représentatifs d'une difficulté moderne à penser l'opéra. En effet, en l'absence de concept d'œuvre musicale faisant partie d'un vaste répertoire de partitions, il n'y a pas de difficulté à ce qu'une forme musicale associe une partition à un livret. En définissant l'opéra d'abord comme un drame, Kerman tente de conférer à l'opéra une unité dramatique du livret et de la partition. Quant aux théories représentationnelles caractérisées par Kivy, elles doivent justifier de même l'association d'un livret textuel à une partition musicale. Or ces théories représentationnelles ne visent pas au XVIII^e siècle à justifier spécifiquement l'accord d'une partition à un livret, mais portent sur les propriétés imitatives de la musique en général⁵¹⁵. Que la musique imite le discours humain ou les émotions du personnage chantant ne fait pas nécessairement de la partition une imitation du livret comme action dramatique. Kivy voit la question représentationnelle comme un problème propre à l'opéra jusqu'au XIX^e siècle, car il pense qu'au XVIII^e siècle l'association d'un livret et d'une partition est un problème. Or le problème de l'opéra jusqu'alors est plutôt poétique : s'agit-il d'une forme théâtrale acceptable, et ne remet-elle pas en cause l'esthétique classique ? L'opéra répond-il aux exigences de vraisemblance et de convenance ?⁵¹⁶ L'usage des machines est-il consubstantiel à l'opéra⁵¹⁷, et est-il convenable ? Ces questions poétiques ne visent pas à dramatiser la musique ou à musicaliser le drame.

L'idée de répertoire musical telle qu'elle s'est forgée entre 1767 et les années 1830 est le résultat d'un rapport problématique à son homologue théâtral. D'un côté la répertorialisation de la partition fonde et justifie l'originalité du répertoire musical par rapport au répertoire théâtral, et d'un autre côté le répertoire garde sa connotation proprement théâtrale du fait qu'à

⁵¹³ *Ibid.*, p. 260-262

⁵¹⁴ Le problème de l'opéra pour Kivy est de faire un drame musical tout en respectant les paramètres musicaux que sont l'unité, la variété, la fermeture, la durée limitée, la forme, le caractère non sémantique et sa structure globale. Wagner comme Debussy, en rejetant au moins l'un de ces paramètres, ne répond pas à proprement parler au problème de l'opéra. *Ibid.*, p. 58-59

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 226

⁵¹⁶ Sur les questions de poétique posées par la tragédie lyrique, on consultera KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1983, rééd. 1988 et « La danse, modèle d'intelligibilité dans l'opéra français de l'âge classique » dans *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique* (sous la dir. de la même), Lille, Cahiers de la maison de la recherche université Charles de Gaulle, 1997, p. 71-80. Sur les enjeux poétiques de l'opéra et de l'opéra-comique voir COUVREUR, Manuel et VENDRIX, Philippe, « Les enjeux théoriques de l'Opéra-Comique », dans VENDRIX, Philippe (sous la dir. de), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, en particulier p. 213-219. Également CHARRAK, André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998

⁵¹⁷ CHARRAK, *Musique...*, *op. cit.*, p. 50-53

l'origine, le seul répertoire musical existant était le répertoire lyrique de l'Académie Royale de Musique. Cette tension entre autonomie du répertoire musical et modèle du répertoire théâtral n'est pas neutre sur l'objet de la répertorialisation — la partition — et sur la conception de la musique. La mise entre parenthèses du livret dans la répertorialisation de l'opéra, et la dramatisation de la partition dans la répertorialisation de la musique instrumentale, témoignent des rapports de modèle et de concurrence entre répertoire théâtral et répertoire musical. Le répertoire est donc une question essentielle à considérer pour comprendre les relations qu'entretiennent l'opéra et les formes de musique instrumentale. Il semble que les relations de symétrie inversée entretenues par le théâtre chanté et le théâtre parlé au XVIII^e siècle aient été transposées au XIX^e siècle aux rapports entre l'opéra et la musique instrumentale, par le moyen terme de leur répertorialisation problématique. Dans cette perspective, l'étude séparée de l'opéra et de la symphonie comme deux genres distincts et entièrement autonomes doit être remise en cause : si une co-répertorialité et une contre-répertorialité animent les relations de l'opéra et de la musique instrumentale, leurs relations réciproques sont essentielles à leur compréhension. Cet exemple souligne le paradoxe de la division de la musique en répertoires, qui à la fois distingue des champs séparés et les articule entre eux — sur le modèle de la répertorialité impériale et du répertoire-genre des décrets de 1806 et 1807. Cette fonction classificatrice du répertoire, à la fois divisante et unifiante, doit à présent être considérée.

Chapitre V : Fonction classificatrice de la répertorialisation. Le répertoire musical entre unité et éclatement

Le développement de l'analyse musicale et de la musicologie dépend étroitement de la considération de la partition et de son nouveau statut ontologique, comme élément caractérisant essentiel de la musique. La naissance de l'analyse musicale a partie liée avec la nouvelle focalisation répertoriale sur la partition et ses conséquences. Cette répertorialisation musicale isole en effet un champ esthétique autonome, les partitions devenant susceptibles d'une analyse à la fois scientifique et esthétique, au même titre qu'un texte littéraire, dès le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles.

La répertorialisation dessine ainsi toujours un objet musical particulier. On a vu comment l'isolation et la description d'un répertoire instrumental dans les années 1830, distinct du répertoire lyrique, a permis à la fois d'unifier la musique en un Répertoire articulant répertoire lyrique et répertoire instrumental d'une part, et de faire du répertoire instrumental un répertoire ayant ses caractéristiques propres d'autre part. Cependant les répertoires lyrique et instrumental ne sont pas les seuls à diviser le Répertoire musical : la fonction classificatrice de la répertorialisation entraîne d'autres divisions, et ouvre la possibilité de nouveaux objets d'étude. Dans cette perspective, la musique peut-elle demeurer un champ disciplinaire unifié, ou tend-elle nécessairement à son éclatement en de multiples répertoires distincts ?

Classements du répertoire

Qu'il s'agisse du répertoire théâtral ou musical, du sens technique de répertoire-programmation ou au contraire de son sens patrimonial absolutisé, le répertoire est d'abord une liste écrite, ou peut être visualisé ainsi. Or aucune mise en liste n'est neutre : elle est toujours sous-tendue par une constellation conceptuelle particulière. Ainsi tout répertoire prétend à classer un certain type d'objet, selon un principe particulier et une fin déterminée. Ce faisant, il contribue à identifier de nouveaux objets d'étude, et à permettre l'éclosion de nouvelles disciplines musicales susceptibles de les traiter. Les différentes acceptions du répertoire sont donc autant de mises en liste selon des constellations conceptuelles déterminées. Ainsi le répertoire-programmation du XVII^e siècle, ne possédant pas encore le concept d'une œuvre intègre et intangible, a-t-il pour objet de simples « ouvrages », classés selon les règles d'alternance strictes dictées par l'autorité royale. Visualisé sous la forme d'une liste chronologique, le répertoire a pour finalité explicite l'établissement de la

programmation de la semaine ou quinzaine à venir. Le répertoire-fonds de la seconde moitié du XVIII^e siècle ne dépend pas de la même constellation conceptuelle ni du même principe de classification. L'objet du classement n'est pas le simple « ouvrage » mais l'œuvre formant une totalité intègre. Son principe de classification n'est plus directement l'alternance, mais la conformité aux normes permettant l'entrée d'une œuvre au « répertoire courant » de l'Académie Royale. Sa finalité n'est plus d'établir une programmation, mais de définir l'institution en délimitant sa propriété privée. Lorsque le fonds de l'Académie Royale de Musique est patrimonialisé par la loi de 1791, la fonction classificatoire du répertoire musical change. Le nouveau répertoire-patrimoine classe les œuvres musicales perçues non seulement comme des totalités intègres, mais comme des chefs-d'œuvre universels. C'est donc cette supposée valeur universelle qui est le principe de classement. Ici le « classement » change de signification, pour ne plus seulement signifier un principe de mise en liste, mais un principe d'élection. La finalité de ce répertoire-patrimoine est sa propre constitution, dans le but de former la nation. Si ce répertoire-patrimoine est conçu comme un répertoire de partitions, sa fonction classificatoire change d'objet. Il ne s'agit plus seulement de chefs-d'œuvre, mais de chefs-d'œuvre en tant que partitions, classés selon leur intérêt historique ou stylistique. Sa finalité est l'établissement d'une collection visualisée sous forme d'une bibliothèque ou d'une édition.

On peut résumer ces différents classements par le tableau suivant :

	Répertoire-programmation	Répertoire-fonds	Répertoire-patrimoine	Répertoire de partitions
Objet du classement	Ouvrages, pouvant éventuellement être des ensembles composites d'ouvrages précédents	Œuvres musicales comme totalités intègres et intouchables pour une autre institution	Œuvres musicales comme chefs-d'œuvre	Œuvres musicales comme partition puis <i>Urtext</i>
Principe du classement	Règles d'alternance et chronologie de l'acceptation par le comité de lecture	Conformité aux normes pour appartenir au « répertoire courant » de l'institution	Valeur universelle	Intérêt historique ou stylistique
Finalité du classement	Établir la programmation à venir	Établir la propriété de l'institution	Patrimonialisation et formation de la nation	Établir une bibliothèque ou une

				édition
--	--	--	--	---------

Ces différents principes de classement ne sont pas indépendants les uns des autres : le principe de classification du répertoire-fonds et celui du répertoire-programmation sont liés, en ce que les normes d'entrée au « répertoire courant » de l'Académie Royale de Musique dépendent des règles d'alternance des spectacles, commandant notamment l'association d'un opéra ou d'un ballet en un acte à un spectacle de plus grande envergure.

Il existe une articulation comparable des principes classificatoires du répertoire-patrimoine et du répertoire de partitions. On lit ainsi sous la plume de Berlioz en 1835 à propos du compositeur Gomis :

...il n'est donné à personne de se contrefaire au point de pouvoir faire illusion ; ensuite parce que, la chose fût-elle possible il est horrible de voir un artiste éminent prendre à tâche de rapetisser son style au lieu de l'agrandir, et ambitionner des suffrages qu'il devrait regarder comme fort au-dessous de lui, quand il n'aurait besoin que d'un peu de temps et de patience *pour voir ses œuvres classées et appréciées* comme elles le méritent⁵¹⁸.

Le défaut de Gomis selon Berlioz est de se tromper de principe classificatoire. Le compositeur cherche à « se contrefaire », c'est-à-dire à imiter son propre style afin de mieux se conformer aux attentes du public et des critiques. Une telle contrefaçon de soi-même revient à se « rapetisser » dans son propre style. Cette critique de Gomis participe de la critique berliozienne d'une musique composée et jugée exclusivement en fonction de la partition⁵¹⁹. Gomis cherche à « bien écrire » *Le Revenant* afin d'être classé selon des catégories stylistiques particulières censées lui correspondre. Face à ce classement stylistique stérile, Berlioz oppose les « œuvres classées et appréciées comme elles le méritent ». Que cette périphrase fasse référence au patrimoine musical en général ne fait pas de doute si on compare cet article à d'autres textes berlioziens. On lit ainsi dans un autre article du *Rénovateur* de 1834 :

L'oratorio d'*Israël en Egypte* vient justement d'atteindre sa 96^e année, ayant été composé en 1738, et il a encore autant de fraîcheur que s'il eût été écrit hier. Le génie

⁵¹⁸ *Le rénovateur* du 20 juin 1835, cité dans BERLIOZ, *La critique musicale...*, vol. II, *op. cit.*, p. 187. Nous soulignons.

⁵¹⁹ BERLIOZ, Hector, 22 octobre 1830, *Le correspondant*, cité dans *Critiques...*, vol. I, p. 65

de Haendel s'est élevé dans cette œuvre sublime et solennelle *un monument impérissable de sa grandeur*⁵²⁰.

Israël en Egypte est un monument musical, c'est-à-dire une œuvre témoignant du génie universel du compositeur et appelant à sa mémoire collective. L'oratorio de Haendel entre donc sans conteste au répertoire-patrimoine universel de la musique⁵²¹. De même les « œuvres classées et appréciées comme elles le méritent » sont les œuvres témoignant d'elles-mêmes et se constituant en monuments d'elles-mêmes. Le classement dont il est question est un classement patrimonial.

Le texte de Combarieu sur « Le vandalisme musical » en 1900 articule en revanche classement patrimonial et classement historique. L'enjeu de ce texte est de faire entrer la musique dans le champ patrimonial de l'État, en donnant aux partitions musicales le même statut que les monuments historiques.

Pourquoi les arts plastiques, absorbant toute la sollicitude des Pouvoirs publics, jouissent-ils d'une sorte de privilège ? Est-ce qu'un opéra ou une symphonie du XVIIIe siècle n'offrent pas un intérêt « historique ou artistique » ? Est-ce que les chefs-d'œuvre de l'art musical ne font pas partie, en tout pays, de la « richesse nationale » ?⁵²²

Cependant il ne s'agit pas seulement de conserver une partition dans une bibliothèque, mais de protéger les partitions originales de leur mutilation et modification sur la scène de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

Quant à la manière de traiter les chefs-d'œuvre du répertoire sur la scène de l'Opéra, l'État laisse une entière liberté aux Directeurs⁵²³.

⁵²⁰ *Le rénovateur* du 3 août 1834, cité dans BERLIOZ, *La critique musicale...*, op. cit., vol. I, p. 345. Nous soulignons.

⁵²¹ En 1837, Berlioz appelait ainsi à un Conservatoire pour les œuvres notamment de Mozart, de Gluck et de Haendel. BERLIOZ, *Critique musicale...*, vol. III, op. cit., p. 157

⁵²² COMBARIEU, Jules, « Le vandalisme musical », dans COMBARIEU, Jules (sous la dir. de), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900 (VIII^e section du congrès d'histoire comparée). Documents, mémoires et vœux*, Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1901, p. 299

⁵²³ *Ibid.*, p. 300

L'enjeu n'est pas seulement la conservation de la partition originale, mais sa conservation jusque dans son exécution devant le public par le biais d'une politique patrimoniale étatique que Combarieu appelle de ses vœux. Le projet de Combarieu est donc le suivant :

1) Toute œuvre représentée sur la scène d'un théâtre subventionné, ou exécutée dans un concert subventionné, sera considérée comme « classée ». [...] 2) Les dispositions de la loi relative aux monuments historiques seront appliquées aux œuvres musicales classées, c'est-à-dire que, quand un directeur de théâtre ou de concert subventionné voudra remanier un opéra ou une symphonie, il devra [demander l'autorisation au ministre...]. 5) Il sera formellement interdit aux professeurs du conservatoire d'altérer les textes musicaux ; il leur sera au contraire expressément recommandé de donner aux élèves l'exemple du respect dû aux œuvres des maîtres⁵²⁴.

L'œuvre musicale est donc classée en tant que chef-d'œuvre du patrimoine. Le critère de cette patrimonialisation est le respect absolu de la partition originale. Respect des « maîtres » et souci scientifique⁵²⁵ et historique deviennent synonymes. Le répertoire se fait ainsi notion tant patrimoniale qu'archéologique. La finalité d'un tel projet reste cependant l'exécution effective de ces œuvres musicales sur la scène des théâtres, les faisant pleinement classer dans le « cours du répertoire » des opéras. Cette patrimonialisation ne doit pas seulement s'appliquer selon Combarieu aux œuvres anciennes, mais également aux œuvres contemporaines à destination des générations futures :

Les grands compositeurs actuels, membres de l'institut, les Massenet, les Saint-Saëns, les Paladilhe, les Reyer, les Th. Dubois, les Lenepveu ; & Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Xavier Leroux, Claude Debussy, tant d'autres qui contribuent à la gloire de leur pays, seraient-ils heureux d'apprendre que dans cinquante ans leurs œuvres seront considérées comme taillables à merci & plus ou moins bien accommodées au goût du jour ?⁵²⁶

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 304-305

⁵²⁵ Apparaissent ainsi des termes techniques de la musicologie, comme l'expression d'édition *princeps*, *ibid.*, p. 303

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 302

La musique contemporaine apparaît ainsi pour Combarieu comme déjà un patrimoine, ou un « futur passé »⁵²⁷.

À cette classification interne du répertoire s'ajoute une classification externe. La patrimonialisation du répertoire en fait un ensemble cohérent. Avec les décrets impériaux de 1806 et 1807, chaque répertoire est assimilé à un genre théâtral ou musical supposé unitaire, tous les répertoires étant censés constituer un ensemble articulé du paysage théâtral et musical. Chaque répertoire est donc conçu comme un ensemble séparé faisant implicitement référence à d'autres répertoires : ainsi le répertoire-genre de la comédie et de la tragédie – attribué au Théâtre Français – renvoie implicitement au répertoire-genre du vaudeville – attribué aux théâtres secondaires. Distincts, ces répertoires fonctionnent ensemble dans l'organisation impériale. Il en va de même en musique, où le répertoire-genre de l'opéra est séparé et articulé au répertoire-genre de l'opéra-comique. C'est pourquoi le répertoire se pluralise : toute répertorialisation entraîne la constitution d'autres répertoires séparés et articulés, mais faisant à eux tous système, de sorte qu'on puisse continuer de parler d'un Répertoire.

Si ces classifications juridiques et administratives tombent en 1864 avec le retour à la liberté des théâtres, la répertorialisation de la musique en répertoires séparés et articulés se poursuit tout au long du XIX^e siècle selon des frontières ne relevant plus nécessairement du genre. Potentiellement, ces répertorialisations de la musique sont infinies – on peut ainsi parler du « répertoire religieux » par opposition au « répertoire des théâtres » ou au « répertoire des concerts », ou du « répertoire pianistique » par opposition au « répertoire pour orgue », du « répertoire lyrique » par opposition au « répertoire instrumental » ou « symphonique », etc. Le couple répertoire sérieux/répertoire populaire partage cependant la musique selon une division plus profonde. En effet dès l'origine musicale du terme à l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle, le répertoire musical est associé à la musique « savante » et « sérieuse », et en aucun cas à la musique effectivement jouée ou chantée par le peuple. Tout en faisant du répertoire la propriété du peuple, la patrimonialisation du répertoire n'a pas modifié son contenu, en le rendant intrinsèquement « populaire ». Le répertoire-genre des décrets impériaux accentue cette association implicite de la notion de répertoire et de l'art sérieux, les spectacles de curiosité ne se voyant pas attribuer un répertoire. La répertorialisation de la musique populaire constitue-t-elle son intégration à la musique, ou au contraire sa mise à l'écart d'un genre sérieux lui-même répertorialisé comme tel ? La musique

⁵²⁷ Nous empruntons cette expression à KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, 2000 (édition originale : 1979)

populaire peut-elle être répertoriée en tant que partition, ou est-elle répertoriée selon des modalités inédites adaptées à ses caractéristiques propres, en particulier son oralité ?

De la popularisation du répertoire au répertoire populaire

Le patrimoine musical popularisé

À la fin du XIX^e siècle sont séparés clairement le répertoire sérieux et le répertoire populaire, délimitant des sphères musicales séparées, et des réseaux de diffusion distincts. Cependant cette distinction est tardive, et conclut plusieurs décennies de tentative de popularisation du répertoire musical. Elle est contemporaine de l'émergence de projets de « théâtre populaire », mais la question est-elle, comme au théâtre, de rendre le peuple détenteur de la répertorialité ?

En effet dans la première moitié du XIX^e siècle aucun « répertoire populaire » n'est isolé et discerné comme tel. Tout au plus parle-t-on du répertoire musical plébiscité par le peuple — musiques de vaudeville et chansons de mauvaise qualité — mais il ne s'agit pas d'un répertoire d'airs du peuple comme tels⁵²⁸. Lorsque Liszt appelle à la constitution d'un « répertoire populaire » en 1835, il ne s'agit pas d'un retour à la musique qu'on appellera à la fin du siècle « folklorique », mais de l'institution d'une musique entièrement neuve pouvant faire communier toutes les classes sociales :

Tous les grands artistes, poètes et musiciens, fourniront leur contingent à ce répertoire populaire incessamment renouvelé [...] et *toutes les classes*, enfin, se confondront dans un sentiment commun, religieux, grandiose et sublime. Ce sera le FIAT LUX de l'art⁵²⁹.

Dans cet article de la *Gazette musicale de Paris*, Liszt n'appelle pas à la constitution d'un répertoire consacré spécifiquement à une classe populaire séparée de la classe bourgeoise et aristocratique, mais au contraire d'une musique à la fois classique, religieuse, populaire et neuve. Quoique promouvant un contenu répertorial ancien, les défenseurs de la musique religieuse comme Danjou partagent cette même conception d'un répertoire sérieux et

⁵²⁸ Jeffrey Cooper définit la musique populaire avant 1870 comme les romances, airs de vaudeville et musique virtuose. COOPER, Jeffrey, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor Michigan, UMI Research press, 1983, p. 115

⁵²⁹ LISZT, Franz, dans la *Gazette musicale de Paris*, 2^e année, n°35, du 30 août 1835, p. 292. Italiques dans le texte.

populaire⁵³⁰. Le peuple dont il est question n'est pas seulement le peuple social, mais le peuple politique réunissant toutes les classes de la société. Pour les Ultramontains, c'est tout le peuple universel (catholique) qui est visé. De même toute l'entreprise de Padeloup à partir de 1861 consiste à faire du patrimoine musical un répertoire populaire⁵³¹. Ainsi nomme-t-il sa société le *Concert populaire de musique classique*⁵³², soulignant la non contradiction entre répertoire sérieux et répertoire populaire⁵³³.

Un répertoire à part

L'échec des Concerts Padeloup témoigne d'une opposition croissante entre une musique jugée « sérieuse » et une musique considérée au contraire comme « populaire »⁵³⁴. La conception du répertoire en termes de genre permet de concevoir ces deux types de musique comme entièrement séparés, malgré l'abolition des décrets impériaux en 1864. Ainsi paraissent dans les années 1860 des « répertoires de chansons populaires », se présentant comme des répertoires parallèles au répertoire de musique sérieuse. Sont par exemple édités en 1863 *Les enfants de Paris. Répertoire de romances, mélodies et chansonnettes nouvelles*⁵³⁵, fascicule périodique publiant des paroles de chansons, précisant les auteurs et la salle ou le café-concert dans lesquels elles peuvent être entendus : le terme de « répertoire » est donc employé selon son usage juridique précis de pièce appartenant juridiquement et génériquement à une salle spécifique. Il en va de même en 1864 pour *Le café chantant. Recueil de chansons populaires formant le répertoire actuel des principaux théâtres*⁵³⁶ : il ne s'agit pas d'un répertoire folklorique, mais du répertoire « actuel » appartenant génériquement aux différentes scènes parisiennes, selon la définition impériale du répertoire-genre. Ces

⁵³⁰ DANJOU, F, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, Paris, rue Saint Maur Saint Germain, 1845. Nous reviendrons sur la question de la musique religieuse populaire dans le chapitre consacré à la musique classique.

⁵³¹ Outre la bibliographie sur le concert en Europe, on se reportera pour l'histoire des concerts Padeloup plus spécifiquement à BERNARD, Elisabeth, « Jules Padeloup et les Concerts Populaires », dans *Revue de musicologie*, t. 57, n°2, 1971, p. 150-178 et BERNARD, Elisabeth, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914 : Padeloup, Colonne, Lamoureux*, thèse soutenue à Paris I, 1976, p. 12-128

⁵³² *Ibid.*, p. 23

⁵³³ Sur la symphonie et l'oratorio comme art véritablement populaire, par opposition au théâtre qui corromprait le peuple, voir RANCIERE, Jacques, *Les scènes du peuple*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 177

⁵³⁴ Padeloup subit notamment la concurrence des concerts Lamoureux, qui tout en s'inspirant des concerts Padeloup, jouent les œuvres intégralement et bénéficient ainsi d'une meilleure presse auprès des amateurs. BERNARD, Elisabeth, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914 : Padeloup, Colonne, Lamoureux*, Thèse, Paris I, 1976, p. 128 et sq

⁵³⁵ *Les enfants de Paris. Répertoire de romances, mélodies et chansonnettes nouvelles*, Paris, L. Vieillot, 1863.

⁵³⁶ *Le café chantant. Recueil de chansons populaires formant le répertoire actuel des principaux théâtres et scènes lyriques de Paris avec musique, gravures et notices historiques*, Paris, librairie populaire des villes et campagnes, 1864

publications vont se multiplier durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle⁵³⁷, et se caractérisent par la quasi-absence de partition : ce sont les paroles qui sont éditées, étant précisé parfois « sur l'air de... », selon la tradition parodique. Si une portée musicale est reproduite, seule la mélodie y est notée : il ne s'agit donc pas d'une partition au sens technique du terme. Or si le répertoire musical est un répertoire de partition, comme nous l'avons vu se dessiner entre 1767 et les années 1830, alors ce répertoire populaire n'est pas encore conçu comme un véritable répertoire musical, comparable au répertoire sérieux de partitions. Il n'est qu'un répertoire nominale et non réellement : ce répertoire n'est pas encore l'objet d'une étude ou d'une considération spécifique.

Toutefois cette première répertorialisation de la musique populaire permet de la distinguer entièrement du reste de la musique. Pour que ce répertoire puisse devenir un objet d'étude pour la musicologie, au même titre que le « répertoire sérieux », il faut qu'il soit un répertoire de partitions. L'intérêt de cette démarche est cependant qu'elle isole un répertoire véritablement populaire, au sens où il est apprécié des classes populaires urbaines, dans des lieux de sociabilité qui y sont consacrés.

L'*Histoire de la chanson populaire en France* de Julien Tiersot parue en 1889 reprend la distinction entre répertoire populaire et répertoire sérieux, tout en modifiant son objet⁵³⁸. Partant d'une hypothèse explicitement rousseauiste, Tiersot assimile la musique populaire à la chanson, qu'il oppose à l'« art avancé » ou à l'« art de culture »⁵³⁹.

Œuvre légère et cependant moins fugitive que beaucoup de productions d'un art plus avancé, la chanson est la première forme sous laquelle les peuples naissants ont conçu la poésie et la musique⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Parmi celles où le terme de « répertoire » apparaît explicitement, on citera : *La chanson populaire. Répertoire des meilleurs auteurs interprétés dans les théâtres et concerts chanté par Clavette*, Paris, Matt, 1872 et *La muse populaire. Nouveau répertoire de romances, chansons et chansonnettes des Grands Concerts de Paris*, Paris, H. Pascal et E. Uffler, 1898

⁵³⁸ Sur la maîtrise d'une culture populaire jugée dangereuse par son étude scientifique voir CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique, REVAL, Jacques, « La beauté du mort. Le concept de « culture populaire » », dans *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, p. 3-23. Sur la patrimonialisation de la culture populaire en général THIESSE, Anne-Marie, « La construction de la culture populaire comme patrimoine national XVIII^e-XX^e siècles », dans POULOT, Dominique (sous la dir. de), *Patrimoine et modernité*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 267-278. Sur la notion de « patrimoine culturel immatériel » apparaissant dans une convention internationale de 2003, voir HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 22-25

⁵³⁹ TIERSOT, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931, p. I

⁵⁴⁰ TIERSOT, *Histoire...*, *op. cit.*, p. IV

Par la notion de répertoire — Tiersot parle notamment du « répertoire des chansons »⁵⁴¹ — la musique populaire est séparée de la musique « avancée ». Le peuple désigne chez Tiersot aussi bien les ouvriers que les paysans, les Savoyards que les Bretons voire les peuples étrangers, actuels ou passé. Dans le propos de Tiersot le répertoire n'est pas identifié par le peuple, mais le peuple par le répertoire : le répertoire populaire étant défini comme le répertoire de chansons distinct du répertoire « avancé », est qualifié de peuple le groupe possédant ce répertoire. La particularité selon Tiersot de tous les répertoires de chansons populaires réside dans son caractère non notationnel :

Il était tout à fait hors de la coutume, dans le monde des chercheurs, de porter l'attention sur des objets, les reconnût-on pour anciens, qui n'avaient pas laissé de traces matérielles, monuments ou écrits [...], on devait aller dans les champs, parcourir les provinces ; c'est seulement en suite de ces recherches que ce répertoire inconnu pouvait être divulgué⁵⁴².

Alors que le répertoire musical a été patrimonialisé comme un répertoire de partitions, Tiersot décrit le répertoire populaire comme un art de tradition exclusivement orale. De ce point de vue, le répertoire populaire de la France ne se distingue pas des autres répertoires « pittoresques », comme les répertoires orientaux ou africains audibles à l'exposition universelle de 1889⁵⁴³. C'est pourquoi son étude ne peut trouver lieu dans une bibliothèque, mais auprès du peuple lui-même. Le contenu du répertoire prétend véritablement être populaire, mais le peuple n'identifie pas lui-même son répertoire ; la médiation du chercheur est nécessaire.

Pour constituer ce répertoire populaire comme un répertoire à part entière, Tiersot reconstitue donc la partition notée des airs populaires, qui peut désormais prendre place dans la bibliothèque idéalisée du répertoire musical. Il applique donc au répertoire de chansons populaires les mêmes méthodes qu'au répertoire sérieux : de même que Combarieu ne s'intéresse pas aux œuvres telles qu'elles sont jouées par les musiciens et la tradition orchestrale mais aux « monuments historiques » que constituent les partitions et dont il faut

⁵⁴¹ Expression utilisée par l'auteur notamment dans *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble librairie dauphinoise, Moutiers librairie savoyarde, 1903, Marseille, Laffitte reprints, 1979, p. vj

⁵⁴² TIERSOT, Julien, *La chanson...*, *op. cit.*, p. III

⁵⁴³ TIERSOT, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 347, où Tiersot parle du « répertoire » de l'extrême-orient. Le terme de « musique pittoresque » rassemble aussi bien la musique populaire française que les répertoires d'intérêt ethnographique. Également TIERSOT, Julien, *Musiques pittoresques. Promenades musicales. L'exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889

retrouver l'édition originale coûte que coûte, de même Tiersot ne s'intéresse pas à la musique effectivement chantée par le peuple, mais au répertoire archéologique du peuple. Les chansons populaires sont définies comme les « derniers vestiges de l'art pratiqué dans les temps les plus anciens par les hommes de notre race »⁵⁴⁴ : le répertoire populaire n'est pas la musique connue du peuple, mais un répertoire inconnu, dont les chansons actuelles à peine entendues par les vieilles gens sont les dernières traces. De même que Combarieu cherche à retrouver sous les rééditions la vérité de l'édition originale ou princeps, Tiersot doit retrouver sous les chansons régionales la vérité du répertoire populaire. Alors même que Tiersot voit dans son entreprise un hommage au génie du peuple et à sa musicalité innée⁵⁴⁵, en réalité il remplace la musique effectivement connue et chantée par le peuple par ce « répertoire de chanson populaire » reconstruit par les chercheurs d'après des hypothèses philosophiques, historiques et musicologiques.

Ce « répertoire populaire » retrouvé par la médiation du travail musicologique n'a rien à voir avec les « répertoires populaires » des cafés-concerts publiés à la fin du XIX^e siècle. Il ne s'agit nullement de rassembler la musique réellement appréciée par les classes populaires urbaines. L'enjeu d'une telle reconstruction musicologique est politique : opposer au répertoire des *Volkslieder* allemands un répertoire populaire et rural proprement français, dont la science est le « folklore »⁵⁴⁶. Un tel répertoire apparaît également comme le symbole de l'unité nationale : découvert à travers les variations régionales, les véritables chansons populaires sont présentes dans tout le pays.

La vérité est que *la Captivité de François Ier* est une des rares chansons historiques qui soient vraiment populaires : on en a retrouvé plusieurs versions dans d'autres parties de la France, et celle, de provenance bretonne, qu'a laissée Chateaubriand est certainement la plus complète⁵⁴⁷.

La Captivité ne peut être une chanson populaire qu'à la condition d'être nationale malgré les variations régionales. De même que les musicologues de Solesmes, partant du principe de l'unité de l'Église, cherchent à retrouver l'identité du répertoire grégorien à travers les

⁵⁴⁴ TIERSOT, *Histoire...*, *op. cit.*, p. V

⁵⁴⁵ « Le peuple réclamait ses droits : il fallait lui faire place. », TIERSOT, *La chanson...*, p. V

⁵⁴⁶ TIERSOT, *La chanson...*, *op. cit.*, p. VI. Lorsque le terme de « folklore » apparaît il désigne tout à la fois l'objet de la science folklorique et la science elle-même, signe de son caractère construit *a posteriori* et de ses enjeux politiques. BOLLE, Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la dir. de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 5, Arles, Actes Sud, 2007, p. 204-217.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 35

variations historiques et géographiques, de même Tiersot, partant du principe de l'unité nationale, cherche à retrouver l'identité du répertoire de chansons populaires françaises à travers leurs variations régionales. Le répertoire populaire n'existe donc pas tel quel, mais nécessite la médiation du scientifique pour le découvrir à travers ses variantes. Le répertoire populaire apparaît chez Tiersot comme une sorte d'état de nature musical, exprimant le « génie »⁵⁴⁸ du peuple français.

Les travaux de Tiersot au tournant des XIX^e et XX^e siècles permettent de saisir les enjeux et les contradictions d'une répertorialisation de la musique populaire, c'est-à-dire de la constitution d'un patrimoine populaire, culturel et immatériel. La nécessité d'un inventaire de la musique populaire, afin de mieux l'étudier et la préserver, utilise des techniques de conservation proches de celles utilisées un siècle plus tard pour la préservation du « patrimoine culturel »⁵⁴⁹. La musique identifiée comme « populaire », ainsi séparée de la musique sérieuse par la notion de répertoire⁵⁵⁰, peut devenir un matériau musical en tant que tel pour les compositeurs. L'idée d'une musique nationale puisant dans les « trésors » de la musique populaire dépend de la constitution d'un tel répertoire populaire⁵⁵¹ séparé de la musique sérieuse. Tiersot élabore ainsi explicitement le souhait que les compositeurs de son temps puisent dans ce patrimoine populaire et national⁵⁵². La démarche de Tiersot montre l'usage exponentiel du terme de répertoire, y compris pour des objets qui lui sont *a priori* rétifs : si le répertoire musical s'est défini comme un répertoire de partitions, la répertorialisation de traditions musicales orales est d'emblée problématique. La constitution de tels répertoires populaires, quitte à reconstituer la partition inconnue des principaux concernés, permet à ces traditions orales d'être patrimonialisées, nationalisées, et de devenir des objets d'étude scientifique au même titre que la musique classique. La notion de répertoire est ainsi le moyen terme implicite nécessaire pour la fondation d'une ethnomusicologie, ou d'une musicologie des musiques populaires⁵⁵³. La mise en répertoire d'un objet le transforme en objet de classification et d'étude scientifique, en lui attribuant les propriétés nécessaires à

⁵⁴⁸ TIERSOT, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. xxj

⁵⁴⁹ HEINICH, *La fabrique...*, *op. cit.*, p. 46-47 sur la protection « immatérielle » des monuments historiques par l'inventaire.

⁵⁵⁰ Cette fonction séparatrice du répertoire apparaît ainsi comme une technique de patrimonialisation. Sur le geste de séparation du patrimoine voir GUILLAUME, Marc, « Invention et stratégies du patrimoine », dans JEUDY, Henri Pierre (sous la dir. de), *Patrimoines en folie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 16.

⁵⁵¹ Sur le recours au répertoire populaire pour créer une musique nationale dans la seconde moitié du XIX^e siècle voir CURTIS, Benjamin, *Music makes the nation. Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*, Amherst, Cambria, 2008, en particulier p. 93-103

⁵⁵² C'est tout l'enjeu de *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, *op. cit.*

⁵⁵³ L'intérêt pour les musiques populaires devrait être resitué dans le développement des sciences humaines au XIX^e siècle, et en particulier de l'anthropologie.

cette étude, comme la notation. L'exemple de Tiersot montre qu'une telle mise en répertoire constitue extérieurement l'objet étudié, et opère une mise entre parenthèses de ses caractéristiques propres, en l'occurrence son oralité intrinsèque.

Le paradoxe de la musique populaire est que tout en étant répertoriée sur le modèle de la musique sérieuse, en prenant pour objet une partition reconstituée par l'ethnomusicologue, elle est mise à part de la musique sérieuse. Tout se passe comme si la répertorialisation servait à la fois la maîtrise épistémologique de l'objet « musique populaire » avec les outils de la musique sérieuse, en intégrant la musique populaire au vaste répertoire musical de partitions, sans pour autant que cette épistémologie commune mette sur le même plan la musique sérieuse et la musique populaire. La répertorialisation semble ainsi avoir pour fonction d'unifier épistémologiquement le champ disciplinaire de la musique, tout en maintenant une différence de valeur esthétique entre les deux, le répertoire populaire pouvant servir de matière au répertoire sérieux. Ainsi le problème ne se pose pas dans les mêmes termes que dans le projet d'un théâtre populaire, où le débat porte sur le moyen de rendre le peuple véritablement acteur de la répertorialité.

Le répertoire musical peut-il être autre chose qu'un répertoire de partitions, ou nécessite-t-il toujours cette médiation ? Est-il possible de penser un répertoire irréductible au répertoire de partitions ? La constitution d'un répertoire enregistré semble remettre en cause le primat de la partition comme objet de la répertorialisation musicale.

Chapitre VI : La discothèque — un nouveau modèle de répertoire musical ?

La notion de répertoire musical s'est affirmée et séparée du répertoire théâtral en prenant pour objet la partition. Les techniques d'enregistrement musical entraînent donc une situation inédite du point de vue du répertoire, puisque l'œuvre devient accessible pour le public sans la médiation d'une partition et de son interprétation publique. L'enregistrement musical remet-il ainsi en cause la notion de répertoire, ou propose-t-il une nouvelle répertorialisation musicale prenant pour objet autre chose que la partition ? L'enregistrement musical supprime-t-il le répertoire musical, le prolonge-t-il ou en propose-t-il un autre modèle ? À travers le prisme du répertoire, ce sont les modifications des pratiques musicales entraînées par l'enregistrement qui sont réévaluées.

De l'aria à l'opéra : les techniques d'enregistrement à la conquête de l'œuvre

La littérature sur les techniques de l'enregistrement musical et leurs conséquences est abondante⁵⁵⁴. La possibilité d'une répétition mécanique semble avoir bouleversé nos pratiques. A-t-elle pour autant infléchi ou remplacé le mode de répertorialisation musicale du XIX^e siècle ?

Les techniques d'enregistrement de la musique, et en particulier de la musique classique, ont réellement transformé la vie musicale — le marché de la musique et les pratiques d'écoute. Nous commencerons donc par étudier ces transformations, avant de nous demander si l'on peut en déduire un infléchissement, voire la fin pure et simple, de l'idée de répertoire *stricto sensu*.

Les premiers enregistrements phonographiques datent de 1877 mais n'eurent que peu d'influence sur la vie musicale : non seulement il était impossible d'enregistrer plus de deux minutes de musique⁵⁵⁵, mais surtout le son ainsi recueilli ne pouvait pas être recopié. Seuls des morceaux très courts pouvaient être enregistrés. De tels enregistrements ne pouvaient donc pas donner lieu à une exploitation économique, puisqu'ils ne pouvaient eux-mêmes pas être reproduits. Contrairement au phonographe d'Edison, le gramophone de Berliner dix ans plus tard donne lieu à une exploitation économique. Les enregistrements peuvent être reproduits à

⁵⁵⁴ On se reportera à la bibliographie primaire et secondaire de MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2009, auquel tout ce chapitre est particulièrement référé. Également DAY, Timothy, *A century of recorded music. Listening to musical history*, New Haven & London, Yale university press, 2000

⁵⁵⁵ Même perfectionné, le phonographe ne put jamais enregistrer plus de quatre minutes de musique.

l'identique et vendus⁵⁵⁶ : Berliner fonde avec son frère la *Deutsche Grammophon Gesellschaft* à Hanovre, en 1898. Dès 1902, Caruso enregistre un disque à la *DGS*. Toutefois, malgré son expansion, le gramophone ne permettait encore qu'au plus cinq minutes d'audition sur chaque face du disque⁵⁵⁷. La vie musicale ne pouvait donc pas encore être réellement bouleversée par une telle invention : aller dans une salle de concert s'avérait encore nécessaire pour écouter plus d'une mazurka ou d'une aria. L'enregistrement des symphonies était fragmenté, et nécessitait de changer fréquemment de face de disque.

Le microsillon pallie ces défauts à partir de 1947. Les premiers trente-trois tours ont une durée d'audition de vingt-trois minutes par face. Concertos et symphonies peuvent être enregistrés d'un trait, et reproduits à de très nombreux exemplaires⁵⁵⁸. Le marché du disque est susceptible de concurrencer le marché traditionnel des salles de concert. Une grande partie du répertoire est désormais accessible chez soi. Contrairement à la musique simplement radiodiffusée⁵⁵⁹, la musique enregistrée sur trente-trois et quarante-cinq tours peut être écoutée à tout moment, et autant de fois qu'on le souhaite.

Cependant, si des symphonies et des concertos pouvaient aisément être enregistrés et reproduits sur trente-trois et quarante-cinq tours, l'œuvre lyrique en son entièreté⁵⁶⁰ restait l'apanage de la salle d'Opéra. Il était difficile, voire impossible, de l'enregistrer dans sa totalité. Le nombre de disques était trop important, et de tels enregistrements étaient donc peu rentables économiquement. Une pareille entreprise nécessitait des coupes et des remaniements. Avec l'invention du disque compact, en 1979, est résolue la question de l'enregistrement d'opéras entiers. Les drames wagnériens peuvent être enregistrés et reproduits à raison d'un maximum de huit disques, regroupés dans un coffret de petite taille au vu des heures de musique pouvant être écoutées. La possibilité d'enregistrer plus d'une heure sur chaque disque compact permet de respecter les unités musicales et dramatiques de l'opéra — actes et scènes — sans procéder à des coupes ou à des remaniements intempestifs. De la variété à l'opéra wagnérien en passant par le jazz, aucun genre musical n'échappe désormais à l'enregistrement et au marché du disque. Il est possible pour le mélomane de se

⁵⁵⁶ C'est en 1888 que Berliner met au point la duplication des disques par galvanoplastie. La matrice était en zinc, les copies en caoutchouc vulcanisé. Ce procédé permettait la reproduction de disques *en grand nombre*.

⁵⁵⁷ L'enregistrement de la Cinquième Symphonie de Beethoven par le Philharmonique de Berlin, dirigé par Nikisch, en 1913, nécessita quatre disques à deux faces, chacune pouvant jouer cinq minutes de musique.

⁵⁵⁸ Le Concerto pour Violon de Mendelssohn, ainsi que la Quatrième Symphonie de Tchaïkovsky, furent les premiers enregistrements musicaux de longue durée, et sur trente-trois tours.

⁵⁵⁹ Sur l'histoire de la radio et son lien aux programmes musicaux voir notamment MEADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropos-economica, 1994

⁵⁶⁰ Si le phonographe puis le gramophone ont été particulièrement destinés à la voix humaine et aux chanteurs lyriques, ces techniques ne pouvaient enregistrer que des airs.

constituer une culture musicale extrêmement vaste et variée, sans jamais pousser la porte de l'Opéra ou de la salle de concert.

Un siècle sépare le phonographe d'Edison et le disque compact : si l'on ne considère que l'usage musical de l'enregistrement sonore⁵⁶¹, les évolutions techniques successives apparaissent comme une conquête de l'œuvre musicale dans son entièreté. Du simple air à l'opéra en passant par la symphonie, l'enregistrement opère un changement d'unité de mesure de la musique, jusqu'à l'œuvre entière. Dès lors, les techniques d'enregistrement ont la même unité de mesure de la musique que la salle de concert. En ce sens, elles partagent désormais le même répertoire que les orchestres symphoniques — la notion de répertoire étant partie prenante comme nous l'avons vu du changement d'unité de mesure de la musique du morceau vers l'œuvre musicale au XVIII^e siècle. Le répertoire devient donc l'objet de l'enregistrement, et les enregistrements eux-mêmes sont susceptibles de devenir *le* répertoire matérialisé à part entière. Jusqu'alors, seule la bibliothèque du Conservatoire pouvait prétendre constituer le répertoire musical en tant que tel. Toutefois aucune bibliothèque ne peut véritablement concurrencer les théâtres et formations orchestrales : une exécution demeure nécessaire pour rendre ce répertoire idéal actuel. En revanche le disque concurrence les salles de concert et formations orchestrales en proposant immédiatement un répertoire actualisé.

Cette possibilité d'un mélomane n'étant jamais entré dans une salle de concert paraît effrayante, voire monstrueuse pour certains contemporains de ces bouleversements techniques. C'est avec mépris qu'Adorno et Leibowitz envisagent ce mélomane d'un nouveau genre, n'ayant jamais connu l'exécution vivante de la musique. Sont ici en présence deux modes de conservation de la musique : la conservation mécanique par le disque, et la conservation vivante dans les salles de concert. En effet si salles de concert et lyriques ont pour vocation la conservation patrimoniale de la musique classique, le trente-trois tours, puis le disque compact apparaissent comme des rivaux patrimoniaux. À partir des années 1950, c'est donc à un véritable procès de l'enregistrement que nous assistons. Que ce soit pour conspuer la sclérose de l'écoute⁵⁶² ou pour saluer la nouvelle attention à l'interprétation, pour regretter une absence de connaissance de la partition⁵⁶³ ou pour se réjouir de la possibilité de

⁵⁶¹ Le phonographe à l'origine n'avait pas un usage exclusivement musical : il faut attendre les années 1920 pour que le phonographe apparaisse comme un médium essentiellement musical. TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au mp3. Une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Autrement, 2008, p. 20

⁵⁶² ADORNO, « The curves of the Needles », dans *Essays on music*, Berkeley/London, University of California press, 2001, p. 271 et sq

⁵⁶³ LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1971, p. 462

micro-écoutes⁵⁶⁴ extrêmement précises, pour se plaindre de l'absence de chaleur des enregistrements en studio ou pour au contraire noter le perfectionnement technique des interprètes au contact des mêmes studios, l'enregistrement est perçu comme bouleversant la musique. Il s'agira de réévaluer cette question à l'aune de la notion de répertoire. S'agit-il d'un abandon de l'ancienne conception du terme, de son renouveau, ou du prolongement de celle du XIX^e siècle ?

Enregistrement et répertoire musical

D'après Adorno l'enregistrement musical serait un mode de reproduction de la musique absolument nouveau, remettant totalement en cause la salle de concert et les manières traditionnelles d'écouter et d'exécuter la musique⁵⁶⁵. Benjamin discerne une même rupture radicale avec la « reproductibilité technique », qui touche aussi bien la musique que les arts visuels⁵⁶⁶. Or comme l'a montré Sophie Maisonneuve dans *L'invention du disque*, le phonographe et le gramophone sont moins perçus à l'origine comme une révolution musicale que comme la prolongation d'anciennes pratiques.

L'ultime partition ? L'autorité de l'enregistrement chez Stravinsky

Le cylindre ou le disque a pu ainsi être perçu comme un nouveau mode de notation de la musique. L'invention de la phonographie participe du même mouvement que l'invention de la sténographie et de la phonétique visant à garder la trace et la mémoire exacte de la parole humaine⁵⁶⁷. Dans les années 1910, Emile Gautier place ainsi le phonographe dans le sillage de l'invention de l'écriture⁵⁶⁸. Les techniques d'enregistrement ne seraient qu'une notation plus précise et performante de la musique. Une telle conception n'est pas anecdotique, puisqu'elle sera reprise par Stravinsky en 1958 :

⁵⁶⁴ MAISONNEUVE, *Figures...*, *op. cit.*, p. 229

⁵⁶⁵ ADORNO, *Essays...*, *op. cit.*

⁵⁶⁶ Bien que Benjamin ne traite que des arts visuels, la distinction qu'il fait notamment entre l'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma permettrait de reconstruire un raisonnement analogue concernant la musique. « C'est l'acteur de théâtre en personne qui présente au public sa performance artistique à l'état définitif ; celle de l'acteur de cinéma réclame la médiation de tout un appareillage [...]. Le public se trouve ainsi [au cinéma] dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'interprète. Il n'a de relation empathique avec lui qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil. Il en adopte donc l'attitude : il fait passer un test. » BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2003, p. 37-38. (Version de 1939. Édition originale : 1972)

⁵⁶⁷ TOURNES, Ludovic, *Du phonographe au mp3. Une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Autrement, 2008, p. 11

⁵⁶⁸ GAUTIER, Emile, *Le Phonographe. Son passé son présent son avenir*, Paris, Flammarion, [s.d.], p. 9-10

J'ai souvent dit qu'il faut lire ma musique, l'exécuter, non pas l'interpréter. Je le répète parce que je n'y vois rien qui exige une interprétation ; je tiens à ne pas avoir l'air modeste. Mais, direz-vous, les questions de style que pose ma musique ne sont pas nettement indiquées par la seule notation : mon style exige l'interprétation. C'est vrai, et c'est pourquoi j'estime que mes disques sont les suppléments indispensables de ma musique imprimée⁵⁶⁹.

Comme pour Emile Gautier, le disque est le complément d'une notation musicale incomplète ou défectueuse. En enregistrant lui-même l'interprétation de ses propres œuvres⁵⁷⁰, Stravinsky veut léguer à la postérité non pas une *interprétation parfaite*, mais une *partition parfaite*, à laquelle tout interprète doit se fier. Robert Craft voit dans la musique électronique le prolongement d'une telle conception où le disque ne constituerait ni une œuvre à part entière, ni la reproduction d'une interprétation, mais une nouvelle espèce de partition⁵⁷¹. L'enregistrement ayant dès lors le même statut ontologique qu'une partition, il peut être répertorié et constituer un répertoire musical à part entière. Loin de la remettre en cause, l'enregistrement assoit donc la suprématie du compositeur.

...le compositeur chef d'orchestre a l'avantage de pouvoir anticiper l'exécution de sa nouvelle œuvre et son exécution supprime toute réclamation. Tout d'abord, cela réduit le danger du musicien intermédiaire [...]. Je préfère toujours les productions aux reproductions. Mais le répertoire reproduit est bien plus vaste que le répertoire produit et les concerts ne peuvent plus entrer en compétition⁵⁷².

Il est curieux de parler d'une interprétation musicale en concert comme d'une « production ». Si Stravinsky peut employer ce terme, c'est que le modèle de l'interprétation et de l'enregistrement est celui du compositeur-chef d'orchestre exécutant ses propres œuvres et les marquant ainsi du sceau de l'infailibilité. Le « répertoire produit » désigne le répertoire des partitions interprété par les compositeurs desdites partitions. C'est pourquoi si le « répertoire produit » est supérieur qualitativement pour Stravinsky au « répertoire reproduit », les « concerts » en général ont été dépassés quantitativement et qualitativement

⁵⁶⁹ STRAVINSKY, Igor, *Avec Stravinsky*, Monaco, éditions du Rocher, 1958, p. 54

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 56

⁵⁷¹ « Et pour le compositeur moderne, un disque est tout aussi utile que la partition qu'il joue. Il se peut que les enregistrements remplacent complètement un jour la musique imprimée, comme il en advient avec les jeunes compositeurs de musique électronique : leurs éditeurs vendent leurs disques et non leurs partitions. » CRAFT, Robert, « Stravinsky et le Gramophone », dans *Avec Stravinsky...*, *ibid.*, p. 196

⁵⁷² *Ibid.*, p. 56

par le « répertoire reproduit ». Alors que les concerts en général sont obligés d'avoir recours à des « musiciens intermédiaires », le « répertoire reproduit » offre l'avantage de la quantité — il existe plus d'enregistrements que de concerts — et de l'authenticité — il n'est ici question pour Stravinsky que de l'enregistrement d'une œuvre par le compositeur-chef d'orchestre.

Dans la perspective stravinskyenne, l'enregistrement n'a donc de légitimité et d'intérêt que si l'interprétation fait autorité. Il n'est pas mis sur le même plan que l'exécution réelle et correcte d'une œuvre — c'est pourquoi le « répertoire produit » reste supérieur au « répertoire reproduit » — mais sur celui de la partition dont il constitue un prolongement voire une nouvelle forme. La discothèque ne s'inscrit donc pas pour Stravinsky dans une opposition à la répertorialisation musicale du XIX^e siècle. Elle est à la fois le patrimoine musical immédiatement accessible au public, et le répertoire de partitions rigoureux dont les interprètes authentiques ont besoin. Sans remplacer le concert, la discothèque apparaît comme un *ersatz* du répertoire de partitions du XIX^e siècle devenu enfin lisible pour les auditeurs profanes.

On a beaucoup insisté sur le fait que l'enregistrement entraînait une privatisation de l'écoute musicale⁵⁷³, prémisses nécessaires à sa consommation⁵⁷⁴. Or si du point de vue de l'histoire des pratiques musicales, l'enregistrement constitue bien une telle révolution, il n'en va pas de même si l'on considère l'histoire du répertoire en général. Grâce à l'enregistrement, le répertoire musical peut enfin être accessible de manière privée par tout un chacun, comme le répertoire théâtral. On se souvient en effet que c'est dès la période révolutionnaire que le patrimoine théâtral est littérisé sous la forme d'une bibliothèque imaginaire, appartenant à toute la nation et lisible en droit par n'importe qui. Le répertoire musical présentait une difficulté à une telle patrimonialisation par la littérisation du fait de son caractère notationnel. L'enregistrement musical ne vient que pallier un siècle plus tard cette différence entre répertoire théâtral et répertoire musical. La révolution des pratiques musicales apparaît ainsi comme la résolution d'un problème répertorial antérieur.

Le « roi des instruments » ?

Si pour un compositeur comme Stravinsky le gramophone est apparu comme la partition ultime, pour un profane il constitue surtout le *medium* omnipotent permettant d'accéder en droit à tout le patrimoine musical. Ainsi le gramophone a-t-il été comparé par les amateurs,

⁵⁷³ ADORNO, « The Form of the phonograph record », dans *Essays...*, *op. cit.*, p. 277, MAISONNEUVE, *Figures...*, *op. cit.*, p. 252

⁵⁷⁴ L'enregistrement permet la possession de la musique comme d'une chose « fétichisée » : elle devient dès lors un objet de consommation comme un autre. ADORNO, « The Form... », *op. cit.*, p. 278-279

dès son invention, comme l'instrument de musique parfait, permettant de *jouer* n'importe quelle partition. Le modèle du gramophone n'est alors plus la partition mais le piano, qu'il surpasserait puisqu'il n'exigerait aucun arrangement ou transcription⁵⁷⁵.

L'écoute d'un enregistrement musical est donc mise sur le même plan que l'écoute d'un concert jusque dans la première moitié du XX^e siècle : il s'agit dans les deux cas d'entendre une *exécution*. Ainsi parle-t-on de « concert » à propos des démonstrations de compagnies jusque dans les années 1930⁵⁷⁶. Loin de constituer un rival des orchestres, l'enregistrement est perçu comme un complément :

...le jour approche où les concerts débarrasseront leurs programmes de quelques chefs-d'œuvre sempiternels pour les laisser à la machine parlante. Les orchestres pourront alors se consacrer tout entiers aux œuvres anciennes oubliées et aux œuvres nouvelles⁵⁷⁷.

Pour les auteurs de ce texte de 1929, Cœuroy et Clarence, le phonographe — qualifié négativement de « machine parlante »⁵⁷⁸ — n'est qu'un *ersatz* d'orchestre ne pouvant remplacer au mieux que les mauvaises formations. Inégaux du point de vue de la qualité musicale, phonographe et orchestres sont en revanche complémentaires du point de vue du répertoire, le répertoire du phonographe venant supporter et libérer celui des formations philharmoniques. Dans *Figures de l'amateur*, Sophie Maisonneuve et Antoine Hennion ont également travaillé à abaisser la distinction entre concert et disque de nos jours. Le disque apparaît moins comme le rival du concert que comme sa prémisses, l'amateur venant écouter l'interprète ou l'œuvre qu'il a connus par le disque.

Cette image du concert [du XIX^e siècle] continue à être active, mais elle ne correspond plus à ce qui se passe : on n'écoute plus que parce qu'on a d'autres versions en tête, on est venu pour un interprète particulier connu par le disque, jouant un « répertoire » qui ressemble de plus en plus au « catalogue » des maisons de disque⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ MAISONNEUVE, *L'invention du disque...*, *op. cit.*, p. 43-44 et p. 55-69

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 85

⁵⁷⁷ COEUROY, A. et CLARENCE, G., *Le phonographe*, Paris, KRA, 1929, p. 52

⁵⁷⁸ Si l'expression a commencé par être un simple synonyme de phonographe dans les années 1890, elle est clairement péjorative en 1929 lorsque la technique phonographique est clairement perçue comme ayant une vocation musicale. MAISONNEUVE, *L'invention...*, *op. cit.*, p. 22 et sq.

⁵⁷⁹ MAISONNEUVE, *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 60

Comme chez nos auteurs de 1929, le répertoire apparaît, dans *Figures de l'amateur*, comme l'objet commun du concert et de l'enregistrement, de sorte que le mélomane peut passer de l'un à l'autre sans heurt. Si le phonographe ou le gramophone est perçu comme un instrument de musique jusque dans les années 1930, il a comme originalité de n'avoir pas pour objet une partition mais le répertoire musical lui-même. Le phonographe ne joue pas telle ou telle partition de Mozart, mais le patrimoine musical comme tel, engendrant le renversement décelé par Sophie Maisonneuve où le concert lui-même est perçu comme exécutant le répertoire des disques. Ce changement de focalisation opéré par l'enregistrement de la partition au répertoire lui-même ne peut se comprendre que si l'on songe à la problématique antérieure du répertoire de partitions. C'est parce que l'enregistrement musical est perçu comme le médiateur d'un répertoire de partitions inaccessible aux profanes qu'il devient, dans les années 1890, un instrument de musique ayant pour objet le répertoire dans son ensemble comme tel. Si nous ne percevons plus le gramophone ou la chaîne hi-fi comme cet instrument de musique d'un nouveau genre, le répertoire reste l'objet commun de l'enregistrement et du concert, permettant le passage pour l'amateur de l'un à l'autre.

Répertoire d'enregistrements et enregistrement du répertoire

Les premiers catalogues d'enregistrements sont publiés par Pathé et Gramophone company dans les années 1890⁵⁸⁰ comme moyens de diffusion des enregistrements disponibles. Ces catalogues n'ont pas seulement un objectif économique et publicitaire, mais doivent permettre aux enregistrements d'accéder à un statut artistique. Ils sont donc au croisement d'une logique patrimoniale et d'une logique économique. Le rapport à la notion de répertoire est intime, puisqu'il y fait implicitement référence — le lecteur cherchant une œuvre dans le catalogue en fonction d'un répertoire musical intériorisé — et prétend le matérialiser. Ainsi à ces catalogues de compagnies viennent s'ajouter des *répertoires* constitués par des critiques et amateurs. En 1929, Emile Vuillermoz en appelle à la constitution d'un jury, sur le modèle de la Comédie-Française ou de l'Opéra, pour dresser un répertoire des enregistrements :

Il faudrait que l'on instituât un jury de critiques pour procéder à une révision des catalogues anciens. Ces séries rétrospectives viendraient compléter de façon fort heureuse nos répertoires actuels⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ MAISONNEUVE, *L'invention...*, *op. cit.*, p. 39 et 41. Comme le souligne l'auteur, le caractère luxueux des catalogues renvoie à la bibliophilie et au patrimoine.

⁵⁸¹ VUILLERMOZ, Emile, « Préface » de WOLFF, Charles, *Disques. Répertoire critique du phonographe*, Paris, Bernard Grasset, 1929, p. XLIX

Il ne s'agit donc pas de constituer un simple catalogue exhaustif à visée publicitaire, mais d'élire un répertoire normatif au sein des enregistrements existants. Il semble que dans ce projet le jury est censé intégrer à la fois la valeur de l'œuvre enregistrée et la valeur de l'interprétation enregistrée, de sorte que le catalogue présente tout à la fois une matérialisation du répertoire musical idéal, et un répertoire d'enregistrements, avec leurs excellences propres. Le modèle reste cependant celui du répertoire-patrimoine, comme le souligne l'auteur dudit répertoire d'enregistrements :

Je me suis efforcé, lorsqu'il m'arrivait – cas des plus fréquents – de rencontrer la même œuvre enregistrée par plusieurs éditeurs, de déterminer quelle était sa meilleure édition – au double point de vue artistique et technique⁵⁸².

Charles Wolff n'envisage pas encore en 1929 son répertoire comme un musée des interprétations disponibles, mais comme un patrimoine de chefs-d'œuvre, puisqu'il ne cite qu'une seule version par œuvre. Il s'agit donc bien d'établir le musée de la musique berliozien. Dans cette perspective, Charles Wolff dresse moins un répertoire d'enregistrements qu'un état des lieux de l'enregistrement du Répertoire. C'est pourquoi la discothèque apparaît comme l'incarnation même de ce Répertoire. Si l'achat d'un disque ne peut être gouverné par le simple plaisir mais par un répertoire préétabli par le critique, c'est qu'avoir dans sa discothèque un disque ou un cylindre médiocre reviendrait à amoindrir le Répertoire lui-même.

Et seules les œuvres d'art phonographique devront trouver place dans une discothèque bien ordonnée. Justement inquiets des incertitudes où se débat l'amateur quand il s'agit de choisir un disque, des philanthropes s'évertuent à codifier les lois qui, à leur sens, régissent la critique phonographique⁵⁸³.

La discothèque n'a pas pour Cœuroy et Clarence comme pour Charles Wolff le statut d'une simple collection personnelle, mais matérialise le patrimoine universel. Une erreur dans sa constitution reviendrait à léser le Répertoire comme tel.

⁵⁸² WOLFF, Charles, *Disques...*, *ibid.*, p. 3

⁵⁸³ COEUROY et CLARENCE, *Le phonographe...*, *op. cit.*, p. 115

Cependant le danger semble moins venir pour Cœuroy et Clarence d'une faute de goût de l'amateur que du *medium* lui-même.

Musée ou Laboratoire, que seras-tu, Phono ? Les bonnes gens vont à toi comme à un Luxembourg ou un Louvre. Comment résister à la séduction de tes vertus conservatrices. Grâce à toi, l'objet de leurs amours, l'interprète, est assuré, désormais, de l'immortalité vivante. Dans la discothèque, comme de plates marionnettes, se tiennent en files serrées les illustres illustrissimes. Un signe : ils accourent, font leurs petits tours de piste à ressort, et puis s'en vont. Phono, Musée d'interprétation, nous sommes contents de toi⁵⁸⁴.

Sur un ton humoristique, les auteurs décrivent la transformation de la discothèque d'enregistrement du Répertoire en répertoire des enregistrements, dont l'objet ne serait plus les chefs-d'œuvre mais les interprétations. De ce point de vue, les techniques d'enregistrement musical constituent un changement de focalisation du répertoire musical. Il existe désormais un répertoire des interprétations, ne se substituant pas au répertoire des œuvres mais s'y ajoutant⁵⁸⁵. Cœuroy et Clarence mettent ici en exergue l'illusion d'optique créée par l'enregistrement musical : il est impossible de constituer un patrimoine musical immédiatement accessible pour les auditeurs sans la médiation d'interprètes toujours soupçonnés de déformer les œuvres. L'oscillation entre enregistrement du répertoire et répertoire des enregistrements, loin de constituer un changement radical de répertorialisation, est caractéristique de la problématique du répertoire musical propre au XIX^e siècle.

Les techniques d'enregistrement musical développées à partir des années 1880 ne constituent donc pas une remise en cause de l'idée même de répertoire. Au contraire leur succès peut être expliqué par leur capacité à répondre à une problématique posée au XIX^e siècle dans le cadre du répertoire. Conçu et compris comme une inscription notationnelle dans le prolongement de la partition, l'enregistrement musical donne lieu sans difficulté à une répertorialisation, et prolonge la notion de répertoire musical. La discothèque apparaît ainsi comme une nouvelle forme de répertoire de partitions. Les catalogues des sociétés

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 91

⁵⁸⁵ Contrairement à ce que semble affirmer Sophie Maisonneuve : « le disque, trace qui permet l'histoire de l'interprétation comme la partition celle des œuvres, fait glisser l'appréhension de la musique classique comme un ensemble d'œuvres à un ensemble d'enregistrements », *Figures de l'amateur...*, *op. cit.*, p. 142.

d'enregistrement témoignent du rapport intime qu'entretiennent ces nouvelles techniques avec la notion de répertoire musical, entre enregistrement du répertoire et répertoire des enregistrements. C'est pourquoi si l'enregistrement musical a permis de nouvelles pratiques d'écoute, il ne constitue ni une remise en cause du répertoire ni une réélaboration des modes de répertorialisation du XIX^e siècle. En revanche on assiste avec ces techniques à la naissance de répertorialités inédites, mettant moins en jeu les compositeurs et les salles de concert que les interprètes et les maisons de disque. Avec le développement de l'industrie du disque, les maisons d'édition semblent détenir une répertorialité permettant de modifier partiellement le canon de la musique classique. L'interprète se voit ainsi répertorialisé, en lieu et place du compositeur⁵⁸⁶. Ces changements de répertorialité, qui mériteraient une étude spécifique, ne modifient cependant pas profondément la répertorialisation musicale et ses conséquences.

⁵⁸⁶ Pierre-Michel Menger décrit ces nouvelles formes de répertorialité dans *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, p. 166

Conclusion provisoire : Le répertoire, une question strictement française ?

Le répertoire musical éclaire le fonctionnement du répertoire en général. La concurrence institutionnelle entre les théâtres musicaux dès le XVIII^e siècle, et le rapport ambigu au théâtre parlé, a permis de mettre en exergue des relations de co-répertorialité et de contre-répertorialité. Bien plus qu'au théâtre, le répertoire permet de comprendre pourquoi le répertoire engendre d'autres répertoires, autrement dit pourquoi le répertoire répertorialise et engendre sa propre pluralité — malgré la référence toujours présente à un Répertoire, dont le contenu n'est jamais clairement défini. Ce rapport du répertoire aux répertoires, dont les décrets de 1806 et 1807 sont peut-être la meilleure traduction juridique et institutionnelle, traduit une certaine musicalisation de la notion de répertoire au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles (le modèle institutionnel du répertoire n'étant plus la Comédie-Française mais l'Académie). Le répertoire engendre des découpages potentiellement infinis dans le champ culturel et dans l'histoire de la musique, et marque les limites d'un objet d'étude possible. Le rapport du répertoire à la naissance d'une science de la musique est ainsi beaucoup plus explicite que pour le théâtre.

L'importance que nous avons accordée à l'opéra et au répertoire lyrique souligne les rapports ambigus que le répertoire musical entretient avec le répertoire théâtral, entre parallélisme, concurrence et opposition. La construction du répertoire musical sur l'objet partition, en en faisant un équivalent du texte dramatique dans le répertoire théâtral, rend problématique la place du répertoire lyrique dans le nouveau répertoire musical, alors même qu'il en est le lieu de construction. Le chiasme opéré par les critiques entre une omission du livret dans l'opéra et la dramatisation de la partition dans la musique instrumentale souligne la difficulté à penser un répertoire musical autonome et équivalent au répertoire théâtral. De ce point de vue la question du répertoire rejoue au XIX^e siècle les relations de symétrie inversée décelées par Catherine Kintzler entre le théâtre parlé et le théâtre chanté aux XVII^e et XVIII^e siècles.

La notion de répertoire a été exportée en Europe au cours du XIX^e siècle, comme en témoigne par exemple la référence au *Repertoire* chez Wagner, en des termes techniques précis. Son mode de diffusion demeure cependant ambigu. Sans doute la France n'est-elle pas la seule à connaître des structures monopolistiques : le *King's theatre* à Londres fonctionne sur un mode similaire. Toutefois ce n'est pas du tout le cas en Allemagne, où le terme a

cependant été exporté. En outre nous avons montré que le répertoire ne constitue pas seulement une forme de patrimonialisation de la musique, mais dépend de fonctionnements institutionnels particuliers et a des acceptions juridiques précises dont nous avons retracé l'histoire. Il n'est pas sûr que ces significations techniques aient eu une influence en dehors de la France. En revanche il est clair que le répertoire comme patrimoine musical national ou universel a du sens dans tout le monde musical occidental à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Au delà du problème technique du répertoire, dont la problématique a été élaborée dans le contexte historique et institutionnel français, c'est la répertorialisation de la musique et ses effets qui sont importants, et qui transparaissent dans des pratiques où n'apparaît pas nécessairement la notion explicite de répertoire : la constitution d'une liste imaginaire d'œuvres musicales appartenant à quelqu'un ou quelque chose, la patrimonialisation de la musique, la mise en place d'un répertoire de musique classique repris à travers le monde et le temps : autant de pratiques qui témoignent d'un mode de répertorialisation musicale, sans pour autant que la notion de répertoire apparaisse explicitement. Dès lors, le problème particulier du répertoire en France est révélateur d'une question plus vaste. Au delà des relations de pouvoir à l'œuvre par le moyen terme du répertoire (la répertorialité) et au delà des modalités spécifiques de répertorialisation de la musique, une logique de répertoire semble à l'œuvre dans la musique européenne. Cette dynamique répertoriale est visible dans une série de pratiques attenantes à l'idée de répertoire. Les implications du répertoire sur la musique ne sont donc pas seulement françaises mais européennes.

TEMPORALITÉ DU RÉPERTOIRE
L'INSTITUTION DE L'ŒUVRE MUSICALE

Préambule : L'œuvre musicale, un fruit de la répertorialisation ?

Logiques temporelles du répertoire

La mise en répertoire de la musique implique de nouveaux schémas de pensée — voir dans la partition le caractérisant essentiel d'un ouvrage musical, appliquer à l'analyse et à la critique musicales des schèmes dramatiques, considérer la musique textuelle indépendamment du texte. Elle entraîne également un nouveau rapport de la musique au temps : dans le répertoire-fonds, l'ouvrage musical est symboliquement conservé, et acquiert une objectivité indépendante de son exécution. Il en résulte une prise de conscience de l'historicité des objets mis en répertoire, et la valorisation d'un répertoire ancien qui peut alors être patrimonialisé. Or si ce nouveau rapport au temps est facilité par la notion de répertoire, il ne concerne pas seulement le contexte institutionnel particulier de la France de la fin du XVIII^e siècle : le mouvement en faveur de la musique ancienne a touché toute l'Europe bien avant que la notion de répertoire soit exportée. On peut néanmoins parler de pratiques de répertoire à propos de ces usages impliquant catalogues de partitions ou catalogues d'œuvre complète et séparation de la musique dite « ancienne » par rapport à une musique plus récente. Ces pratiques répertoriales avant la lettre précèdent l'importation du terme de « répertoire », s'en distinguent au sens technique, mais préparent son usage plus tardif au XIX^e siècle et la prise de conscience d'un « répertoire de musique ancienne » à proprement parler. Dans cette perspective, la répertorialisation de la musique accompagne-t-elle un changement de « régime d'historicité » de la musique, ou la provoque-t-elle ?

La temporalité engendrée par la répertorialisation produit des changements concrets dans la manière dont la musique ancienne est exécutée dans les concerts : à la patrimonialisation intellectuelle et politique de la musique correspond sa classicisation. La notion de « musique classique » est ainsi étroitement liée en France à celle de « répertoire » : elle est contemporaine de la mise en répertoire de la musique instrumentale. Mais plus fondamentalement le processus de classicisation musicale correspond à une dynamique répertoriale. Les caractéristiques propres de la musique classique — le fait qu'elle ne corresponde pas à une époque historique particulière notamment — doivent être comprises comme le fruit d'une logique de répertoire, et non comme la mise en place d'un « canon », ce qui rabattrait la musique classique sur des schémas plastiques et littéraires qui ne lui correspondent pas. Une organisation répertoriale est ici à l'œuvre : celle rythmant les salles de

concert, les opéras, leur système de reprise et de construction d'un « répertoire permanent ». La définition d'une « musique classique » naît cependant partout en Europe où se développent les concerts, indépendamment du contexte juridique et économique de concurrence entre les théâtres et salles de concert, différent d'un pays à l'autre. La classicisation de la musique n'est donc pas un effet exclusif du répertoire, mais relève plus généralement d'une logique de répertoire. Nous ne nous intéresserons pas ici, comme précédemment, à la constitution d'un répertoire particulier séparé d'autres répertoires connexes, et mais à une dynamique répertoriale, entraînant une classicisation spécifique de la musique.

Une nouvelle perspective sur l'œuvre musicale

La logique répertoriale de classicisation conduit à la notion d'œuvre musicale. Si en France sa construction est directement liée au répertoire et à son contexte historique et institutionnel, il n'est pas sûr qu'il en aille de même dans le reste de l'Europe. En revanche la dynamique temporelle de répertoire, engendrant un phénomène de classicisation, est présente dans toute l'Europe, entraînant un changement de conception de l'unité de mesure de la musique, et le développement esthétique et théorique de la notion d'œuvre musicale⁵⁸⁷. Si en France celle-ci trouve explicitement sa place dans un répertoire, partout ailleurs elle est considérée comme appartenant à un « musée imaginaire de la musique »⁵⁸⁸, équivalent idéal du répertoire musical au sens strict du terme. Le musée imaginaire de la musique, jalon essentiel à la conception de l'œuvre musicale selon Lydia Goehr, relèverait alors en ce sens d'une pratique répertoriale.

La notion d'œuvre musicale est paradoxale, et présente de multiples tensions, voire des contradictions. À partir des années 1970 s'est développée une ontologie de l'œuvre d'art, où l'œuvre musicale apparaît comme un cas difficile ou paradigmatique⁵⁸⁹. Ces approches

⁵⁸⁷ Une philosophie de l'œuvre musicale — et non simplement une esthétique musicale — apparaît d'abord en Allemagne dans le premier tiers du XIX^e siècle. Les travaux de Carl Dahlhaus en particulier ont insisté notamment sur le rôle de Schopenhauer et Hanslick dans l'élaboration de la notion d'œuvre musicale et son corrélat que serait la notion de musique absolue. Hegel est un cas à part, car quoique forgeant une philosophie de l'œuvre musicale à part entière, en considérant la musique à texte supérieure à la musique instrumentale, il ne participe pas d'une pensée de la musique absolue. Dans cette perspective la pensée allemande de l'œuvre musicale trouve sa source et son écho dans le développement de la symphonie allemande, et notamment du modèle beethovénien. La diffusion de cette pensée en Europe, et en France en particulier, dans le dernier tiers du XIX^e siècle aurait contribué, selon ces auteurs, à faire de l'œuvre musicale le nouveau paradigme de la musique. DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997 (édition originale : 1978)

⁵⁸⁸ GOEHR, Lydia, *The imaginary...*, *op. cit.*

⁵⁸⁹ La bibliographie du traitement analytique de la question est impossible à citer de manière exhaustive. On trouvera une synthèse des principales hypothèses ontologiques dans DAVIES, Stephen « Chapter 28 : Music » dans *The Oxford handbook of aesthetics*, LEVINSON, Jerrold (sous la dir. de), Oxford/New York, Oxford university press, 2003, p. 489-515

de tradition phénoménologique⁵⁹⁰ ou analytique ont pour point commun de s'être focalisées sur la question de l'identité de l'œuvre musicale. Quelle sorte d'être constitue-t-elle ? Comment savoir si différentes prestations sont bien les exécutions d'une *même* œuvre musicale ? Ce type d'interrogation ne doit cependant pas masquer l'origine historique de la notion. Comme l'a souligné Lydia Goehr dans *The imaginary museum of musical works*, l'idée d'œuvre musicale est ancrée dans l'histoire, et a été élaborée dès la fin du XVIII^e siècle par les musiciens dans un souci d'autonomie tant artistique, qu'économique et sociale. L'œuvre musicale n'est ainsi pour la philosophe américaine que le corollaire du postulat selon lequel la musique dure au delà de ses exécutions de manière autonome, indépendamment des interprètes, par le seul fait qu'elle a été composée. Les analyses de Lydia Goehr s'appuient ainsi tout particulièrement sur la comparaison entre la musique et les arts plastiques : en prenant pour modèle des arts constitués, les musiciens revendiquent l'autonomie de leur art et un statut économique et social d'artiste à part entière. L'idée d'œuvre musicale aurait été construite comme un *ersatz* d'œuvre plastique au XVIII^e siècle, sa définition nominale étant « ce qui dans la musique dure au delà de ses exécutions et est attribuable à un compositeur ». La possibilité d'une telle existence, abstraite de toute exécution réelle possible, nécessite l'idée d'un musée imaginaire de la musique où reposeraient les œuvres musicales.

Selon nous, l'étude de la notion de répertoire permet de poursuivre de telles analyses : les tensions internes au concept d'œuvre musicale ne sont pas seulement le résultat d'une comparaison implicite avec les arts plastiques, mais le fruit d'un développement propre à la musique du fait de sa répertorialisation. Cette recontextualisation de l'œuvre musicale dans le cadre du répertoire permet en outre de résoudre un certain nombre de problèmes : en effet l'œuvre musicale ne présente des contradictions ontologiques qu'à partir du moment où elle est déconnectée de tout répertoire et de toute mise en répertoire possible. La tension entre atemporalité de l'œuvre musicale et inscription temporelle de sa création et de son exécution ne devient-elle pas un faux problème si la notion d'œuvre musicale n'a de sens que dans un répertoire, impliquant toujours une exécution possible ? Autrement dit, tout en permettant l'historicisation du concept d'œuvre musicale, la notion de répertoire peut-elle permettre une reformulation de l'ontologie de l'œuvre musicale ?

⁵⁹⁰ INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989

Chapitre I : Constitution de l'histoire de la musique comme histoire des œuvres musicales

Chaque acception du répertoire a sa propre temporalité, et est conjointe à une certaine conception de l'histoire de la musique en Europe : on peut ainsi distinguer trois types d'histoire musicale, correspondant en France au répertoire-programmation, au répertoire-fonds et au répertoire-patrimoine. La naissance d'une histoire des œuvres musicales, sur le modèle de l'histoire des arts visuels, est-elle le résultat de la répertorialisation musicale ayant entraîné la constitution de la notion d'œuvre musicale, ou la répertorialisation prend-elle pour objet celui de l'histoire de la musique ? Dans le premier cas, l'histoire de la musique a pour modèle exclusif l'histoire des arts visuels, le répertoire musical étant alors effectivement un *ersatz* de musée. Dans le second cas, l'histoire de la musique évolue selon une logique propre, et ne peut être réduite à un simple décalque de l'histoire des arts visuels. À travers la conception de l'histoire de la musique, c'est donc la genèse de l'œuvre musicale qui est en jeu. Relève-t-elle exclusivement d'une comparaison avec les arts plastiques, ou est-elle le fruit d'une logique répertoriale proprement musicale ?

Le traitement mythique de l'histoire de la musique

Pratiques musicales en régime de contemporanéité

Avant la seconde moitié du XVIII^e siècle, la musique n'était pas perçue comme historique. Ce qui caractérise pour William Weber la perception de la musique jusqu'au XVIII^e siècle est à la fois son absence d'historicité et son caractère éphémère : conçue comme un « art jeune », la musique n'est pas perçue en fonction de ce qui l'a précédée. La conséquence pratique de cette conception est que les œuvres composées n'ont pas vocation à être exécutées plusieurs fois. L'ancien « régime d'historicité » de la musique, pour reprendre l'expression d'Hartog, consistait donc en ce que William Weber nomme sa « contemporanéité⁵⁹¹ », au sens où la seule musique exécutée jusqu'au XVIII^e siècle est contemporaine, et atteint rarement la double décennie après la mort de son auteur — à l'exception des œuvres de Lully en France. Est dès lors impossible l'idée d'un « répertoire musical » constitué des œuvres importantes de la musique ancienne. Aucune pratique répertoriale latente n'est ici décelable.

⁵⁹¹ William Weber, « The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 2. (Spring, 1984), pp. 175-194.

William Weber explique cette contemporanéité de la musique par les conditions sociales de sa production : si la musique n'a pas vocation à durer, ni donc à être jouée après la mort de son compositeur, c'est qu'elle est créée pour des occasions précises (messes, solennités, événements politiques, fêtes). Elle n'a pas de finalité en elle-même, et n'a dès lors pas d'autonomie artistique. Corrélativement, le droit d'auteur n'existe pas : les compositeurs ne sont pas rémunérés au nombre d'exécutions de leur œuvre, mais par des mécènes pour des compositions précises à des occasions déterminées. L'absence d'autonomie artistique de la musique conduit donc les compositeurs à la dépendance sociale et économique. La musique n'ayant pas d'autonomie, et ne trouvant sa place que dans des occasions sociales particulières, il n'y a pas de sens à rémunérer les compositeurs pour leurs ouvrages au delà de ces événements précis. Le statut économique et social du musicien est par conséquent incertain. Ainsi jusqu'au XVIII^e siècle, la musique n'a pas vocation à durer ni à être exécutée plusieurs fois. La musique ne peut que relever d'un régime de contemporanéité tant que la musique n'est pas pensée comme quelque chose de durable, c'est-à-dire *ayant un passé et un avenir*, autrement dit que la musique n'est pas perçue de manière historique. Selon Lydia Goehr, c'est en référence à la peinture et à la sculpture que la musique introduit la notion d'œuvre⁵⁹². En permettant symboliquement à la musique de perdurer au delà de ses exécutions, la notion d'œuvre musicale donne ainsi à la musique une autonomie similaire à celle des arts plastiques. En effet contrairement à la musique, ces formes d'art sont déjà perçues de manière historique et possèdent déjà des histoires de l'art comme telles⁵⁹³. Si les autres arts se présentent comme des modèles pour la musique, peut-être est-ce moins dans le fait qu'ils produisent des « œuvres autonomes »⁵⁹⁴ que du fait qu'ils possèdent une histoire.

Norbert Elias compare ainsi les difficultés de Mozart au statut tant artistique que social et économique dont bénéficie Beethoven une génération plus tard. Alors que Beethoven pouvait compter sur l'existence d'un véritable marché de la musique fondé sur les droits d'auteur et les rémunérations attenantes, et vivait ainsi de ses compositions, Mozart en revanche souffrait d'une situation particulièrement précaire, en ce qu'il était soumis aux aléas du mécénat⁵⁹⁵.

⁵⁹² GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 148

⁵⁹³ BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 138 et sq. L'histoire de la musique et l'histoire des arts plastiques connaissent un décalage certain : ALLEN, Warren Dwight, *Philosophies of music history*, New York/Cincinnati, American book co, 1939, p. 46

⁵⁹⁴ Comme le souligne Éric Michaud, avant la Révolution l'« autonomie » désignait uniquement la séparation des beaux-arts et des arts mécaniques. MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2004, p. 17 et sq. La musique appartenant traditionnellement aux arts libéraux, elle n'avait donc pas besoin de prendre modèle sur les arts plastiques.

⁵⁹⁵ Le statut économique et social des compositeurs au XVIII^e siècle a été principalement étudié par ELIAS, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991, PETZOLDT, Richard, « The economic conditions of

Cette différence de position économique et sociale se traduit dans le fait que Beethoven fut considéré dès son vivant comme un génie, tandis que le statut artistique de Mozart auprès de ses contemporains fut moins assuré. La « contemporanéité de la musique » décelée par William Weber s'avère ainsi le corollaire d'une « société de cour », où le compositeur n'est rémunéré par un mécène que pour une composition précise correspondant à une occasion par définition unique. Dans ces conditions, toute musique composée est une musique contemporaine de l'occasion qui donne lieu à la commande. Précarité économique et sociale du compositeur et contemporanéité de la musique s'avèrent ainsi les deux revers d'une même médaille. Ce que William Weber nomme « contemporanéité de la musique », Norbert Elias le nomme « production artisanale » de la musique.

L'aspect problématique et la témérité de cette démarche [mozartienne] n'apparaissent du reste clairement que lorsqu'on les situe par la pensée dans le contexte de l'évolution ultérieure, qui mena d'une production artisanale de l'art à une production purement artistique, de la création destinée à des commanditaires précis, le plus souvent d'un rang social supérieur, à la production pour un marché anonyme, pour un public se trouvant dans l'ensemble sur un pied d'égalité avec l'artiste⁵⁹⁶.

Pour Norbert Elias, la « production artisanale » ne se distingue pas de la « production artistique » en termes d'art mécanique ou libéral, mais selon les conditions de son exercice : la production artisanale a pour destinataire des mécènes ou des commanditaires politiquement et socialement supérieurs, quand la production artistique a pour destinataire un marché de l'art. La production artisanale de la musique prend place dans une « société de cour » fortement hiérarchisée et soumise dans le domaine artistique aux fluctuations de la mode : c'est dans la dépense et la nouveauté des vêtements et objets qu'il possède que le membre de la cour montre son rang⁵⁹⁷. Dans une telle organisation économique et sociale, où les cours européennes et la noblesse sont presque les seuls commanditaires de la musique, reprendre plusieurs fois la même œuvre musicale n'a pas de sens. Rien ne protège Mozart du désaveu

the 18th century musician » et HORTSCHANSKY, Klaus, « The musician as music dealer in the second half of the 18th century », dans SALMEN, Walter (sous la dir. de), *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*, New York, Predragon press, 1983 (édition originale : 1971)

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

⁵⁹⁷ ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, trad. de Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré, Paris, Flammarion, 1985 (Edition originale : Neuweg & Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1969). En particulier le chapitre II, « Le système des dépenses », p. 47-61. À proprement parler, Norbert Elias n'évoque pas le statut de l'artiste dans *La Société de cour*. Il fait néanmoins explicitement le lien entre son ouvrage de 1969 et son étude sur Mozart dans *Mozart. Sociologie d'un génie* en employant l'expression de « société de cour », par exemple p. 34.

d'un commanditaire : leur relation est uniquement personnelle, celle d'un individu à un autre individu⁵⁹⁸. Il n'existe pas de « public » réclamant l'audition d'une œuvre de Mozart et pouvant payer un billet sur lequel le compositeur toucherait des droits. Autrement dit, Mozart n'a pas la capacité de faire fructifier son œuvre et d'en tirer profit sur une longue durée. Ses œuvres ne sont pas « capitalisables ». Dans cette perspective, et dans l'impossibilité de vivre de droits d'auteur qui n'existent pas encore, *a fortiori* dans le monde musical, la seule solution pour obtenir un état économiquement stable est de gagner une place dans une cour européenne⁵⁹⁹, ou d'accéder au rang de *Kapellmeister*. Ce qui caractérise au contraire la « production artistique » pour Norbert Elias est qu'elle prend place dans une société bourgeoise, où il ne s'agit plus de créer une œuvre pour un commanditaire singulier mais pour un public anonyme⁶⁰⁰, où chaque individu achète une place ou achète une partition pour entendre ou lire l'œuvre du compositeur — Beethoven peut ainsi percevoir des droits d'auteur sur ses œuvres et jouir du statut d'artiste indépendant, ce qui était impossible pour Mozart au siècle précédent⁶⁰¹. Indépendamment de sa date de création, une symphonie de Beethoven est « capitalisable » pour son compositeur. Ainsi pour Norbert Elias, la différence entre la précarité de Mozart et le statut économique stable de Beethoven ne repose pas sur une différence de génie ou de réception — les œuvres de Mozart bénéficiant dans la première moitié du XIX^e siècle d'un regain d'intérêt de toute l'Europe — mais sur l'existence d'un marché de la musique européen à partir du début du XIX^e siècle, permettant à Beethoven de vivre des droits d'auteur de ses compositions, lesquelles sont destinées à être rejouées de nombreuses fois dans différentes salles ou sociétés de concert. L'organisation répertoriale de la musique dans la France du XVIII^e siècle n'est pas comparable au mode de production artistique de la musique décrit par Elias dans la Prusse du début du XIX^e siècle. En effet l'idée de répertoire-programmation puis de répertoire-fonds n'implique pas la rémunération des auteurs à la représentation. En revanche le répertoire-programmation impliquant l'alternance d'œuvres anciennes et nouvelles, l'organisation répertoriale assure la reprise des œuvres entrées au répertoire, pourvu qu'elles ne soient pas un échec. En ce sens, l'organisation répertoriale de la France du XVIII^e siècle constitue bien les prémisses d'un marché de la musique permettant l'instauration d'un mode de production artistique. Réciproquement le marché européen des concerts, en utilisant le système de programmation à reprises, a des

⁵⁹⁸ WEBER, William, « Mass culture and the reshaping of european musical taste, 1770-1870 », *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 8, n°1 (June 1977), p. 8

⁵⁹⁹ ELIAS, *Mozart...*, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁰⁰ WEBER, « Mass culture... », *op. cit.*, p. 7

⁶⁰¹ ELIAS, *Mozart...*, *op. cit.*, p. 65-66.

caractéristiques relevant d'une organisation répertoriale. Le passage de la « production artisanale » à la « production artistique » de la musique relève donc d'une dynamique répertoriale.

Le régime de contemporanéité de la musique se caractérise par la non conscience de son historicité, son fonctionnalisme événementiel et l'absence de reconnaissance économique de son auteur. Cette temporalité particulière se traduit en termes esthétiques par l'absence d'autonomie de la musique par rapport à ses conditions de production. Le statut de l'art musical est d'autant plus problématique que la musique n'est pas encore objectivée en une œuvre durable, de sorte qu'elle ne peut acquérir une histoire propre, ni son autonomie. Le répertoire au sens technique de répertoire-programmation fonctionne parfaitement dans ce cadre temporel. À travers l'Académie Royale de Musique, le commanditaire indirect des opéras de Lully est le roi ; lorsque le répertoire musical est institué, la tragédie lyrique est une forme nouvelle qui, en ce sens, n'a pas d'histoire propre ; enfin le droit d'auteur n'y est pas reconnu, puisque les œuvres « tombent dans les règles » au bout d'un nombre prédéfini de représentations. Cependant ce répertoire-programmation porte en lui les prémisses d'une nouvelle perception temporelle, comme le montre le passage au répertoire-fonds. Les œuvres de Lully exécutés à l'Académie Royale de Musique ne sont pas toujours composées à l'occasion d'événements politiques précis. D'autre part la distinction entre œuvres « au courant du répertoire », œuvres « à remettre », et œuvres attendant leur entrée au répertoire, prépare la conscience de l'historicité de la musique. Enfin les « remises » appelées par l'organisation répertoriale semble le moyen terme entre un mode de production artisanale et un mode de production artistique de la musique. Le propre du répertoire est donc d'engendrer une prise de conscience de l'historicité de la musique. Réciproquement, un changement de régime d'historicité de la musique permet la mise en place d'une logique de répertoire, voire plus précisément d'un répertoire au sens strict.

Le régime de contemporanéité de la musique repose sur une organisation temporelle où le passé est constamment réabsorbé par le présent⁶⁰² : institutionnellement, cela se traduit en France par le « répertoire-programmation », qui résume dans un présent toujours renouvelé le passé et l'avenir de l'Opéra. Dans cette perspective, l'histoire de la musique est traitée mythiquement. Ainsi, dans un texte anonyme de 1704, *Histoire de la musique dédiée à Monseigneur le Duc de Bretagne*⁶⁰³, l'auteur commence par rappeler sommairement en quoi consistait la musique pour les Anciens — en citant essentiellement Platon et Aristote — pour

⁶⁰² HARTOG, *Régimes...*, p. 43

⁶⁰³ *Histoire de la musique dédiée à monseigneur le duc de Bretagne*, Paris, Vaugon, 1704

décrire immédiatement après la musique moderne, laquelle se réduit pour lui exclusivement aux opéras de Lully. Certes, l'ouvrage a comme finalité essentielle la défense du genre de la tragédie lyrique contre ses détracteurs. L'ancrer dans l'Antiquité suffit à le justifier, en montrant qu'elle poursuit la tradition de la grande tragédie grecque. Mais un tel raccourci est fréquent dans les textes du XVIII^e siècle : l'histoire de la musique se résout dans la recherche de son origine⁶⁰⁴. Il en va de même dans un texte de 1715 de l'abbé Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*⁶⁰⁵. Constatant dans sa préface l'absence d'histoire continue de la musique, il renvoie à l'histoire hypothétique de son origine.

Quoi qu'il en soit, j'ai tâché de découvrir par mes recherches l'origine de la musique⁶⁰⁶.

Cette origine n'est pas un début chronologique, mais le principe conceptuel sur lequel la reconstitution historique est opérée selon les simples « règles du bon sens »⁶⁰⁷. L'inspiration cartésienne est claire : il ne s'agit pas d'un travail de sources, mais d'une expérience de pensée fondée sur l'hypothèse d'une origine divine de la musique⁶⁰⁸. C'est la découverte de cette origine qui dirige la comparaison entre l'opéra italien et l'opéra français à laquelle il procède par la suite, l'origine hypothétique de la musique devant servir de critère à leur évaluation respective. L'abbé Bourdelot ne déplore à aucun moment la perte des œuvres des siècles passés, puisque celles-ci se réincarnent dans *Tancredi*. La question de l'origine de la musique aplanit toute profondeur historique de la musique, puisque le passé est réabsorbé et se répète dans le présent. Inversement, on peut tout aussi bien dire que le présent de la musique est réabsorbé dans son passé, puisque c'est à l'aune de son origine qu'est jugée la musique du présent. Il ne s'agit donc pas, *stricto sensu*, d'une absence de considération pour la musique du passé : le temps de la musique est celui d'un éternel présent, où le passé se réincarne sans cesse, et inversement. C'est pourquoi l'absence de musique parvenant de

⁶⁰⁴ CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique 1752-1789*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 42-76

⁶⁰⁵ BOURDELOT, Pierre Michon, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, C. Cochart, 1715. L'édition à laquelle nous renvoyons est celle d'Amsterdam, Charles le Cène, 1725, rééditée en fac-similé à Graz, Faksim, 1966.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, page 3.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ L'influence cartésienne de Mersenne est importante dans l'histoire de la musique française, ALLEN, *Philosophies...*, p. 16 et CHARRAK, André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998

l'Antiquité n'est pas gênante⁶⁰⁹ — elle est censée demeurer perceptible pour le mélomane du début du XVIII^e siècle.

Dès lors, le traitement du passé de la musique ne peut être que mythique : il ne s'agira pas de découvrir la naissance réelle de la musique chez les Grecs ou les Hébreux, mais de s'interroger sur l'origine divine, naturelle ou anthropologique de la musique⁶¹⁰. Nous n'opposons pas ici le traitement « mythique » à un traitement « scientifique » de la musique — tout en cherchant une origine, l'abbé Bourdelot se place clairement dans une perspective cartésienne. À la suite de François Hartog, nous opposons le traitement mythique à un traitement événementiel de l'histoire : il ne s'agit pas de découper l'histoire de la musique en événements discontinus partageant définitivement le temps, mais de retrouver l'origine atemporelle toujours présente dans le temps de la musique, et le constituant en éternel présent. Dans le cadre de la querelle des Anciens et des Modernes⁶¹¹, les partisans des Anciens comme Le Cerf de la Viéville⁶¹², l'abbé de Chateauneuf⁶¹³ ou le chevalier de Jaucourt⁶¹⁴ soutiennent ce traitement mythique du passé musical, en ayant recours à l'histoire hypothétique fondée sur l'origine de la musique. Le principe initial est ici l'expressivité de la musique des Anciens, qui induit pour ses partisans leur connaissance de l'harmonie. Il est impossible que les Anciens n'aient pas connu l'harmonie, car dans un régime de contemporanéité de la musique le présent répète le passé, et ne progresse pas. Le raisonnement des partisans des Modernes en revanche est inverse : puisqu'il n'y a pas de sources indiquant explicitement la connaissance de l'harmonie par les Anciens, c'est qu'elle leur était inconnue. L'harmonie est une acquisition des Modernes : Claude Perrault propose ainsi une conception cumulative de l'histoire selon le schème du progrès, où le présent ne réitère pas le passé, mais le surpasse.

⁶⁰⁹ « À défaut de conserver les œuvres musicales de l'Antiquité, l'accomplissement de l'Antiquité, dans l'esprit de la Renaissance des arts, suppose donc la construction d'un corpus d'œuvres de référence, susceptible d'être fondé sur l'autorité des Anciens. » MEYER, Christian, « La référence à l'antique ou la musique comme « lieu de mémoire », dans FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (sous la dir. de), *L'art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 247

⁶¹⁰ HEAD, Matthew, « *Birdsong and the origins of music* », in *Journal of the royal musical association*, vol 122, n°1, 1997, p. 1-23.

⁶¹¹ VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993, p. 73 et sq.

⁶¹² Jean-Louis Le Cerf de la Viéville, *Comparaison entre la musique italienne et la musique française*, Bruxelles, Foppens, 1704.

⁶¹³ CHATEAUNEUF (abbé de), *Dialogue sur la musique des anciens* [s.n., s.d.]

⁶¹⁴ Auteur de l'article « oreille » de l'*Encyclopédie*

Histoire scientifique de la musique, et histoire de la musique comme science

Dans *Du bruit et de la musique des anciens*⁶¹⁵, Claude Perrault souligne l'absence de sources musicales antiques⁶¹⁶ : aucune preuve tangible ne laisse supposer la connaissance de l'harmonie par les Anciens. Perrault propose ainsi une nouvelle conception de l'histoire au début du XVIII^e siècle : le passé musical n'est plus perceptible dans le présent, et doit apporter les preuves de son existence. Les maigres témoignages qui nous restent ne sont que des « fondements » en « ruines »⁶¹⁷, prémisses d'une histoire archéologique de la musique : le passé ne se réitère plus dans le présent, mais sert de marchepied au présent. Le passé musical n'est plus vivant dans le présent. Il est utilisé comme une simple matière morte :

...on peut dire que la musique des Anciens n'était que la matière dont la nôtre est composée⁶¹⁸.

La musique des Modernes surpasse la musique des Anciens en lui ajoutant quelque chose — en l'occurrence la forme de l'harmonie. Le passé n'est plus à l'œuvre dans le présent musical, mais est un ensemble de restes que le présent recompose en ajoutant des éléments propres. L'histoire de la musique n'est plus orientée selon un traitement mythique, mais vers le présent comme acmé du temps. L'histoire de la musique est désormais traitée selon le schème du progrès. Corrélativement, les acteurs de l'histoire ne sont plus les entités conceptuelles et théologiques — Dieu, l'Homme ou la Nature — mais les inventeurs théoriques et techniques comme Guido d'Arezzo. Les objets de cette histoire sont désormais les gammes, modes et systèmes de notation, qui sont conservés et évoluent dans le temps.

Lorsque des partisans des Anciens, comme Jean-Jacques Barthélemy en 1777, soutiennent que la musique s'est corrompue depuis l'Antiquité par excès de complications et fioritures⁶¹⁹, ils adoptent en réalité le mode d'argumentation des Modernes, et abandonnent l'idée d'un passé originel toujours actif dans le présent. Sans aller jusqu'à parler de répertoire, cette nouvelle conception de l'histoire de la musique entraîne des pratiques de listage, consistant à échelonner le passé et le présent en une série d'événements discontinus et progressifs, sur le

⁶¹⁵ PERRAULT, Claude, *Œuvres diverses de physique et de mécanique*, t. 2, Genève, Minkoff, 2003 (édition originale : 1721)

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 312

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 303

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 300

⁶¹⁹ BARTHÉLEMY, Jean-Jacques, *Entretiens sur l'état de la musique grecque du IV^e siècle* [Paris, 1777], cité par LE HURAY, Peter et DAY, James, *Music and aesthetics in the 18th and early 19th centuries*, Cambridge/London/New York, Cambridge university press, 1981, p. 168

modèle du catalogue. Toutefois la continuité entre le passé et le présent, engendrée par le schème du progrès ou de la décadence, n'entraîne pas de coupure franche entre le passé musical et le présent, *a fortiori* entre un répertoire ancien et un répertoire moderne. Les prémisses d'un tel découpage répertorial sont toutefois présents dans le rôle attribué à l'harmonie, comme découverte fondatrice d'une nouvelle ère musicale.

Alors que l'origine de la musique était une question philosophique et théologique, l'histoire de la musique en régime cumulatif est à la fois une histoire scientifique et une histoire de la musique comme science. Cette scientificité méthodique et objective est explicite chez l'historien anglais Hawkins en 1776 :

La fin que l'on se propose ici est de rechercher les *principes*, et de *déduire* les progrès d'une *science*⁶²⁰.

Les progrès ne sont pas à proprement parler l'invention d'un individu, mais découlent naturellement du système musical, de sorte que le nom de l'inventeur est pour ainsi dire accidentel. En ce sens, l'inventeur est plutôt un découvreur : ainsi Charles Henri de Blainville dans son *Histoire générale critique et philologique de la musique* de 1767 cite-t-il le nom de l'inventeur d'une nouvelle gamme avant de montrer en quoi cette découverte est la conséquence logique du système musical⁶²¹.

Si l'histoire de la musique des Lumières obéit au schème du progrès, celle-ci ne dessine pas un avenir, mais s'arrête à un présent considéré comme le sommet de l'histoire. Comme le souligne Allen, la musique « moderne » considérée par les Lumières n'est pas la musique contemporaine des historiens, mais la musique depuis le XVI^e siècle — date à laquelle, abandonnant l'époque sombre du Moyen Âge, la musique aurait atteint son apogée⁶²². Le présent musical étant un sommet indépassable, il n'ouvre pas un avenir. Contrairement à l'éternel présent de l'histoire mythique de la musique qui réitérait le passé, le présent de l'histoire scientifique de la musique dure en étant désormais coupé du passé. L'idée de progrès marque à la fois la continuité et la distance irrémédiable entre cette acmé moderne et le passé des Anciens. Les prémisses d'un répertoire moderne sont toutefois posés.

⁶²⁰ “The end proposed in this undertaking is the investigation of the principles, and a deduction of the progress of a science” HAWKINS, John, *A general history of the science and practice of music*, vol. I, Londres, T. Payne and son, 1776 (préface non paginée). Nous soulignons.

⁶²¹ BLAINVILLE, Charles Henri de, *Histoire générale critique et philologique de la musique*, Paris, Pissot, 1767.

⁶²² ALLEN, *Philosophies...*, *op. cit.*, p. 81

Dès lors l'histoire scientifique de la musique n'entraîne pas de bouleversements majeurs dans les pratiques musicales : il ne s'agit pas de composer pour la postérité ou un public de l'avenir. La musique reste fonctionnelle, et orientée vers le présent. En revanche une fois détaché irrémédiablement du présent par l'idée de progrès, le passé musical acquiert une autonomie propre, et peut devenir un objet d'intérêt en soi. Inversement, le passé se rapproche du présent : le passé n'est plus une origine atemporelle toujours actuelle dans le présent, mais tout ce qui précède l'époque des Modernes. Le passé n'est plus restreint à l'Antiquité, mais englobe toute la musique jusqu'au XVI^e siècle, voire le début du XVII^e siècle⁶²³. William Weber note ainsi que l'appellation d'« *ancient music* » pour désigner la musique du XVI^e siècle devient courante en Angleterre à partir de 1720⁶²⁴.

Le bail de 1767 entre l'Académie et l'Opéra-Comique faisait la distinction entre « ouvrages anciens ou modernes du genre de l'opéra-comique »⁶²⁵. Les mises en liste inhérentes au répertoire conduisent ainsi à l'idée d'un « répertoire ancien » distinct du « répertoire moderne »⁶²⁶. Inversement le répertoire-fonds, en proposant une liste de tous les opéras appartenant à l'Académie, propose une continuité entre ces deux répertoires. La notion de répertoire exprime et facilite la distinction entre « musique ancienne » et « musique moderne », en les constituant en deux entités séparées, mais sans que le terme apparaisse, un même partage de l'histoire musicale est à l'œuvre très tôt en Angleterre par exemple.

L'idée de répertoire *stricto sensu* se distingue cependant de cette histoire scientifique de la musique, en ce que la musique ancienne mise en répertoire dans le fonds de l'Académie Royale de Musique est une liste d'« ouvrages », et non un système musical révolu comme dans l'histoire de la musique de Blainville. Le passage de la musique ancienne comme ensemble de techniques, à la musique ancienne comme ensemble d'ouvrages, traduit une nouvelle conception de l'histoire de la musique, et témoigne peut-être de l'influence de la répertorialisation musicale qui se focalise en France, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, sur les ouvrages en tant que tels.

⁶²³ En France, c'est clairement la figure de Lully qui marque la naissance de la musique des Modernes pour les historiens et théoriciens de la musique du XVIII^e siècle.

⁶²⁴ WEBER, William, *The Rise of Musical Classics in 18th Century England. A study in canon, ritual and ideology*, Oxford, Clarendon press, 1992, p. 29-30

⁶²⁵ Archives nationales, AJ¹³-3-II

⁶²⁶ « Ouvrages de l'ancien répertoire : Armide – ouvrage en 4 actes avec des corrections. Orphée – ouvrage en 3 actes » etc. AJ¹³-47 feuillet Germinal, document du 21 Germinal an 2

Histoire des œuvres musicales

La répertorialité de l'Académie Royale de Musique a constitué au milieu du XVIII^e siècle l'œuvre musicale comme entité juridique intègre et intangible. En matérialisant l'idée de musique ancienne par une liste écrite d'œuvres anciennes, la répertorialité entraîne une conception originale de l'histoire de la musique. Désormais l'unité temporelle et historique pertinente n'est plus le système musical, mais l'œuvre. Comme sur le plan juridique, l'œuvre est l'entité intangible qui dure au répertoire et dans le temps — alors que l'exécution musicale est éphémère. L'histoire de la musique prend dès lors la forme d'une liste chronologique d'œuvres : nous appellerons une telle histoire histoire opératique de la musique. Il faut donc nuancer les analyses de Lydia Goehr dans *The imaginary museum* : la notion d'œuvre musicale a peut-être été influencée par les arts visuels et par leur capacité à produire des ouvrages durables dans le temps. Cependant on voit qu'au moins en France, l'œuvre musicale est également le fruit d'une logique répertoriale propre à la musique, où le modèle plastique n'a pas de part.

À cette mise en répertoire explicite des œuvres de l'Académie correspondent des pratiques de répertoire allant dans la même direction, et qu'on trouve aussi bien en Allemagne qu'en Angleterre. C'est durant la seconde moitié du XVIII^e siècle qu'apparaissent les premiers catalogues exhaustifs des œuvres d'un compositeur, classés selon le numéro d'« *opus* » de leur édition⁶²⁷. Jusqu'alors les tables de psaumes ou d'ouvrages musicaux étaient présentées comme une liste d'*incipit*⁶²⁸, soulignant par là que l'unité musicale pertinente n'était pas l'œuvre en son entier, mais la formule mélodique. Catalogue d'œuvre complète et répertoire partagent donc la même unité de mesure de la musique qu'est l'œuvre, et relèvent de pratiques répertoriales au sens large. L'originalité du répertoire par rapport à ces catalogues d'œuvre complète, qui apparaissent surtout en Prusse⁶²⁹, est qu'il ne constitue pas la liste des œuvres d'un compositeur ou d'un fonds éditorial, mais d'un théâtre à vocation nationale et publique. Du point de vue du catalogue, la propriété intellectuelle et économique de l'œuvre musicale revient au compositeur et à l'éditeur. En revanche avec la notion de répertoire perdure l'idée que le véritable propriétaire d'une œuvre est le théâtre où elle est représentée. Classée dans un catalogue, l'œuvre musicale véritable est la partition. Classée dans un répertoire, la partition n'est que l'œuvre musicale potentielle, devant être actualisée par une

⁶²⁷ PISTONE, Danièle, *Les catalogues d'œuvres. Historique et situation. Liste des catalogues de compositeurs français des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 6

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 5. Danièle Pistone cite une table du XVI^e siècle destinée au roi de Suède.

⁶²⁹ Danièle Pistone cite en particulier les catalogues de Haydn et Mozart. PISTONE, *Les catalogues...*, *op. cit.*, p. 6

représentation. En outre, la notion de répertoire apparaissant dans le cadre du théâtre à vocation publique de l'Opéra, le répertoire constitue les prémisses d'une histoire globale de la musique en France — quand le catalogue des œuvres de Mozart ou de l'éditeur Breitkopf marque seulement les jalons d'une histoire particulière. De ce point de vue, il semble que les pratiques de catalogue engendrent une conception biographique de l'histoire de la musique, sur le modèle des *Vies* de Vasari, quand le répertoire *stricto sensu* prépare une histoire opératique générale de la musique.

L'idée d'œuvre, construite dans le cadre répertorial de l'Académie royale de musique, devient ainsi la pierre d'angle d'une nouvelle histoire de la musique. Conséquemment l'acteur d'une telle histoire n'est plus l'inventeur d'une théorie musicale, mais l'auteur de cette œuvre. Ce nouveau régime d'historicité change radicalement la pratique de l'histoire de la musique. L'historien de la musique du XIX^e siècle pourra aussi être un biographe, à l'image de Fétis⁶³⁰. Mais ce changement des pratiques historiographiques n'est pas propre à la France. Elles dépendent des pratiques répertoriales de catalogage dans toute l'Europe du XIX^e siècle, indépendamment du contexte institutionnel français propre au répertoire *stricto sensu*.

L'exemple d'œuvres conservées au répertoire de l'Académie Royale de Musique — en particulier celles de Lully — change la temporalité musicale. Alors que l'histoire cumulative a pour orientation un présent surpassant le passé dont il est coupé, l'histoire opératique voit s'ouvrir un avenir pour la musique. La possibilité pour la nouvelle unité musicale de rester au répertoire au delà de la mort de son compositeur fait naître l'idée d'une postérité. L'existence d'un répertoire — de l'Académie Royale de Musique, de l'Opéra-Comique ou du Concert Spirituel — permet d'écrire pour un public de l'avenir⁶³¹. Pour employer les termes d'Hartog, on passe d'un présentisme à un futurisme : le temps n'est plus orienté vers le présent, mais vers le futur⁶³².

Cette orientation temporelle permet un nouveau traitement de l'histoire de la musique, non plus selon le schème du progrès, mais de l'événement. L'événement est ce moment où le présent se sépare du passé non pour le surpasser définitivement, mais pour dessiner un avenir⁶³³. Alors que dans l'histoire cumulative le présent musical est définitivement constitué,

⁶³⁰ FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Fournier, 1835

⁶³¹ « C'est à partir de Beethoven que l'on commence à écrire symphonies, oratorios, musique de chambre de toute espèce, mélodies ou œuvres chorales et même des opéras sans aucune commande et à l'intention d'un public virtuel, de la postérité et, si possible, de l'« éternité » » EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p. 25

⁶³² HARTOG, *Régimes...*, *op. cit.*, p. 120

⁶³³ *Ibid.*, p. 49

l'histoire opératique institue un avenir. L'œuvre instituante est susceptible d'atteindre la postérité. À ce titre, elle est un « chef-d'œuvre », sur le modèle des chefs-d'œuvre antiques plastiques ou littéraires. Ce faisant la musique acquiert un statut artistique comparable aux beaux-arts et à la littérature. Au même titre que ces arts, la musique devient susceptible de produire des chefs-d'œuvre durables à travers le temps.

Plus que des œuvres musicales, l'histoire de la musique devient ainsi une histoire des chefs-d'œuvre, c'est-à-dire des événements musicaux qui ont entrouvert l'avenir de la musique. Alors que le terme est absent des histoires de la musique du XVIII^e siècle, il devient récurrent dès le début du XIX^e siècle. On lit ainsi dans *l'Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne* de 1827, sous la plume d'Aubert :

...nous possédons une infinité de *chefs-d'œuvre* en tous genres, et la musique est portée à un tel point de perfection qu'il serait presque impossible de compter tous les hommes qui s'y sont illustrés soit comme compositeurs, chanteurs, soit comme instrumentistes⁶³⁴.

L'œuvre musicale est la musique ayant acquis une autonomie temporelle : elle ne réitère pas le passé, ni ne le surpasse en l'utilisant comme fondement, mais possède sa durée propre. Réciproquement le chef-d'œuvre est l'œuvre musicale pouvant prétendre à la postérité du fait de sa durée exceptionnelle. Chaque œuvre musicale ayant une durée autonome, la pérennité des œuvres du passé ne menace pas les œuvres du présent.

Quoi donc ! un chef-d'œuvre fait-il inévitablement oublier ses aînés ? Virgile a-t-il détrôné Homère ? Corneille et Racine ont-ils fait rentrer dans le néant Sophocle et Euripide ? Est-ce que depuis le Parthénon, l'architecture de l'Inde et celle de l'Égypte ont cessé d'être comptées au nombre des plus merveilleuses créations de l'esprit humain ? Pourquoi serions-nous donc plus exclusifs en musique que dans les autres arts ?⁶³⁵

⁶³⁴ AUBERT, P. F. Olivier, *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne ou réflexion sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, chez l'auteur, 1827, p. 44. C'est nous qui soulignons.

⁶³⁵ FANART, Louis Simon, *Discours sur la nécessité d'étudier la musique dans son histoire prononcé devant l'académie de Reims*, Reims, 1845, p. 6

Dans ce discours de Fanart datant de 1845, l'existence de chefs-d'œuvre justifie l'éclectisme et le goût pour la musique d'époques variées⁶³⁶. Il souligne également que le terme de « chef-d'œuvre » est perçu dans la première moitié du XIX^e siècle comme une notion exportée de la littérature et des beaux-arts⁶³⁷. En effet si le terme apparaît dans le champ musical pour la première fois en 1715 sous la plume de l'abbé Bourdelot, il ne devient véritablement courant qu'au XIX^e siècle⁶³⁸.

Dès lors, l'intérêt pour la musique antique change de statut : n'étant plus un mythe toujours actuel ou le fondement de la science musicale ultime, l'absence d'œuvres musicales antiques est problématique. La musique des Anciens n'est plus un argument conceptuel ou rhétorique, mais une perte. Dans son *Essai sur la musique dans l'Antiquité* de 1860, Gustave Bertrand compare la présence tangible des œuvres plastiques antique à l'absence des œuvres musicales des Anciens :

Les modernes ne sauraient être accusés d'ignorance ni de froideur à l'égard de l'art antique. Ils en recherchent avec passion jusqu'aux moindres débris, qui sont religieusement conservés [...]. Mais par ces mots d'*art antique*, on n'entend que l'architecture, la sculpture et un peu la peinture : on ne pense même pas à la musique⁶³⁹.

Se plaçant implicitement sous l'égide de Winckelmann, Gustave Bertrand tente d'écrire une histoire de la musique antique sur le modèle de l'histoire de l'art archéologique qui se constitue au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁶⁴⁰. Mais sa tâche paraît impossible, puisqu'une histoire de la musique antique ne peut plus être une histoire des systèmes musicaux, mais une histoire des œuvres musicales. Alors que dans une temporalité cumulative, l'histoire de la musique antique, quoique lacunaire, pouvait se fonder sur des écrits théoriques, dans une conception opératique de l'histoire il est nécessaire de retrouver des œuvres antiques.

...nous ne pensons pas qu'on se puisse résigner à cette lacune de l'art antique. Il est impossible aussi que les explorations restent infructueuses dans les vieux couvents de

⁶³⁶ Sur l'influence de Victor Cousin concernant l'éclectisme des critiques musicaux, en particulier de Fétis, au début du XIX^e siècle, voir ELLIS, Katharine, *Music criticism in nineteenth century France. La revue et gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge university press, 1995, p. 36

⁶³⁷ Sur le passage de la notion de chef-d'œuvre des arts mécaniques aux beaux-arts, voir CAHN, Walter, *Masterpieces. Chapters on the history of an idea*, Princeton, Princeton university press, 1979.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 117

⁶³⁹ BERTRAND, J. ED. Gustave, *Essai sur la musique dans l'Antiquité*, Paris, Firmin Didot, 1860, p. 725

⁶⁴⁰ BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 94-109

la Grèce, au mont Athos par exemple [...]. On retrouverait peut-être ainsi des hymnes de Terpandre, quelques compositions entières de Pratinas, de Timothée, ou même un recueil complet de Pindare. Alors seulement on connaîtrait l'art grec sous toutes ses faces, la musique ayant, elle aussi, ses *chefs-d'œuvre* à mettre en regard des bas-reliefs du Parthénon, des statues de nos musées, des fresques de Pompéi, et des ruines monumentales de la Grèce et de l'Italie⁶⁴¹

Le salut de l'historien de la musique ne se trouve pas dans les maigres témoignages des Anciens sur leur musique, mais dans l'archéologie. Les connaissances partielles des modes musicaux antiques ne suffisent plus. Il est nécessaire de retrouver des œuvres entières pour pouvoir dresser l'histoire de la musique antique — idée neuve qui n'apparaissait pas sous la plume des partisans des Anciens au XVIII^e siècle. Bertrand n'étant pas lui-même archéologue, et ne possédant pas les partitions dont il rêve, sa tâche s'avère impossible. Ainsi son histoire des techniques antiques innove peu par rapport à l'histoire de la musique antique par Blainville. L'*Essai* de Bertrand apparaît plutôt comme une tentative d'écrire une histoire opératique de la musique antique avec les outils du régime cumulatif. L'auteur avoue son échec, puisque le fondement de l'histoire de la musique antique est désigné comme l'objet absent d'une recherche archéologique peut-être à jamais infructueuse. La finalité de l'*Essai* n'est donc pas de dresser une impossible histoire des œuvres antiques, mais de déplorer leur perte. La musique antique apparaît par conséquent dans l'ouvrage de Bertrand comme un lieu de mémoire sans mémoire. Tout se passe comme s'il était nécessaire de supposer un répertoire de « chefs-d'œuvre » antiques pour que la musique soit possible.

Cette nécessité est explicite dans le discours déjà cité de Fanart :

Cet art semble frappé de torpeur et de léthargie ; sans foi dans son passé, sans espérance dans son avenir, il demeure immobile, il étirent fortement le présent, qui est tout pour lui⁶⁴².

Cette phrase décrit parfaitement la logique de l'histoire opératique de la musique : la temporalité musicale n'est plus orientée vers le présent mais vers le futur. Or c'est la considération d'un passé séparé du présent, et ayant sa propre autonomie temporelle et artistique, qui ouvre la possibilité d'une postérité. C'est parce que des œuvres du passé sont

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 727

⁶⁴² FANART, *Discours...*, *op. cit.*, p. 3

considérées à part entière, sans être de simples fondements pour les compositeurs du présent, que les œuvres musicales du présent peuvent perdurer et ouvrir un avenir. Si le chef-d'œuvre est l'œuvre ayant atteint cette postérité, alors il faut supposer qu'il existe des chefs-d'œuvre musicaux pour qu'une musique de l'avenir soit concevable. Autrement dit, intérêt pour la musique du passé et désir d'une musique de l'avenir vont de pair en régime opératique d'historicité.

Par conséquent l'histoire de la musique change de fonction : non seulement l'*Essai sur la musique dans l'Antiquité* de Bertrand mais toute histoire de la musique a désormais une fonction mémorielle. Il s'agit d'exhumer des œuvres du passé pour les rappeler à la mémoire, ou de permettre aux œuvres présentes de demeurer en mémoire. En effet, dans une histoire opératique de la musique, le seul rapport possible à la musique du passé est la mémoire. La musique du passé n'étant plus immanente au présent ou utilisée par le présent, il est nécessaire de s'en souvenir, le répertoire ayant alors une fonction mémorielle décisive.

L'histoire mythique de la musique a prévalu dans toute l'Europe jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Comme nous l'avons souligné, l'organisation répertoriale de l'Académie Royale de Musique est fondée sur un régime de contemporanéité : les opéras et ballets sont des commandes de l'État et les auteurs ne sont pas rémunérés au delà d'un nombre prédéterminé de représentations. Elle possède cependant les prémisses des conceptions futures de l'histoire de la musique. En partageant les opéras et ballets en « ouvrages anciens » et « ouvrages nouveaux » puis en « répertoire ancien » et « répertoire actuel », le répertoire concrétise une histoire cumulative et souligne une logique répertoriale intrinsèque à cette nouvelle conception de l'historicité musicale, indépendamment du contexte juridico-institutionnel français. Cette logique répertoriale prépare déjà l'histoire opératique de la musique, en faisant de l'œuvre musicale — encore appelée « ouvrage » — l'unité temporelle de la musique, et en lui faisant acquérir une durée propre. Cette influence des pratiques répertoriales sur la nouvelle conception de la musique, plus précoce en France, explique peut-être l'exceptionnelle longévité des opéras de Lully, cas unique dans l'Europe du XVIII^e siècle selon William Weber⁶⁴³.

⁶⁴³ WEBER, William, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The journal of modern history*, vol. 56, n°1 (Mars 1984), p. 58-88. Également de William Weber « L'institution et son public. L'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales Économies Sociétés Civilisations*, 48^e année, n°6, novembre-décembre 1993, p. 1519-1540

Cette nouvelle histoire de la musique, fondée sur les œuvres musicales, n'est pas un simple décalque de l'évolution de l'histoire des arts visuels. Si l'influence de Winckelmann et de l'histoire archéologique de l'art est tangible, elle n'explique pas à elle seule la modification de la conception de l'histoire musicale, qui répond à une logique musicale propre. En France les acceptions du répertoire semblent avoir accéléré le changement de perception de l'histoire de la musique et de son objet légitime. Au delà du répertoire *stricto sensu*, les pratiques de répertoire attenantes aux notions de catalogue et d'œuvre complète, en isolant l'*opus*, donnent à l'histoire de la musique un nouvel objet. Le modèle des arts plastiques, s'il a une importance, n'est donc pas l'origine exclusive de la notion d'œuvre musicale, qui est l'aboutissement d'une logique proprement musicale.

Chapitre II : Le mouvement classicisant du répertoire — Qu'est-ce que la musique classique ?

L'autonomie temporelle de l'œuvre musicale légitime esthétiquement sa reprise. Or les pratiques de répertoire, impliquant nécessairement des reprises, conduisent à un processus de classicisation de l'objet repris, tant au théâtre que dans le champ musical. La reprise prolonge et accentue ainsi la nouvelle perception de la temporalité et de l'historicité musicales. Si l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle fait figure, à ce titre, de cas d'école, une logique de répertoire semblable se met en place dans toute l'Europe, selon des modalités diverses, comme l'ont montré les travaux des historiens sur le développement des concerts aux XVIII^e et XIX^e siècles. Les pratiques de répertoire engendrent ainsi un processus particulier de classicisation, qui est propre à la musique. À travers l'étude de l'articulation en France de la notion de « répertoire » et de « musique classique », nous tenterons plus largement de décrire le processus proprement musical de classicisation, et de comprendre sa relation à la dynamique répertoriale.

Le « musée de la musique » — une métaphore opératoire ?

Avec la patrimonialisation du répertoire musical, celui-ci passe du statut de liste renvoyant aux œuvres à celui d'ensemble d'œuvres réelles. Le répertoire musical ne doit alors plus être rapproché du catalogue mais de la bibliothèque même, voire du musée. En ce sens, percevoir la musique comme un ensemble idéal d'œuvres rassemblées relève d'une conception répertoriale, où les *opus* musicaux sont listés et appropriés symboliquement par le public. La patrimonialisation de la musique dans le répertoire suffit-elle cependant à faire de la musique une « musique classique » ? Le processus de classicisation de la musique est-il un processus de muséalisation ?

À l'issue de la période révolutionnaire et de l'Empire en France, le répertoire constitue explicitement un patrimoine. Comme le musée, il rassemble des « chefs-d'œuvre » de « toutes les écoles », quoique mettant particulièrement en valeur le style français⁶⁴⁴. Comme les artistes du Louvre, les grands compositeurs forment désormais un panthéon⁶⁴⁵. Répertoire musical et musée présentent donc la même constellation conceptuelle, et ont des enjeux patrimoniaux similaires. En outre, l'expression de « musée de la musique » a été utilisée dès

⁶⁴⁴ POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997. Également LÉNIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002, en particulier les chapitres IV et VI.

⁶⁴⁵ Voir plus haut p. 54 et p. 173

le début du XIX^e siècle, soulignant l'importance pour la musique du modèle du Louvre. Plusieurs études ont été consacrées au musée de la musique, comme nouveau schème de pensée de la musique aux XIX^e et XX^e siècles⁶⁴⁶. Chez ces auteurs cependant, le « musée de la musique » est rapproché tantôt du Conservatoire⁶⁴⁷, tantôt de l'Opéra⁶⁴⁸, tantôt des salles de concert⁶⁴⁹ ou de l'orchestre⁶⁵⁰, tantôt est assimilé au répertoire musical en général⁶⁵¹.

Or il faut faire la distinction entre une pensée patrimoniale de la musique, le modèle du Louvre, et l'utilisation explicite de l'expression « musée de la musique ». Ainsi, si le Conservatoire est clairement une institution patrimoniale, il n'est pas comparé explicitement à un musée par Sarrette ou Gossec. En revanche l'expression peut être employée pour désigner une salle de concert, le répertoire des salles de concert ou la bibliothèque du Conservatoire. Le « musée de la musique » n'est donc pas une comparaison univoque. Qui utilise cette métaphore et dans quels buts ? Afin de ne pas confondre l'image du musée de la musique et le champ lexical patrimonial, nous n'utiliserons que des textes où le terme de « musée » apparaît explicitement.

La critique contre-révolutionnaire du musée de la musique : l'exemple de Quatremère de Quincy

Dans les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Quatremère de Quincy assimile les concerts aux musées :

On a peut-être trop contracté l'habitude de réduire les jouissances de la musique à celles que font éprouver les concerts : or, les concerts sont précisément pour la musique ce que sont pour les Arts du dessin les collections et les galeries⁶⁵².

⁶⁴⁶ Principalement GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, New York, Oxford university press, 1992, rééd. 2007, p. 205 et sq, ELLIS, Katharine, *Interpreting the musical past. Early music in nineteenth-century France*, Oxford, Oxford university press, 2005, p. 4-7, BURKHOLDER, J. Peter, « The 20th century and the orchestra as museum » dans PEYSER, Joan, *The orchestra : a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2006, p. 409-432 (édition originale : 1986)

⁶⁴⁷ C'est le cas de Katharine Ellis, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 4-5

⁶⁴⁸ C'est le cas de PATUREAU, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914*, Liège, Pierre Mardaga, 1991, p. 151

⁶⁴⁹ C'est ce que semble entendre Lydia Goehr, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 205-206

⁶⁵⁰ C'est la thèse de Peter Burkholder dans « The 20th... », *op. cit.*

⁶⁵¹ C'est apparemment ce que veut dire Lydia Goehr en mettant sur le même plan « musée de la musique » et « répertoire éternel », *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 247

⁶⁵² QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Fayard, 1989 (édition originale : 1815), p. 74

Concerts et galeries muséales⁶⁵³ ont la même fonction de couper l'art de son usage antique moral et social. Le fait même de la conservation transforme les « ouvrages de l'art » à finalité morale en objets de luxe inutiles⁶⁵⁴. En comparant les concerts aux musées, Quatremère de Quincy critique la conception de la musique diffusée par le Conservatoire, voyant pour seule finalité de la musique sa propre patrimonialisation à travers sa reproduction. De même que les œuvres plastiques n'ont pas de sens extraites de leur contexte, les concerts rendent la musique absurde en mettant sur le même plan, dans un vaste répertoire, musique de théâtre, musique religieuse et musique militaire⁶⁵⁵. Sans distinction entre les genres musicaux, l'église peut elle-même se transformer en musée.

...quel nom donner au plus grand nombre de ces musiques d'église où se produisent les mêmes chanteurs, le même orchestre, les mêmes formes de chant, le même style d'accompagnement, le même goût et le même appareil que dans les concerts profanes ? La seule différence est celle des paroles, qui, devenues le motif, plutôt que le sujet du chant, ont perdu jusqu'à la propriété de nous en instruire⁶⁵⁶.

En accueillant musiciens et chanteurs d'opéra, l'église se laïcise⁶⁵⁷ et se transforme en simple salle de concert. L'espace de la musique sacrée n'est plus distinct de l'espace de la musique profane. La critique quatremèrienne du musée de la musique participe ainsi du mouvement ultramontain de restauration de la musique religieuse⁶⁵⁸, visant à distinguer la « musique de théâtre » de la « musique d'église ». En critiquant le « musée de la musique », Quatremère de Quincy vise moins une institution particulière — Opéra, salle de concert ou Conservatoire — que l'esprit muséal du répertoire et la répertorialité politique faisant de la patrimonialisation permanente la fin ultime de la musique. Au musée de la musique s'oppose la musique des Anciens ou la musique religieuse restaurée, dont la finalité morale et sociale serait explicite. La métaphore muséale est donc ici utilisée comme une arme pour critiquer une musique laïcisée ne trouvant plus sa fin qu'en elle-même.

⁶⁵³ Quatremère de Quincy assimile collections, cabinets et musées, *ibid.*, p. 36

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 16-17

⁶⁵⁵ « La musique avait donc, chez les anciens, des rapports plus positifs avec les sentiments ou les idées qu'elle exprimait. Dès lors son langage était mieux compris qu'il ne l'est chez les modernes, où très peu d'institutions morales et politiques reçoivent d'elle des secours, et où très peu lui en donnent. La musique religieuse, la musique guerrière, la musique théâtrale, différaient, par exemple, entre elles, non seulement dans leur objet, mais encore par la nature des lieux, des acteurs, des fêtes et des cérémonies où elles étaient introduites », *ibid.*, p. 73

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 74-75

⁶⁵⁷ Sur la laïcité de la salle de concert par rapport à l'église, on se reportera à un article publié en 1842 : « La musique dans l'église », *Gazette musicale de Paris*, n°25, 19 juin 1842, p. 250-251

⁶⁵⁸ ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 31

Le musée de la musique comme critère des programmations

Alors que pour les milieux contre-révolutionnaires et ultramontains, la métaphore du « musée de la musique » apparaît comme un repoussoir, elle peut servir de critère de jugement aux critiques musicaux. On lit ainsi sous la plume de Henri de Curzon en 1895 :

Je demande ce que c'est, au point de vue du *Musée de la musique* que devrait être un Opéra national, et en regard du répertoire de la Comédie-Française, que le répertoire courant de notre Opéra ? Un roulement fort irrégulier d'une douzaine de pièces : voilà notre *musée* !⁶⁵⁹

Pour l'auteur, le « musée de la musique » n'est pas une institution précise, mais le répertoire idéal de l'Opéra, soulignant par contraste sa médiocre programmation. L'image du « musée de la musique » sert d'étalon de mesure du critique, et apparaît comme l'équivalent du répertoire de la Comédie-Française. Le « musée de la musique » permet de juger le répertoire de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique en son entier, à l'échelle d'une ou plusieurs saisons, et non simplement d'une représentation. Il est le répertoire idéal auquel les institutions doivent aspirer, et dont le modèle est moins le Louvre que le musée théâtral de la Comédie-Française.

Plus fréquemment, l'image du musée permet de comparer la connaissance de la musique du passé à celle des arts plastiques. On a déjà vu comment Gustave Bertrand voit dans les musées d'art antique européens l'aiguillon de l'histoire de la musique⁶⁶⁰ : les partitions anciennes doivent trouver place dans le vaste musée idéal de l'art grec. Comme Curzon, Bertrand n'appelle pas à la création d'une institution, mais utilise la métaphore du musée pour souligner un manque de la musique. La présence plastique du musée renvoie à l'absence des œuvres musicales antiques — dans la connaissance de l'art grec pour l'un, le répertoire de l'Opéra pour l'autre.

Le musée de la musique des compositeurs : une image ambiguë

Ce sont cependant les compositeurs qui usent le plus fréquemment de la métaphore muséale. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement à Berlioz, qui fit un grand usage de

⁶⁵⁹ CURZON, Henri de, *Le théâtre contemporain et le répertoire de nos trois grandes scènes*, Versailles, Cerf et Cie, 1895, p. 3

⁶⁶⁰ Voir plus haut p. 265

cette métaphore dans ses critiques, et à Liszt, qui sert de référence à Lydia Goehr dans *The imaginary museum of musical works*⁶⁶¹.

Lorsque la métaphore du musée apparaît explicitement dans les critiques musicales de Berlioz en 1834, elle permet d'émettre un jugement laudatif sur la Société de Concert du Conservatoire.

Belle institution ! noble monument élevé à l'art pour en conserver et protéger l'existence [...]. Ces magnifiques solennités musicales viennent de finir ; *notre Louvre est fermé*. Plus de Beethoven, plus de Weber⁶⁶².

Par la métaphore du Louvre, Berlioz loue d'abord la qualité de la programmation de la Société — par opposition à l'Opéra-Comique par exemple, pour lequel il n'a pas de mots assez sévères. Comme le Louvre, la Société de Concert du Conservatoire a ainsi une vocation pédagogique pour Berlioz, consistant à faire connaître en particulier l'œuvre de Beethoven. Chez Berlioz, l'image du musée renvoie moins à la redécouverte de compositeurs anciens qu'à une mise en exergue de la figure du compositeur, par opposition à celle de l'interprète :

Rare assemblée d'artistes qui sentent et comprennent, se passionnent et admirent, obéissent au génie dont ils sont les plus fidèles interprètes, n'usurpent point sa place au soleil, mais la lui font plus large, au contraire, réunissent leurs talents, leurs efforts, leurs amours-propres en faisceau, et se font piédestal pour élever des statues⁶⁶³.

Le Louvre apparaît ainsi comme l'institution idéale où les œuvres des sculpteurs et peintres sont exposées sans la déformation d'un médiateur extérieur⁶⁶⁴. Appeler à la constitution d'un musée de la musique pour Berlioz revient à affaiblir la position artistique de l'interprète au profit du compositeur, dont il ne doit être que le simple passeur⁶⁶⁵. Dans cette critique de

⁶⁶¹ GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 205

⁶⁶² BERLIOZ, *Gazette musicale de Paris*, 27 avril 1834, cité dans *Critiques...*, vol. I, *op. cit.*, p. 221. C'est nous qui soulignons.

⁶⁶³ BERLIOZ, *Gazette musicale de Paris*, 27 avril 1834, dans *Critiques...*, vol. I, *op. cit.*, p. 221

⁶⁶⁴ En 1842, Berlioz usera encore de cette métaphore à propos de la Société de Concert du Conservatoire dans la *Gazette musicale* : « Cette société célèbre doit être maintenant considérée comme un musée où de merveilleuses compositions sont exposées ; musée trop rarement ouvert et où il est très difficile d'être admis, bien que l'attrait qu'il offre au public ne soit plus celui de la curiosité. » 9^e année, 1842, n°3, du 16 janvier 1842, p. 21

⁶⁶⁵ « ...la tâche de l'exécutant devient écrasante, sinon par les difficultés de mécanisme, au moins par le profond sentiment, par la grande intelligence que de telles œuvres exigent de lui ; il faut de toute nécessité que le virtuose s'efface devant le compositeur comme fait l'orchestre dans les symphonies ; il doit y avoir absorption complète de l'un par l'autre ; mais c'est précisément en s'identifiant de la sorte avec la pensée qu'il nous transmet que

1834, les musiciens de la Société de Concert du Conservatoire sont présentés comme ces interprètes idéaux à travers lesquels transparaissent les œuvres musicales « telles quelles », comme directement issues du compositeur. Dans cette perspective, comme l'a montré Lydia Goehr, la métaphore muséale suppose qu'œuvres musicales et œuvres plastiques soient totalement homogènes. Elle sous-entend également que le compositeur est le seul véritable auteur de l'œuvre musicale. N'ayant aucun rôle artistique, l'interprète est comparé à un simple copiste, voire un plagiaire :

Si un peintre d'enseigne, aidé de quelques tailleurs de pierres, s'avisait d'ouvrir un musée, dans lequel, moyennant quelques sous, il ferait voir au public d'ignobles copies de la *Transfiguration* et de *Moïse*, en disant : Ceci est Raphaël, ceci est Michel-Ange... [...] Eh bien moi, je vous crierai de toute la force de mes poumons que ce serait infâme ! et c'est ce qui arrive tous les jours pour la musique⁶⁶⁶.

Dans cet article de 1835, Berlioz dresse le portrait du jeune compositeur inconnu victime du droit d'interpréter « toute œuvre publiée » et de la médiocrité des orchestres parisiens. Dans le cadre de la métaphore muséale, l'interprète ne peut être qu'un plagiaire ou un piédestal sans identité artistique. Le musée de la musique apparaît ainsi dans les critiques de 1834 et 1835 de Berlioz comme le rêve d'une présentation immédiate au public de l'œuvre du compositeur.

Dès lors, le musée de la musique aurait pour fonction de protéger l'œuvre musicale des déformations de l'interprétation. *In fine*, le Louvre idéal de la musique n'est pas la Société de Concert du Conservatoire, mais la bibliothèque du Conservatoire, où les partitions des compositeurs sont accessibles sans la déformation des interprètes. La difficulté réside évidemment dans ce que nous avons appelé le caractère notationnel du répertoire musical. Ainsi la vaste majorité du public ne sait pas lire une partition. Berlioz écrit en 1838 :

Un tableau, une statue, sont toujours les mêmes, et rien ne peut s'opposer à ce que le critique les puisse voir tels qu'ils sont et les connaître parfaitement. Si une première inspection ne suffit pas pour bien juger de l'ensemble et des détails, libre à lui de retourner le lendemain, le surlendemain, plusieurs jours de suite ; l'ouvrage est là qui l'attend, immobile et inaltérable. Une composition musicale écrite peut bien, jusqu'à

l'interprète grandit de toute la hauteur de son modèle. » BERLIOZ, Hector, *Journal des débats*, 12 mars 1837, cité dans *Critiques...*, vol. III, *op. cit.*, p. 68

⁶⁶⁶ BERLIOZ, Hector, *Journal des débats*, 21 juillet 1835, dans *Critiques...*, vol. II, *op. cit.*, p. 231

un certain point, jouir des mêmes prérogatives ; mais le public, qui est le grand critique, ne lit pas de partitions, et pour cause ; il les écoute tant bien que mal et les apprécie sur une exécution plus ou moins fidèle, pendant laquelle la pensée du compositeur passe rapidement devant lui, sans qu'il soit possible de l'arrêter un instant pour l'examiner à loisir⁶⁶⁷.

Dans cet article du *Journal des débats*, Berlioz cerne les limites de la comparaison entre œuvres plastiques et œuvres musicales, et ce faisant de la métaphore muséale elle-même. Le public a besoin d'interprètes fidèles pour pouvoir entendre les œuvres musicales. La connaissance de la musique elle-même ne suffit pas à juger d'une œuvre, Berlioz insistant à de multiples reprises dans ses critiques sur le fait qu'entendre plusieurs fois une œuvre musicale est nécessaire à son jugement⁶⁶⁸. Puisqu'une bibliothèque ne peut suffire à la préservation des chefs-d'œuvre musicaux⁶⁶⁹, un musée de la musique *stricto sensu* est impossible, car l'œuvre musicale n'est pas perceptible sans la médiation d'un interprète.

La métaphore muséale ne prenant pas en considération la spécificité de la musique, Berlioz en appelle en 1837 à la constitution d'un « conservatoire » pour les chefs-d'œuvre musicaux :

Nous avons des conservatoires où l'on forme des chanteurs, des instrumentistes et des compositeurs [...] mais l'institution vouée à conserver les productions elles-mêmes, où la trouver ? Dans quelle partie de l'Allemagne, de l'Italie, de la France ou de l'Angleterre a-t-on fondé le véritable Conservatoire des œuvres de Haendel, de Gluck, de Durante, de Leo, d'Allegri, de Hasse, de Mozart, de Weber, etc. ? À Rome, il est vrai, du service musical de la chapelle Sixtine, résulte la conservation de quelques œuvres d'Allegri et de Palestrina ; mais cet exemple est unique. S'il en existait un autre, ce serait la Société des concerts de Paris, consacrée depuis neuf ans à l'exposition annuelle des symphonies de Beethoven et des fragments de Weber, de Mozart et de Gluck ; institution incomplète toutefois, en ce qu'il lui est impossible de reproduire dramatiquement et dans leur entier les œuvres que ces maîtres ont écrites pour le théâtre⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ BERLIOZ, Hector, *Journal des débats*, 15 juillet 1838, cité dans *Critiques...*, vol. III, p. 498

⁶⁶⁸ Par exemple en 1837 : « L'ouvrage de M. Halévy se trouve aujourd'hui placé dans les circonstances les plus propres à permettre à la critique d'en parler avec connaissance de cause. Il a obtenu un grand nombre de représentations, et la partition est gravée. Ces deux conditions sont indispensables, selon nous, à l'appréciation exacte d'une œuvre de cette importance. » BERLIOZ, Hector, *Journal des débats*, 6 août 1837, dans *Critiques...*, vol. III, p. 195

⁶⁶⁹ BERLIOZ, Hector, *Revue et gazette musicale de Paris*, 5 février 1837, cité dans *Critiques...*, vol. III, *op. cit.*, p. 30

⁶⁷⁰ BERLIOZ, Hector, *Journal des débats*, 30 juin 1837, *Critiques...*, vol. III, *op. cit.*, p. 157

En évoquant le Conservatoire de Paris, Berlioz prend en considération la spécificité musicale et la nécessité d'interprètes pour l'« exposition » des chefs-d'œuvre de la musique. Le modèle du Conservatoire garde cependant de la métaphore muséale son unicité : le compositeur français en appelle à l'institution d'*un* conservatoire des œuvres de Haendel et Gluck, venant supplanter l'insuffisance de la Chapelle Sixtine — préservant uniquement la musique religieuse — et de la Société des Concerts du Conservatoire — ne pouvant mettre en scène les opéras. Ce conservatoire doit dépasser tout lieu musical, comme le Louvre a supplanté toutes les collections de peintures et de sculptures. Ce lieu unique de la musique européenne devrait donc préserver aussi bien la musique instrumentale de Beethoven que la musique religieuse d'Allegri ou Palestrina ou les opéras de Gluck. Indirectement, Berlioz désigne ainsi les trois lieux d'exposition des chefs-d'œuvre musicaux : églises, concerts et opéras. Mais cet article du *Journal des débats* est encore hanté par le modèle du Louvre, qui trouverait son équivalent musical dans un grand et unique conservatoire européen. Le modèle de la Comédie-Française, parfois évoqué par Berlioz, apparaît comme un autre *ersatz* du grand musée unique de la musique européenne⁶⁷¹.

Dans les critiques berliozziennes, la métaphore muséale se voit peu à peu supplantée par l'idée du « répertoire des concerts »⁶⁷². Le rêve d'une grande institution musicale unique est abandonnée : c'est dans leur pluralité et leur complémentarité que les « concerts » — désignant ici indistinctement tous les lieux où la musique est présentée au public — préservent les chefs-d'œuvre. Le « répertoire des concerts » n'est pas la projection imaginaire du musée de la musique. Contrairement au musée auquel appelait Berlioz, le « répertoire des concerts » n'est pas une institution. En outre, il n'est pas synonyme de répertoire *commun* des concerts — lesquels ne seraient alors plus complémentaires mais simples concurrents. Il désigne plutôt la complémentarité des répertoires des concerts, mettant cependant en valeur les mêmes compositeurs, de sorte que Gluck puisse être entendu aux Concerts du Conservatoire et à l'Opéra. Le « répertoire des concerts » n'est plus une métaphore, et prend

⁶⁷¹ « L'Opéra aussi est un Conservatoire, et quand des ouvrages ont obtenu l'admiration de tout ce qui, en Europe, est doué de quelque sentiment musical, il ne devrait pas oublier que ces monuments de l'art ont fait jadis sa gloire et sa fortune, et qu'il est de *son devoir de les conserver*. Le Théâtre-Français, malgré le nombre considérable de pièces nouvelles qu'il met en scène tous les ans, n'abandonne pour cela ni Corneille ni Molière. » *Journal des débats*, 31 janvier 1837, cité dans *Critiques...*, vol. III, *op. cit.*, p. 21

⁶⁷² Par exemple « L'idée de faire entendre, à côté des poétiques inspirations dont Beethoven et Weber ont enrichi le répertoire des concerts, des fragments dramatiques de Gluck et de Mozart, fait le plus grand honneur au comité du Conservatoire » *ibid.*, p. 20, et « Cet air, aujourd'hui populaire, est un chef-d'œuvre ; il restera acquis au répertoire des concerts. » *Journal des débats*, 15 juillet 1838, *ibid.*, p. 498 et

en considération la nécessité musicale d'un interprète, et les pratiques musicales européennes du XIX^e siècle.

Liszt se plaint lui aussi de la nécessaire médiation d'un interprète entre le compositeur et le public⁶⁷³. Comme pour Berlioz, le « musée » est chez Liszt ce lieu idéal où la musique serait présentée au public immédiatement, à l'image d'un tableau, sans le recours d'aucun interprète. En revanche Liszt n'en appelle pas à la fondation d'un « musée de la musique » autonome, mais souhaite que les musiciens puissent faire entendre leurs œuvres dans les salles déjà existantes du Louvre. Le compositeur hongrois semble ainsi rêver d'un syncrétisme des arts⁶⁷⁴, permettant à la peinture et à la sculpture de communiquer leur durabilité à la musique. Il écrit dans une lettre à Kreutzer de 1841 :

Oh ! comment ne pas voir avec envie cette stabilité, cette permanence de la plastique, cette immortalité humaine acquise à l'œuvre du peintre et du statuaire ? Comment ne pas ressentir avec désolation cette impuissance de notre art à créer, à fonder des monuments durables ?⁶⁷⁵

Toutefois, le problème pour Liszt n'est pas que nous ignorions les compositeurs du passé⁶⁷⁶, mais au contraire qu'ils soient trop connus pour permettre aux jeunes compositeurs de faire entendre leurs œuvres. Le caractère éphémère de la musique désigne ainsi surtout chez Liszt l'incapacité de la musique du présent à durer au répertoire pour se faire entendre. Il évoque Donizetti comme étant « en possession du répertoire »⁶⁷⁷, laissant méconnus les compositeurs plus récents. Le « musée de la musique » — qui signifie en fait chez Liszt la participation de la musique au grand musée du Louvre — ne doit donc pas être un monument élevé aux compositeurs du passé, mais du présent.

Pourquoi, sous l'invocation du *Christ* de Scheffer, de la *Sainte Cécile* de Delaroche, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Onslow, Chopin, et d'autres plus ignorés, qui attendent impatiemment leur jour et leur place au soleil, ne feraient-ils pas entendre dans cette

⁶⁷³ LISZT, Franz, *Artiste et société*, éd. par STRICKER, Rémy, Paris, Flammarion, 1995, p. 78

⁶⁷⁴ Lettre de 1837, *ibid.*, p. 80

⁶⁷⁵ Lettre à Kreutzer parue dans la *Gazette musicale* en 1841, *ibid.*, p. 204

⁶⁷⁶ Dans cette même lettre, Liszt associe la connaissance des compositeurs anciens à une érudition pédante, *ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 147

enceinte solennelle des symphonies, des chœurs, des compositions de tout genre qui restent enfouies dans les portefeuilles, faute de moyens d'exécutions ?⁶⁷⁸

Le Louvre serait ainsi le moyen pour les jeunes compositeurs de se faire connaître, et d'être soutenus par l'État, censé publier à ses frais les œuvres musicales présentées⁶⁷⁹. Pour Liszt, le « musée de la musique » trouve donc sa réalisation finale dans une édition complète des « classiques » de la musique :

Espérons aussi que le succès constant des publications de la Société de musique, succès auquel les amateurs et les artistes sont également intéressés, obligera bientôt à livrer au public de nouvelles éditions et à faire paraître successivement de la même manière tous nos classiques, et qu'enfin, parallèlement au panthéon littéraire, s'élèvera un panthéon musical⁶⁸⁰.

Les « classiques » désignent aussi bien chez Liszt les compositeurs du passé que ceux du présent. De telles éditions permettent de présenter les œuvres des compositeurs sans la médiation d'interprètes, de les rendre durables, et de permettre la rémunération des jeunes compositeurs : la « Société de musique » et les maisons d'édition de musique ont donc la fonction du Louvre musical espéré par Liszt. « Classique » est donc synonyme pour Liszt de « devant être patrimonialisé », par le biais d'une édition. Pour lui le processus de classicisation est identique au processus de muséalisation qu'il appelle de ses vœux. L'œuvre musicale classique trouve *in fine* son incarnation dans la partition imprimée au sein d'éditions monumentales. Cet usage lisztien du terme de « classique » ne correspond pas cependant à l'expression de « musique classique » telle qu'elle se définit peu à peu au XIX^e siècle, et ne peut donc pas être considéré comme paradigmatique.

Berlioz et Liszt ont un usage sensiblement différent de la métaphore muséale : il s'agit pour l'un d'en appeler à la connaissance de la musique du passé, pour l'autre de la musique du présent ; Berlioz souhaite la fondation d'une institution spécifiquement musicale, quand Liszt rêve d'une intégration de la musique au Louvre. Dans les deux cas en revanche, l'image du musée de la musique sert à valoriser la figure du compositeur par rapport à celle de l'interprète. Chez les deux auteurs, la métaphore muséale est dépassée par l'idée de répertoire.

⁶⁷⁸ Lettre de 1837, *ibid.*, p. 80

⁶⁷⁹ Discours de 1835, cité par GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 205

⁶⁸⁰ Article de 1836 paru dans la *Gazette musicale*, cité dans *Artiste et...*, *op. cit.*, p. 214

Mais alors que chez Berlioz le « répertoire des concerts » prend en compte la nécessité de l'interprète et supprime définitivement la chimère d'un « musée de la musique », le « répertoire de partitions » apparaît chez Liszt comme la réalisation de ce musée de la musique où « nos classiques » de la musique seraient à la portée de tous, sur le modèle de la littérature, sans besoin d'un médiateur. Loin de constituer un cadre de pensée pour la musique, la métaphore muséale est plutôt révélatrice de la difficulté à instituer un rapport durable entre le public et l'œuvre musicale pour constituer l'idée d'une musique *classique*. Pour Berlioz le « répertoire des concerts » permet d'exposer et de préserver les œuvres classiques, pour Liszt c'est le « panthéon musical » édité en un répertoire de partitions qui a cette fonction. Demeure néanmoins la question du rapport entre le répertoire et la musique classique. Le répertoire classicise-t-il la musique ou est-il le rassemblement d'œuvres déjà classiques ? Dans cette perspective, comment s'articulent le « répertoire des concerts » et le « répertoire de partitions » ? Autrement dit le processus de classicisation est-il le résultat d'une logique de répertoire ?

Le canon du répertoire

Une première hypothèse serait que le répertoire classicise la musique par le moyen terme d'un canon que le répertoire contribuerait à former. On distinguera le canon, comme ensemble d'œuvres et de compositeurs considérés comme des modèles, du canonique, comme caractéristique de ce qui est conforme au canon. Ainsi qu'une œuvre soit canonique ne signifie pas qu'elle appartienne au canon, mais qu'elle est conforme au modèle constitué par les œuvres du canon.

La forme canonisante du répertoire au XVIII^e siècle

Le répertoire-programmation du XVII^e siècle et le répertoire-fonds du XVIII^e siècle ne constituent pas en tant que tels des canons, et ne contiennent pas seulement des œuvres canoniques. Au contraire, les feuilles de répertoire de l'Académie Royale de Musique à la fin du XVIII^e siècle soulignent le défaut des opéras et ballets en cours. En ce sens, la distinction de Joseph Kerman entre répertoire et canon est juste :

Un canon est une idée ; un répertoire un programme d'action⁶⁸¹.

⁶⁸¹ KERMAN, Joseph, « A few canonic variation », dans HALLBERG, Robert von (sous la dir. de), *Canons*, Chicago, University of Chicago press, 1983, p. 177. Cette définition a été reprise par William Weber dans ses divers articles et ouvrages sur la constitution du canon au XVIII^e siècle, et par Katharine Ellis dans *Interpreting...*, *op. cit.*

Le répertoire est un ensemble d'œuvres appelées à être jouées, alors que le canon est un ensemble normatif d'œuvres conçu et vénéré comme tel. Joseph Kerman en conclut que le répertoire est d'ordre factuel, quand le canon est d'ordre intellectuel et esthétique. Or un programme d'action, comme le répertoire-programmation ou le répertoire-fonds de l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle, n'est pas un simple ensemble neutre d'ouvrages musicaux. Comme à la Comédie-Française, un comité de lecture doit statuer sur la valeur du poème, puis de la partition, avant de mettre un ouvrage au répertoire. Par voie de conséquence, le répertoire-fonds de l'Opéra est lui-même un ensemble normatif, au sens où il s'agit de l'ensemble des opéras et ballets ayant été jugés conformes aux règles du comité de lecture. En ce sens, le répertoire est déjà un ensemble normatif, comprenant indirectement des règles de composition et d'écriture⁶⁸². Ces normes sont lisibles explicitement sur les feuilles de répertoire de l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle. On lit ainsi sur un « répertoire actuel » de l'an IX :

Trop long : il serait nécessaire d'en couper une grande partie pour en faire un ouvrage de répert.re⁶⁸³

Pour répondre aux normes intrinsèques du répertoire au sens absolu, *Adrien* doit être retravaillé. Cependant ces règles de composition et d'écriture du livret ne constituent pas elles-mêmes un canon tel que nous l'avons défini, au sens où elles ne sont pas référées explicitement à un ensemble d'auteurs ou d'ouvrages déterminés.

En revanche le répertoire lui-même tend à prendre la forme du canon, comme le montrent les feuilles de répertoire de l'Académie Royale de Musique à la fin du XVIII^e siècle. Comprenant des jugements évaluatifs, elles sont organisées en fonction du nom des ouvrages et des compositeurs. Le « répertoire actuel » de l'an IX déjà cité met ainsi en exergue les

⁶⁸² En 1818 par exemple, les règles prévalant à l'admission d'un ouvrage à l'Opéra sont les suivantes : « 1° L'ouvrage est-il convenable à la scène de l'Académie Royale ? 2° Le sujet est-il intéressant ? 3° L'action est-elle claire et bien conduite ? 4° Le poème est-il bien écrit ? 5° La coupe du poème est-elle favorable à la musique ? 6° Quelles corrections pourraient être indiquées ? 7° Le jury est-il d'avis d'admettre le poème ? » En revanche, pour la musique, page 106 : « 1° La partition est-elle écrite correctement dans le style qui convient au grand opéra et dans le genre érigé par le poème ? 2° Le récitatif a-t-il le caractère et l'accent convenables ? 3° Les morceaux mesurés sont-ils mélodieux et expressifs ? 4° Les parties d'accompagnement sont-elles distribuées de manière à soutenir les voix sans les couvrir et sans pourtant être insignifiantes ? 5° Quelles corrections pourraient être indiquées ? 6° Y a-t-il lieu à admettre la partition ? À ces questions, un nouvel arrêté en date du 7 avril 1818 ajoute les deux suivantes : Chaque personnage a-t-il et conserve-t-il jusqu'à la fin le caractère qui lui est propre ? La ponctuation et la prosodie sont-elles observées ? » WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, thèse soutenue à Paris IV, 1987, p. 106, note 2

⁶⁸³ Il s'agit du « répertoire actuel » de brumaire an IX déjà cité. Voir illustration et références p. 120

noms de Sacchini, Gluck, Grétry, Salieri et Méhul. Sans le constituer explicitement, la feuille de « répertoire actuel » préforme un canon musical, comprenant un nombre restreint de compositeurs, leurs chefs-d'œuvres — *Œdipe à Colone* de Sacchini est jugé comme un « superbe opéra » — et implicitement les règles de composition qu'il est possible d'en tirer — en termes de longueur par exemple. Si le répertoire ne constitue pas un canon — *a fortiori* le répertoire-programmation ou le répertoire-fonds du XVIII^e siècle — il semble cependant excessif de le définir uniquement comme un ensemble factuel, par opposition à un canon qui seul serait normatif. Le répertoire-programmation et le répertoire-fonds ont des normes intrinsèques, formant un pré-canon.

Répertoire de partitions et littérarité du canon

La patrimonialisation du répertoire musical durant la période révolutionnaire forme explicitement un panthéon musical, constitué des vieux maîtres enseignés au Conservatoire — principalement Sacchini, Cherubini et Méhul. Les membres de ce panthéon musical varient : l'important est que l'idée d'un ensemble de compositeurs à vénérer et étudier soit constituée, afin de servir de modèle aux élèves de classes d'harmonie et de composition, et d'objet d'exercice privilégié pour les élèves instrumentistes. La patrimonialisation sous forme d'un répertoire de partitions entraîne la formation d'un canon à part entière, selon un processus décrit par Berlioz dans ses critiques musicales :

...il ne fut plus permis de prononcer sur le mérite d'une partition quand on n'avait fait que l'entendre, il fallut la lire pour savoir *si elle était bien écrite*⁶⁸⁴.

L'idée d'un répertoire de partitions, matérialisé par la bibliothèque du Conservatoire, conduit à la conception d'une musique à lire, devant répondre à certaines règles d'écritures. L'association d'un répertoire de partitions au panthéon musical conduit à la formation explicite d'un canon, c'est-à-dire un ensemble de règles à respecter pour imiter des compositeurs que la communauté reconnaît comme devant être imités. Ici le répertoire musical se distingue du répertoire théâtral pour plusieurs raisons. Tout d'abord si le Conservatoire forme les acteurs de théâtre, il n'en forme pas les auteurs, alors qu'il forme à la fois instrumentistes et compositeurs. Un style musical canonique est donc enseigné au Conservatoire, alors que pour les auteurs dramatiques un tel lieu n'existe pas. En outre dans le

⁶⁸⁴ BERLIOZ, Hector, 22 octobre 1830, *Le correspondant*, cité dans *Critiques...*, vol. I, p. 65. Italiques dans le texte.

premier tiers du XIX^e siècle, alors que le canon musical est en train d'être constitué, le canon théâtral existe déjà depuis longtemps avec les figures de Molière, Corneille et Racine. On remarquera que Berlioz voit dans cette création d'un canon musical un coup de force des vieux maîtres du Conservatoire, comme Méhul et Chérubini, ici visés, contre la jeune génération dont il fait partie. Définir la musique comme un « art d'émouvoir par des sons »⁶⁸⁵, c'est la définir d'abord comme « à entendre ». C'est pourquoi un musée de la musique ne peut pas être pour Berlioz une bibliothèque ou une édition complète. Le canon apparaît ainsi comme un système normatif extrinsèque à la musique elle-même, comme le placage forcé d'une notion littéraire, afin d'arrêter l'ascension de la jeune génération.

Berlioz n'est pas le seul à voir dans le terme de « canon » une notion extrinsèque à la musique. Les dictionnaires de musique du XIX^e siècle donnent pour définition de « canon » l'instrument de mesure antique ainsi que le genre de la fugue en canon⁶⁸⁶. Lorsqu'il est fait référence au sens proprement canonique, comme c'est le cas du dictionnaire de Lichtenthal et Mondo⁶⁸⁷, c'est en précisant bien qu'il s'agit de l'usage propre des « écrivains », et non des musiciens eux-mêmes. Le rapport intime du répertoire à l'écriture et au théâtre explique sans doute que la notion de « canon » apparaisse pour les musiciens comme l'importation d'une notion littéraire. Avec le canon la comparaison n'est plus faite seulement entre la musique et la peinture, mais aussi entre la musique et la littérature par le moyen terme du répertoire.

Le canon apparaît donc tout à la fois comme la conséquence du répertoire musical et comme l'importation d'une notion littéraire dans le champ musical⁶⁸⁸. Par sa médiation, la notion proprement musicale de répertoire devient le levier d'une comparaison avec les arts plastiques, occultant partiellement sa spécificité. Le propre du canon musical est donc son articulation avec l'idée de répertoire. S'intéresser à la constitution de la musique classique en termes de « canon », en laissant entièrement de côté la notion de répertoire, plus ancienne, et plus fréquemment utilisée dans le monde musical, est donc problématique, puisque qu'il s'agit d'un concept que les musiciens eux-mêmes considéraient au XIX^e siècle comme extra-

⁶⁸⁵ BERLIOZ, article de 1830 déjà cité, *ibid.*, p. 63

⁶⁸⁶ Par exemple CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Magasin de musique de la Lyre moderne, 1821

⁶⁸⁷ « Canone = canon, s.m. — En musique moderne, ce mot est quelquefois pris par les écrivains dans le sens grec, c'est-à-dire pour règle ou précepte. » LICHTENTHAL, Peter, MONDO, Dominique, *Dictionnaire de musique*, vol. I, Paris, Troupenas, 1839, p. 165

⁶⁸⁸ La question du canon a du reste d'abord été traité dans le champ littéraire, avant d'intéresser historiens de la musique et musicologues dans les années 1980. On trouvera une synthèse de ces débats en histoire de l'art et de la littérature dans GORAK, Jan, *The making of the modern canon. Genesis and crisis of a literary idea*, London & Atlantic Highlands, Athlone, 1991.

musicale⁶⁸⁹. Le canon musical, que Joseph Kerman puis William Weber isolent et opposent au répertoire, semble bien plutôt lui être immanent. La formation d'un canon *musical*, bien qu'importée du théâtre et de la littérature, est une conséquence de la répertorialisation, toujours fondée sur des normes implicites. Une étude du canon musical n'a donc de sens que par rapport au répertoire. Comment s'articulent la répertorialisation, la formation d'un canon et la classicisation de la musique ?

Pluralité du canon, unité du répertoire

La notion de canon a fait l'objet de définitions et de descriptions nombreuses. De récentes critiques du canon ont été faites au nom de la diversité et de la pluralité. Le contexte politique du débat anglo-saxon sur le canon, en particulier l'influence des *gender studies*, a fait que le canon a été identifié au Mâle Blanc, c'est-à-dire à l'Un, par rapport auquel l'Autre doit se situer⁶⁹⁰. Lorsqu'il est défendu⁶⁹¹, c'est en termes d'universalité, autrement dit à nouveau comme quelque chose d'absolument unitaire — l'Un. Il est vrai que le canon est à la fois électif et excluant. Le canon a toujours son autre, exclu de la culture dominante.

Ces critiques du canon s'avèrent néanmoins ambiguës : faut-il renverser l'idée même de canon, ou faut-il admettre une ouverture du canon ? Alors que Marcia Citron, par exemple, semble plutôt vouloir renverser l'idée même de canon, d'autres comme Edward Said semblent plutôt vouloir ouvrir le canon⁶⁹². Si une telle ambiguïté est possible, c'est que le canon lui-même, en particulier le canon musical, se présente comme une pluralité : le canon n'est pas Haydn seul, ou Mozart seul, mais « Haydn, Mozart, Beethoven »⁶⁹³. Il en va de même au

⁶⁸⁹ On peut citer, outre Joseph Kerman, William Weber : « Le terme de « classiques » dénotera des œuvres musicales révérees pour leur caractère exceptionnel, et exécutées de manière continue, comme cela a été leur signification principale dans la presse musicale depuis le début du XIX^e siècle. Un « canon » réfèrera aux idées qui lient ces œuvres en un ensemble de chefs-d'œuvre et par là leur confèrent une autorité. Dans la vie musicale moderne, le canon a trois principaux éléments : le répertoire, le jugement critique et l'idéologie. Comme le montre Joseph Kerman, il implique une dimension intellectuelle et critique que le répertoire ne possède pas ; le simple fait de jouer une œuvre ne peut pas en faire un classique. » dans *The Rise...*, *op. cit.*, p. 21-22. Traduit par nos soins. Erich Reimer en revanche prend plus au sérieux la notion de répertoire, en l'assimilant à la construction des programmes de concert. Sans le développer explicitement, il est ainsi plus fidèle à l'origine théâtrale du terme. REIMER, Erich, « Repertoirebildung und Kanonisierung zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835) », *Archiv für Musikwissenschaft*, 43, Jahrg., H. 4 (1986), p. 241-260. Sur le canon musical, on citera également le recueil *Disciplining music. Musicology and its canons*, BERGERON, Katherine et BOHLMAN, Philip V. (sous la dir. de), Chicago et Londres, University of Chicago press, 1992

⁶⁹⁰ C'est particulièrement explicite dans le livre de CITRON, *Gender and...*, *op. cit.*, p. 15 et sq

⁶⁹¹ On songe par exemple à Gombrich, dans divers articles dont Gorak propose la synthèse, *The making...*, *op. cit.*, p. 89

⁶⁹² *Ibid.*, p. 197 et sq

⁶⁹³ Certains critiques ont parlé de « Sainte Triade », par exemple dans la *Revue des deux mondes*, 27^e année, 1857, t. 9, p. 927-928.

théâtre, où ce n'est pas Racine seul ou Molière seul, mais « Corneille, Racine, Molière » qui constituent le canon. Même le canon de Polyclète, se présentant comme unique, suppose la différence. En effet tout l'enjeu de son étude par Panofsky est de montrer que le canon grec permet la singularité et la différence, quand le canon égyptien consiste en l'application extérieure d'un canon mécanique utilisable en toutes circonstances, ramenant à l'identique, au même et au ressemblant⁶⁹⁴.

Il n'en demeure pas moins que le canon de Polyclète est *une* loi, et est unique, même si elle permet une large diversité d'œuvres la respectant. Si le canon est compris comme une règle esthétique, il y a contradiction à ce que le canon soit pluriel, les règles étant susceptibles de se contredire les unes les autres. Mais le sens moderne de canon n'est pas celui d'une loi esthétique, mais d'un ensemble d'auteurs considérés comme excellents, et pouvant donner lieu à imitation⁶⁹⁵. Le canon musical est caractéristique de cette acception moderne du canon — par opposition à l'acception antique. Comprendre la nature du canon musical nécessite donc de caractériser ce sens moderne.

Si l'idée d'un canon laïc naît bien au XVIII^e siècle, l'origine d'une telle conception est le canon des Écritures⁶⁹⁶. Celui-ci n'est pas une loi, mais un ensemble de textes considérés comme fiables et authentiques. Or la pluralité du canon des Écritures est apparue comme un problème pour les Pères de l'Église, qui ont tenté de la comprendre et de la justifier⁶⁹⁷. Le

⁶⁹⁴ « Lorsque, selon Galien, Polyclète consigna la juste proportion d'un doigt à un autre doigt, des doigts à la main, de la main à l'avant-bras, de l'avant-bras au bras, enfin de chaque membre au corps entier, cela signifiait que la théorie grecque classique des proportions avait renoncé à construire le corps humain sur la base d'un module absolu, comme à partir des petits blocs égaux d'une maçonnerie : elle se proposait d'établir les relations entre les divers membres, différenciés anatomiquement l'un de l'autre, et le corps entier. Ainsi ce n'est plus un principe d'identité mécanique, mais un principe de différenciation organique, qui fonde le canon de Polyclète » PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les « Arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 66.

⁶⁹⁵ KENNEDY, George A., « The origin of the concept of a canon and its application to the greek and latin classics » dans GORAK, Jan, *Canon vs. Culture. Reflections on the current debate*, New York & London [New York & Londres], Garland, 2001, p. 105-106

⁶⁹⁶ Bien qu'il existe également des discussions quant au canon juif, nous ne traiterons que du canon chrétien, notamment en raison de son importance culturelle. L'idée d'un canon laïc naît au XVIII^e siècle, GORAK, Jan, « Reflections on the Eighteenth-century canon. Disciplinary change in the Humanities », dans *Canon vs...*, *op. cit.*, p. 193 et sq

⁶⁹⁷ Au sein d'une bibliographie abondante, nous avons utilisé les historiens et théologiens suivants : CULLMANN, Oscar, « The plurality of the gospels as a theological problem in Antiquity. A study in the history of dogma », dans *The early church*, Londres, SCM press, 1956, p. 50. MERKEL, Helmut, *Die Widersprüche zwischen den Evangelien. Ihre polemische und apologetische Behandlung in der Alten Kirche bis zu Augustin*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1971, et *Die Pluralität der Evangelien als theologisches und exegetisches Problem in der Alten Kirche*, Bern, Peter Lang, 1978. METZGER, Bruce M, *The canon of the new testament. Its origin, development, and significance*, Oxford, Clarendon press, 1987, THEOBALD, C (sous la dir. de), *Le canon des écritures. Études historiques, exégétiques et systématiques*, Paris, Cerf, 1990, DUNN, *Unity and diversity in the new testament*, Londres, SCM press, 2006, MCDONALD, Lee Martin et SANDERS, James A. (sous la dir. de), *The canon debate*, Peabody (Massachusetts), Hendrickson, 2002. On se reporterait également à la note complémentaire sur le canon des écritures de M. La Bonardière, dans l'édition d'AUGUSTIN, *La doctrine chrétienne*, Paris, Bibliothèque augustinienne, 1997, p. 506-523

problème originel du canon n'est donc pas celui de son unité, mais au contraire celui de sa pluralité, de sa différence intrinsèque, voire de sa contradiction⁶⁹⁸. Les réflexions des Pères de l'Église sur cette question nous donnent les outils pour élaborer une pensée de la pluralité du canon.

La pluralité du canon des Écritures est d'abord un fait historique irréductible : il y a plusieurs Évangiles, car il y a eu plusieurs apôtres, donc plusieurs récits. Réduire cette pluralité serait nier le caractère apostolique de l'Église⁶⁹⁹, et *in fine* constituerait une hérésie⁷⁰⁰.

La pluralité du canon des Écritures répond en outre à plusieurs nécessités. Chaque communauté usant d'un Évangile plus particulièrement. Accepter la pluralité du canon, c'est prendre en compte la diversité des églises locales, en leur accordant une légitimité historique, liturgique et théologique⁷⁰¹. En même temps la clôture du canon des Écritures préserve l'unité de l'Église à travers la pluralité des églises locales⁷⁰². Pluralité et clôture sont donc les caractéristiques essentielles du canon des Écritures⁷⁰³, et répondent à une nécessité politique.

Le canon des Écritures n'est donc pas l'objet d'une constitution intellectuelle *in abstracto*, mais le résultat d'une pratique légitimée *a posteriori*. Est considéré comme canonique un texte utilisé traditionnellement dans la liturgie⁷⁰⁴. La pluralité du canon des Écritures est donc

⁶⁹⁸ En particulier sur les différents récits de la Résurrection, impossibles entre eux.

⁶⁹⁹ IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérétiques*, Livre III, 1, 1, Paris, Cerf, 2002, p. 24-25. La pluralité des évangiles est conforme au caractère apostolique de l'Église, et réciproquement l'apostolicité du texte est un critère de canonicité. METZGER, *The canon...*, *op. cit.*, p. 253

⁷⁰⁰ Une caractéristique des hérétiques est ainsi pour Irénée le recours à un seul évangile au détriment des autres. *Ibid.*, III, 11, 7. Le refus de la pluralité des évangiles a pu ainsi être assimilé à l'hérésie docétiste, c'est-à-dire à la négation de l'humanité du Christ. « *The revelation took place, however, on the human level. It is, therefore, Docetism to be scandalized by the fact that there is apparently no deeper reason why the oldest Gospels to come down to us were written by these four particular men. The plurality of the Gospels, the fact that there are four gospels, is simply an expression of the human way in which the gospels originated. That the revelation is clothed in this completely human garb ; that the unity, the one divine evangelion of Christ resides within the human multiplicity of the four gospels : this is just what the new testament means by faith.* » CULLMAN, Oscar, *The early...*, *op. cit.*, p. 50

⁷⁰¹ IRÉNÉE, *Contre...*, *op. cit.*, III, 11, 7, p. 161-162. CULLMANN, « The plurality... », *op. cit.*, p. 45-46 DUNN, James D. G. « Has the canon a continuing function ? », dans MCDONALD, *The canon debate...*, p. 563

⁷⁰² Irénée insiste ainsi sur l'unité du message des quatre évangiles : « Et tous ceux-là nous ont transmis l'enseignement suivant : un seul Dieu, créateur du ciel et de la terre, qui fut prêché par la loi et les prophètes, et un seul Christ, fils de Dieu », *Contre...*, *op. cit.*, livre III, I, 1, p. 25. Plus loin, Irénée parle d'un « un Évangile à quadruple forme, encore que maintenu par un unique Esprit. », *ibid.*, p. 162. « Voici donc la règle qu'il suivra à propos des livres canoniques : qu'il donne la préférence à ceux que toutes les Églises catholiques acceptent, plutôt qu'à ceux que certaines n'acceptent pas. Et pour ceux que toutes n'acceptent pas, qu'il préfère ceux qu'acceptent les Églises les plus nombreuses et de plus grande autorité à ceux qu'acceptent des Églises moins nombreuses et de moindre poids. Et s'il en trouve enfin qui soient reçus les uns par un plus grand nombre d'Églises, les autres par des Églises de plus d'autorité, encore qu'il soit difficile que cela se produise, il faut pourtant, je crois, leur attribuer une autorité égale. » Dans cette règle augustinienne apparaît à la fois reconnaissance de la pluralité ecclésiale et nécessité de sa pluralité. AUGUSTIN, *La doctrine...*, *op. cit.*, §13, p. 151. METZGER, *The canon...*, *op. cit.*, p. 281-282, DUNN, « Has the canon... », *op. cit.*, p. 565

⁷⁰³ Ces deux caractéristiques se retrouvent dans toutes les langues européennes. ULRICH, Eugene, « The notion and definition of canon », dans MCDONALD, *The canon debate...*, *op. cit.*, p. 21-35

⁷⁰⁴ METZGER, *The canon...*, *op. cit.*, p. 253

tout d'abord le signe de son ancrage dans la pratique. Réciproquement, la reconnaissance du statut canonique d'un texte pérennise sa pratique liturgique, voire l'élargit à d'autres églises locales. Pour utiliser une notion musicale, il faut donc dire que c'est le répertoire liturgique qui fonde le canon scripturaire, et non l'inverse. En revanche le canon scripturaire a la fonction de légitimer le répertoire liturgique, et d'en assurer le maintien et la continuité au sein des églises locales.

Il n'en demeure pas moins que cette pluralité est apparue comme devant être légitimée par les Pères de l'Église, aussi bien d'un point de vue littéral que théologique : il faut justifier qu'il puisse exister plusieurs récits divergents d'un même événement, et y trouver une légitimité théologique. Il ne s'agit pas de réduire la pluralité — ce que les évangélistes canoniques ou apocryphes ont tenté de faire⁷⁰⁵ — mais de la légitimer *comme telle*. Les justifications sont de deux ordres : épistémologique, la pluralité de témoignages divers étant le signe de la vérité⁷⁰⁶ ; herméneutique, chaque version étant une interprétation spirituelle différente d'un même événement⁷⁰⁷. La pluralité du canon, et les contradictions qu'elle entraîne, garantit la vérité du témoignage d'une part, et permet le déploiement de l'herméneutique et d'une tradition d'interprétation d'autre part. C'est à l'aune de cette tradition instaurée par le canon que d'autres textes pourront être jugés conformes au canon — sans pour autant accéder au rang de texte canonique, le canon étant clos. La clôture du canon est donc la règle de la tradition herméneutique garantissant son unité, la pluralité du canon ouvrant la possibilité même de cette tradition herméneutique⁷⁰⁸. Le canon retrouve ici son sens antique de règle et de mesure, mais règle ouvrant la possibilité d'une histoire et d'une tradition, car règle elle-même *différente* et appelant l'interprétation⁷⁰⁹.

La conception moderne du canon est l'acception chrétienne laïcisée. Lorsque nous parlons du canon que constituent par exemple Haydn, Mozart et Beethoven, notre usage n'est pas conforme à celui de la Grèce classique, mais à l'usage théologique et chrétien. Si la pluralité du canon ne nous apparaît plus comme un problème, c'est que nous héritons de ce sens, où un canon est toujours pluriel.

⁷⁰⁵ Sur la tentative des évangélistes, en particulier de Matthieu, de réduire le nombre d'évangiles voir CULLMANN, *The early...*, p. 42-43. La tentative la plus célèbre d'unir les quatre évangiles en un seul récit est celle du *Diatessaron* de Tatian.

⁷⁰⁶ CULLMANN, *The early...*, *op. cit.*, p. 52-54

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ Sur la pluralité et la clôture du canon, on se reportera au chapitre « Is the canon open or closed ? » dans METZGER, *The canon...*, *op. cit.*, p. 271

⁷⁰⁹ Metzger fait la distinction entre *norma normans* et *norma normata*, *ibid.*, p. 283

Or un canon pluriel n'est pas le résultat d'une pensée strictement théorique. Une telle réflexion aboutirait à un canon unique, comme les Grecs le concevaient. Un canon pluriel est d'abord le résultat d'une pratique — dans le cas du canon des Écritures, d'une pratique liturgique et ecclésiale. Le canon n'a pas seulement des conséquences pratiques, il vient de ce qui est pratiqué. C'est pourquoi William Weber lie l'idée de canon à l'émergence de la philosophie empiriste : en l'absence de règles artistiques connaissables *a priori*, il faut partir des chefs-d'œuvre reconnus eux-mêmes⁷¹⁰. De même que le canon des Écritures est inséparable de pratiques liturgiques particulières, le canon musical est inséparable des répertoires musicaux. Le canon n'est pas le placage d'une réalité unique sur une réalité diverse. Le canon est déjà le résultat de controverses pratiques. Affirmer sa clôture, c'est vouloir maintenir un équilibre instable, toujours susceptible d'être remis en cause. La pluralité du canon ouvre par conséquent une nouvelle temporalité : un canon pluriel est appelé à une interprétation, et ouvre la possibilité d'une tradition. La pluralité du canon permet une histoire, dégage un avenir. Il s'agit d'être fidèle au canon tout en lui donnant de nouvelles significations entrouvertes par sa pluralité intrinsèque. Le canon unique en revanche ne peut qu'être suivi ou rejeté — toute modification du canon étant en fait la reconnaissance que le canon précédent n'était pas le véritable canon.

Il nous semble dès lors possible de faire le lien entre canon et répertoire : de même que la pratique liturgique est l'*alpha* et l'*omega* du canon des Écritures, le répertoire est le début et la fin du canon. Il en est le début, en ce que le canon et la canonicité d'une œuvre viennent du répertoire. C'est par le répertoire que « Haydn, Mozart et Beethoven » sont canonisés, la tripartition du canon musical faisant songer à l'alternance d'une programmation de concert⁷¹¹. Le répertoire est la fin du canon, au sens où une triade comme « Haydn, Mozart et Beethoven » définit une pratique musicale légitime — par exemple les concerts symphoniques européens au XIX^e siècle. Il ne s'agit pas de dire que le répertoire s'y réduit, au sens où seuls ces trois compositeurs seraient programmées, mais que toute œuvre musicale ne peut entrer au répertoire qu'à l'aune de ce canon. Sa pluralité ouvre le répertoire, et appelle de nouvelles œuvres à y entrer : il ne s'agit pas de composer comme Haydn, Mozart et Beethoven, mais d'interpréter cette pluralité qui se présente déjà comme une histoire, et de s'inscrire dans cette histoire. On peut ainsi entrer au répertoire tout en remettant en cause certaines règles de composition illustrées par le canon musical, car un canon pluriel entraîne

⁷¹⁰ WEBER, *The Rise...*, *op. cit.*, p. 16

⁷¹¹ REIMER, « Repertoirebildung... », *op. cit.*, p. 251

la nécessité d'une interprétation et d'une tradition interprétative. Le canon est le résultat et l'opérateur d'une répertorialisation, mais il n'en constitue pas la finalité.

Même si de fait le canon peut évoluer, en droit il est rigide. Le répertoire en revanche est plastique, au sens où il appelle sa propre évolution⁷¹². La fixité du canon en revanche, en régulant les possibilités de renouvellement du répertoire, permet à ce dernier de rester identique à lui-même — de même que le canon des Écritures doit assurer l'identité de la tradition théologique et liturgique à travers les changements historiques.

Il y a donc un double rapport du répertoire au canon pluriel. Le canon vient du répertoire, comme le montre sa pluralité. Mais le canon permet de prolonger le répertoire, tant du point de vue de la composition que de l'exécution : la pluralité du canon entraîne en effet la nécessité de son interprétation par l'interprète et le compositeur. L'évolution du répertoire peut en retour entraîner une évolution factuelle du canon, qui demeure cependant en droit fixe. Canon et répertoire ne sont donc pas synonymes, mais complémentaires, la fermeture et la fixité de l'un entraînant l'ouverture, l'évolution et l'identité de l'autre et le mouvement même de la répertorialisation.

La musique classique et ses doubles

Considéré seul, le canon ne permet pas de penser le classique musical. En revanche penser le canon à partir du répertoire permet de ne pas mettre sur le même plan le classique musical et le classique littéraire, mais de penser un paradigme proprement musical du classique. Contrairement au classique littéraire ou au classique plastique, le classique musical ne peut pas résulter de l'imitation d'un modèle antique oublié. Certes, le discours musical n'a pas été exempt de la question de l'imitation⁷¹³. Mais contrairement à la querelle des Anciens et des Modernes en littérature, où l'imitation des modèles antiques constituait un style « classique », l'imitation des passions ou des affects par les compositeurs d'opéra ne fait pas de ces œuvres des œuvres « classiques » — l'opéra étant au contraire considéré comme un art « moderne », voire totalement « inventé » au XVII^e siècle⁷¹⁴. De même l'imitation de modèles antiques

⁷¹² « Très vite exportée hors du domaine esthétique qui est son pays d'origine, la plasticité n'a cessé et ne cesse de se déplacer. Deux limites extrêmes bornent son extension : la *réception* et la *prise de forme* d'un côté (est dit « plastique », en effet, ce qui est susceptible de donner comme de recevoir la forme), l'*explosion de toute forme* de l'autre (« plastic » et « plastiquage »). » MALABOU, Catherine, « Vœu de plasticité », dans *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 8.

⁷¹³ L'imitation musicale a recouvert plusieurs significations. WINN, James Anderson, *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*, New Haven et Londres, Yale university press, 1981, chapitre V. Sur la question de l'imitation musicale à l'Opéra, voir KIVY, Peter, *Osmín's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton, Princeton university press, 1988, page 80 et sq. et p. 108 et sq.

⁷¹⁴ *Ibid.*, chapitre II.

supposés — la « musique mesurée »⁷¹⁵ — à la Renaissance ne constitue pas une imitation proprement musicale, mais imite les formes *littéraires* antiques, puisqu'il s'agit d'introduire dans la poésie française la métrique latine. Beaucoup de poètes sont d'ailleurs les initiateurs de la musique mesurée⁷¹⁶. On ne peut donc pas parler d'un style *musical* classique constitué par l'imitation des modèles anciens *stricto sensu*⁷¹⁷.

Du reste, l'idée de canon ne recoupe pas la notion de musique classique, laquelle est beaucoup plus vaste, et désigne l'ensemble de la musique jouée dans les concerts européens. Au XX^e siècle, elle est quasiment devenue synonyme de musique sérieuse, incluant aussi parfois la musique contemporaine⁷¹⁸. Cet usage dans le champ musical du terme de « classique » est donc inédit, puisqu'il ne désigne ni une période caractéristique de l'histoire musicale, ni son imitation. La musique classique n'est donc pas un « classicisme » comme le théâtre classique ou la peinture classique et néoclassique. Elle se distingue ainsi du « néoclassicisme » du *stile antico*⁷¹⁹. Elle ne recouvre pas non plus l'ensemble des œuvres classiques, puisqu'elle comprend des œuvres du passé ou du présent non consacrées par le temps, mais appartenant simplement à la musique « sérieuse ». Autrement dit la musique classique ne recouvre pas les classiques de la musique. Elle ne correspond donc pas à un « musée de la musique » ou au patrimoine musical en général.

En ce sens, la musique classique est plus proche du répertoire que du canon : comme le répertoire, la musique classique n'a pas de limites chronologiques strictes, quand le canon au contraire est supposé fixe. La normativité de la musique classique, comme la normativité du répertoire, ne relève pas d'un modèle à imiter, mais d'une certaine pratique. Ainsi, de même

⁷¹⁵ Fruit de la collaboration de Jean-Antoine de Baïf et de Thibaut de Courville à l'Académie de poésie et de musique, la musique mesurée à l'antique met en musique des vers écrits selon les mètres classiques. L'innovation porte donc moins sur la musique elle-même que sur le fait d'introduire la notion de quantité dans la poésie française. LESURE, François, « La chanson française au XVI^e siècle », dans *Histoire de la musique. I. Des origines à Jean-Sébastien Bach*, ROLAND-MANUEL (sous la dir. de), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, p. 1064-1071.

⁷¹⁶ On citera en particulier Ronsard et Pontus de Tyard. Sur les raisons de la disparition précoce de l'humanisme musical en France, voir DUROSOIR, Georgie, « Quelques observations sur la disparition de l'humanisme musical en France », dans *Musique et humanisme à la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 63-72.

⁷¹⁷ SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XV^e XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1998, chapitre III. Cette imitation d'un modèle antique n'évoluera pas par la suite, et restera de toute façon extérieur à la musique elle-même. C'est pourquoi un néoclassicisme musical, comme il existe dans les arts plastiques et la littérature au XIX^e siècle, est impossible. SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX^e XX^e siècles*, Paris, Fayard, 1995, chapitre VII.

⁷¹⁸ VIGNAL, Marc-Henri, article « Classique (musique dite) » dans *Encyclopædia universalis*, 2007

⁷¹⁹ Le *stile antico* fait ici référence à l'imitation du contrepoint palestrinien, en particulier dans la musique religieuse. ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 31 et sq. Le prince de la Moskowa a participé à sa réintroduction au XIX^e siècle. CAMPOS, Rémy, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 31 et sq.

que le Répertoire est l'ensemble des pièces régulièrement jouées sur les grandes scènes nationales ou internationales, la musique classique est la musique régulièrement jouée dans les grandes salles de concert occidentales. Dans le *Précis historique de musique classique* de Charles Habeneck, publié en 1861, la musique classique est définie comme l'ensemble des « principaux ouvrages, qui appartiennent généralement au théâtre »⁷²⁰. L'auteur rattache ici clairement la musique classique au répertoire, notion largement usitée dans le domaine musical dans les années 1860, et non à un canon qu'il s'agirait d'imiter ou de suivre. Il n'est ainsi pas anodin que les concerts aient adopté en France puis en Europe le vocable théâtral du « répertoire » pour parler de leur programmation. En effet le concept même de « musique classique » relève d'une organisation répertoriale des salles de concert européennes au XIX^e siècle.

À notre connaissance, si de nombreuses études ont été consacrées au développement du concert classique et à la diffusion de la musique classique en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles⁷²¹, il n'existe pas de travaux sur l'origine et l'évolution de la notion même de « musique classique » au XIX^e siècle. Dans *Interpreting the musical past*, Katharine Ellis fait une histoire de l'idée de musique du passé au XIX^e siècle, ce qui ne recoupe pas l'acceptation de « musique classique » dans toute son extension. Tout en nous appuyant sur l'étude de Katharine Ellis, il faudra reprendre les linéaments de cette histoire de la « musique classique » en prenant acte de sa spécificité.

Lorsque l'idée de musique classique apparaît entre 1810 et 1830, elle est prise dans un réseau de synonymes. Plusieurs définitions de la musique classique s'opposent selon les options politiques ou esthétiques défendues. Pour montrer l'extension du terme et ses enjeux, nous étudierons la musique classique en comparaison avec les expressions qui lui ont été accolées ou opposées. Nous étudierons l'évolution de l'idée de « musique classique » en France, en supposant qu'une évolution similaire a dû se produire en Europe, bien que nous ne puissions en produire une chronologie exacte. L'acceptation « musique classique » connaît de

⁷²⁰ HABENECK, Charles, *Précis historique de musique classique contenant la biographie des musiciens célèbres, l'énumération de leurs œuvres et la date de leur composition*, Paris : E. Dentu, 1861, p. 32.

⁷²¹ Outre les ouvrages de William Weber et Katharine Ellise déjà cités, on se reportera à WEBER, William, *Music and the Middle Class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Londres, Croom Helm, 1975, GUT, Serge et PISTONE, Danièle, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Champion, 1978, FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, MONGRÉDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, en particulier le chapitre V, Paris, Flammarion, 1986, PEYSER, Joan (sous la dir. de), *The orchestra. A collection of 23 essays on its origins and transformations*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2006 (édition originale : 1986), JOHNSON, James H., *Listening in Paris*, Berkeley et Los Angeles, University of California press, 1995, BÖDECKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (sous la dir. de), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2002

nos jours des équivalents dans toute l'Europe et garde la même signification spécifique. On supposera donc que les analyses faites à partir des textes français sont transposables au reste de l'Europe, quoique selon des chronologies probablement décalées, qu'il faudrait établir avec précision.

Naissance de la « musique classique » entre 1810 et 1830 : une musique ancienne et pédagogique

L'entité « musique classique » n'apparaît pas avant les années 1810⁷²². Lors de ses premières occurrences, elle désigne la musique précédant le XVIII^e siècle⁷²³. Jusqu'en 1830, « musique classique » et « musique ancienne » apparaissent ainsi comme synonymes. La *Revue musicale* évoque par exemple en 1828 la « musique classique et ancienne » comme une seule et même chose⁷²⁴.

Toutefois jusqu'en 1830, les concerts de « musique ancienne » sont rares, hormis les exercices publics du Conservatoire et les concerts donnés par l'Institution royale de musique classique et religieuse d'Alexandre Choron⁷²⁵. La musique classique est d'abord conçue comme une musique ancienne à valeur pédagogique avant d'être un objet esthétique à part entière. Les éditions de « musique classique » jusqu'en 1830 ont essentiellement une vocation pédagogique⁷²⁶, et sont les concurrentes des éditions du Conservatoire. Mais si Choron s'oppose à la pédagogie du Conservatoire, en particulier sur l'enseignement du chant, les deux institutions partagent la même conception d'une musique ancienne à valeur morale et scolaire. En ce sens, la « musique classique » se situe dans le prolongement de la répertorialisation de la musique au Conservatoire, unifiant une vocation patrimoniale (le répertoire musical de la nation) et scolaire (le répertoire des exercices)⁷²⁷. La « musique classique » est ainsi pour Choron l'ensemble des Classiques de la musique :

...j'ai démontré que l'établissement placé sous ma direction, *ayant pour objet la conservation des Classiques* et la propagation universelle du Chant, considéré comme

⁷²² Avec la *Collection générale des ouvrages de musique classique* éditée en 1810 par Auguste Le Duc. ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 11

⁷²³ *Ibid.*, p. XV.

⁷²⁴ « L'étude de la musique classique et ancienne donnera les plus heureux résultats » *La Revue musicale*, 1828, vol. 3, p. 52.

⁷²⁵ ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 14. Sur Choron et son école fondée en 1818, *ibid.* p. 25-31

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 11-16

⁷²⁷ Voir plus haut p. 173

moyen de civilisation, avait un but beaucoup plus important sous le double rapport de l'art et de l'utilité publique, que tous les autres établissements du même genre⁷²⁸.

Alors que le Conservatoire emploie plutôt le terme de « chef-d'œuvre »⁷²⁹, Choron met en exergue l'idée de « Classiques » de la musique. Sans doute veut-il souligner par là l'ancienneté des compositeurs qu'il enseigne, et leur supposée plus grande valeur pédagogique. Les « chefs-d'œuvre » du Conservatoire et les « Classiques » de l'Institution royale ont toutefois la même définition formelle : des œuvres de compositeurs morts à valeur pédagogique et pouvant édifier et éduquer par leur diffusion la nation entière. En ce sens, les « Classiques » de Choron forment bien un répertoire-patrimoine, concurrent du répertoire-patrimoine du Conservatoire.

Si les pédagogies de Choron et du Conservatoire s'opposent, les deux institutions partagent la même conception d'une musique classique conçue comme un répertoire patrimonial. En outre elles participent toutes deux à une décontextualisation de la musique tant religieuse que théâtrale : ainsi Choron fait-il entendre les œuvres traditionnellement jouées à la Chapelle Sixtine dans un contexte non religieux, tandis que le Conservatoire donne à entendre des extraits d'opéra dans un contexte non théâtral. À partir de 1830, la « musique classique » n'est plus nécessairement une musique ancienne⁷³⁰. On voit ainsi figurer dans un programme de « musique classique » publié dans la *Revue et gazette musicale de Paris* de 1830 Félix Mendelssohn⁷³¹. Dans la même revue, en 1831, c'est Rossini⁷³² qui apparaît dans un concert de « musique classique ». Si la musique classique continue d'être principalement associée à la musique ancienne durant tout le XIX^e siècle, l'important est qu'elle ne la désigne plus exclusivement. Comment définir alors la musique classique si elle ne correspond plus au « répertoire ancien » ou au « répertoire-patrimoine » ?

La véritable musique classique est-elle la musique religieuse ?

La question de savoir si la musique religieuse appartient à la musique classique, voire constitue la musique classique comme telle, est un débat explicite tout au long du

⁷²⁸ CHORON, Alexandre, *Lettre à Messieurs composant la commission du budget de la chambre des députés*, Paris, Institution royale ou conservatoire de musique classique de France [s.d.]. Nous soulignons.

⁷²⁹ PIERRE, *Le Conservatoire...*, *op. cit.*, p. 231

⁷³⁰ Ce que Katharine Ellis ne remarque pas, son étude portant spécifiquement sur la musique ancienne.

⁷³¹ *Revue et gazette musicale de Paris*, 1830, p. 428.

⁷³² *Revue et gazette musicale de Paris*, 1831, p. 14.

XIX^e siècle⁷³³. Héritière spirituelle de l'Institutions royale de Choron, la Société de Musique Religieuse et Classique née en 1846 affirme que la véritable musique classique est la musique religieuse. Elle partage avec Choron et le Conservatoire l'idée d'une musique unifiant et régénérant le peuple. La différence essentielle est l'ultramontanisme des fondateurs de cette société : c'est l'unité du peuple français en tant que peuple chrétien unifié par Rome que la musique religieuse classique doit constituer. En ce sens, la Société poursuit bien l'entreprise de Choron, mettant en valeur le « répertoire » de la Chapelle Sixtine. Cette promotion ultramontaine de la musique religieuse conduit à la restauration des maîtrises — ce qui constitue explicitement une attaque contre le Conservatoire, déclaré incapable d'enseigner la musique religieuse. Le développement de la musique religieuse est ainsi sous-tendu par une idéologie contre-révolutionnaire, visant les fondations esthétiques et politiques du Conservatoire.

Auteurs et critiques musicaux se divisent entre tenants d'une musique classique décontextualisée et laïcisée, et tenants d'une musique classique religieuse et liturgique. Par exemple pour Léon Escudier, la « musique classique » se distingue de la « musique d'église », et est assimilée à la stricte musique symphonique⁷³⁴. Plus habituellement, la presse semble inclure la musique religieuse dans la musique classique, pourvu qu'elle soit ancienne et ne soit pas jouée dans un but liturgique⁷³⁵. Ainsi la musique religieuse devient classique au moment où elle est laïcisée et décontextualisée dans un répertoire de concert⁷³⁶. La conception de la musique sous-tendant cette définition est celle d'une musique répertoriée, ayant pour finalité sa propre patrimonialisation.

Pour les ultramontains et les opposants au Conservatoire en revanche, la musique religieuse est la seule véritable musique classique attestée par le temps et effectivement jouée sans interruption. La musique religieuse n'est ici pas laïcisée et décontextualisée, mais s'affirme au contraire comme explicitement liturgique, selon le critère de la tradition et de la continuité. Il ne s'agit pas seulement de faire entrer la musique religieuse dans le champ

⁷³³ MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France...*, *op. cit.*, p. 195-196. C'est dans le contexte de la Restauration que se forme un mouvement en faveur de la musique religieuse, en particulier de la musique religieuse ancienne censée être mal enseignée, voire totalement oubliée, des Conservatoires.

⁷³⁴ ESCUDIER, Léon, *Mes souvenirs*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 298.

⁷³⁵ Parmi de multiples exemples, citons la *Revue et gazette musicale de Paris*, 1831, p. 14. L'article, consacré à l'Institution royale de musique classique, précise ainsi qu'il n'y aura pas de représentation le jeudi Saint.

⁷³⁶ ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 6-9. Pour Katharine Ellis, c'est l'influence de l'idée de musée qui permet à la musique religieuse d'être jouée et perçue en dehors d'un contexte religieux.

d'extension de la musique classique, mais de faire de la musique liturgique le tout de la musique classique⁷³⁷. On lit ainsi chez Joseph d'Ortigue :

Il faut remarquer [...] que la musique religieuse, la seule enseignée dans les maîtrises, est la musique classique⁷³⁸.

Cette phrase est extraite de *La musique à l'église*, dans un chapitre consacré aux maîtrises. Il faut donc prendre l'expression de « musique religieuse » au sens fort : il ne s'agit pas de la musique ayant seulement une origine religieuse, mais de la musique étant effectivement jouée dans les églises, au sein d'un cadre liturgique. Ce qui oppose les « maîtrises » au Conservatoire, ce n'est pas seulement leur méthode d'enseignement de la musique. Ce n'est pas non plus le fait de jouer Palestrina — les deux types d'institutions le font. Ce qui distingue une maîtrise d'un conservatoire, c'est que l'une joue la musique dans un contexte religieux, quand l'autre la joue lors d'un concert profane, au milieu d'une programmation comprenant aussi bien des *Sanctus* que des airs d'opéra. Face à la musique classique laïcisée, la musique classique liturgique se caractérise donc par son unité, son adéquation au lieu sacré et sa continuité — comme le souligne Danjou :

Que nommera-t-on musique classique, si ce ne sont ces belles compositions que les siècles se sont transmises de main en main, et qui n'ont pas cessé un instant d'être admirées par les vrais connaisseurs ? Voici treize cents ans que le *Te Deum laudamus* existe⁷³⁹.

Ainsi la musique classique liturgique est le contraire d'un patrimoine à retrouver ou à restaurer. Danjou oppose la vraie musique classique à la musique découverte des concerts historiques de Fétis, et nécessitant un cours d'introduction⁷⁴⁰.

Ce faisant, les tenants de cette conception affirment la musique classique liturgique comme la véritable musique populaire, comme le montre le titre de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* fondée par Danjou en 1845. La musique d'église est la véritable

⁷³⁷ C'est la thèse de la *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* tout au long de sa publication de 1845 à 1848.

⁷³⁸ ORTIGUE, Joseph d', *La musique à l'église*, Paris, Didier et Cie, 1861, p. 96.

⁷³⁹ DANJOU, F, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, Paris, rue Saint Maur Saint Germain, 1845, p. 9

⁷⁴⁰ La restauration de la musique religieuse dont parle Danjou est en France : la discontinuité de la musique classique religieuse est due à la Révolution, mais est demeurée vivace à Rome. En revanche, Pothier puis Mocquereau parleront d'une restauration du chant grégorien oublié de toute l'Église.

musique du peuple, au sens où elle est connue du peuple et effectivement chantée par le peuple⁷⁴¹.

En effet, qu'appellera-t-on musique populaire, si ce ne sont ces mélodies chantées par tous les peuples chrétiens, et dont plusieurs même, venues des Hébreux, des Grecs, ou des Latins, sont encore aujourd'hui répétées en chœur par des millions d'hommes dans les deux hémisphères ? — Ce que la musique moderne a créé de plus populaire, c'est *la Marseillaise*⁷⁴².

La musique classique liturgique est la musique de tout le peuple chrétien, quand la musique classique laïcisée du Conservatoire ne peut unifier au mieux que la France avec la *Marseillaise*. L'obédience ultramontaine de la nouvelle revue est ici clairement exprimée. En outre, si la seule musique moderne populaire est la *Marseillaise*, cela signifie que toute autre prétendue « musique classique » n'est pas la musique du peuple, mais une musique savante et artificielle. L'enjeu de la « musique classique » entre 1840 et 1860 est donc bien un enjeu politique de formation du peuple — toute la question étant de savoir s'il s'agit du peuple chrétien universel, ou du peuple politique national.

La restauration de la musique grégorienne à partir de 1856 prolonge ce débat⁷⁴³ : il s'agit de redonner au peuple chrétien son unité et sa continuité par le biais de la musique liturgique.

...l'unité véritable n'est pas celle qui serait restreinte aux usages d'une seule époque : celle-là, quand même on l'obtiendrait, n'est pas cette grande et vaste unité qui caractérise les institutions de l'Eglise : non seulement il faut, pour l'unité que tous les lieux soient reliés entre eux mais aussi tous les temps. Par elle, chaque âge est mis en communion avec les âges antérieurs. C'est ainsi, pour ce qui est du chant, que pendant

⁷⁴¹ À propos d'une messe de Neukomm dans la cathédrale de Beauvais en juillet 1842 : « Cette belle solennité a laissé une impression profonde dans le cœur des nombreux fidèles qui y assistaient ; elle se renouvellera plus d'une fois, grâce au zèle du pieux prélat [...]. L'enseignement du chant dans toutes les écoles, l'application de ses résultats au chant des offices divins, voilà l'unique moyen de propager et populariser notre art. » *Gazette musicale de Paris*, n°30, 24 juillet 1842, p. 308. La « musique populaire » n'est évidemment pas seulement revendiquée par les tenants de la musique religieuse, comme le montre l'entreprise de Jules Pasdeloup, et sa volonté de rendre populaire et accessible à tous la grande musique symphonique. BERNARD, Elisabeth, « Jules Pasdeloup et les Concerts Populaires », dans *Revue de musicologie*, t. 57, n°2, 1971, p. 150-178

⁷⁴² DANJOU, F, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, Paris, rue Saint Maur Saint Germain, 1845, p. 9

⁷⁴³ COMBE, Dom Pierre, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'édition vaticane*, Abbaye de Solesmes, 1969, p. 15

de longs siècles, les mélodies de S. Grégoire conservées intactes ont subsisté les mêmes partout, avec quelques variantes sans doute, mais variantes légères⁷⁴⁴.

On retrouve ici la définition de la musique classique comme musique liturgique continue, formant l'unité romaine du peuple chrétien. Le modèle n'est plus, comme pour Choron, la Chapelle Sixtine mais la tradition monastique. La différence avec les années 1840 est que cette musique liturgique apparaît désormais comme un patrimoine perdu devant être restauré.

Il s'agit pour Solesmes d'une restauration archéologique : il la faut complète ; il ne faut pas de demi-restauration, d'œuvre provisoire ; il ne faut pas qu'on puisse dire qu'on peut mieux faire. Pour moi, les corrections, les mutilations, c'est corruption⁷⁴⁵.

C'est pourquoi la musique classique liturgique est désormais répertoriée : Dom Jausions parle ainsi de « répertoire grégorien » en 1868, dans une lettre traitant de la question de la notation du chant grégorien⁷⁴⁶. La musique classique liturgique est donc bien assimilée par les chercheurs de Solesmes à un répertoire patrimonial de partitions à la notation obscure, devant être déchiffrée par des experts. Alors que la musique classique liturgique des années 1840 devait être populaire car connue et chantée de tous, le chant grégorien est une musique savante, redécouverte par des savants, et dont la maîtrise est limitée à un nombre réduit de monastères.

Dans cette perspective, le chant grégorien acquiert le statut des chefs-d'œuvre antiques de Bertrand enfin retrouvés⁷⁴⁷. On lit ainsi sous la plume de Camille Bellaigue dans un article de 1898 dans la *Revue des deux mondes* :

J'ai été à Solesmes, et j'y ai trouvé plus qu'on ne m'avait promis. Ce qui m'y attendait et ce que j'en rapporte, c'est la révélation du plain-chant ou du chant grégorien, autrement dit d'une forme d'art, d'une catégorie de l'idéal, et d'un mode ou d'un monde de beauté. Monde ancien, le plus ancien même qui se soit conservé, car de la musique antique nous n'avons guère retrouvé jusqu'ici que la doctrine et non les

⁷⁴⁴ POTHIER, Dom Joseph, *Les mélodies grégoriennes*, Paris, Stock, 1980, p. 39-40

⁷⁴⁵ Lettre de Don Gontier à Dom Guéranger du 30 octobre 1862, cité dans COMBE, Dom Pierre, *Histoire de la restauration...*, *op. cit.*, p. 48

⁷⁴⁶ Dom Jausions dans une lettre du 13 octobre 1868, *ibid.*, p. 87

⁷⁴⁷ Voir plus haut p. 265

œuvres. Nouveau monde aussi, car on ne le connaissait plus depuis des siècles, et aujourd'hui encore on ne le connaît presque partout que défiguré et travesti⁷⁴⁸.

Et plus loin :

Une telle antiquité s'impose comme une des forces, un des prestiges de l'art grégorien⁷⁴⁹.

Comme les chefs-d'œuvre antiques supposés enfouis au Mont Athos, le chant grégorien est conçu par Bellaigue comme une œuvre musicale notée, ayant un statut antique (« le plus ancien même qui se soit conservé »), et retrouvée de façon archéologique à l'abbaye de Solesmes. Le schème archéologique de l'auteur de *l'Essai sur la musique dans l'Antiquité* trouve sa parfaite application à Solesmes, le chant grégorien devenant la véritable musique de l'Antiquité, donc la vraie musique classique. Toutefois l'ennemi n'est plus comme dans les années 1840 le patrimoine laïcisé du Conservatoire, mais l'Antiquité fictive et l'illusion de sacralité de Bayreuth :

À Bayreuth autrefois, j'ai senti les harmonies de la nature et de l'art. À Solesmes, elles sont encore plus profondes et plus pures. À Bayreuth, trop d'humanité se mêle au divin, trop de charlatanisme et de superstition à la piété. La foule encombre le paysage et le gêne. Elle en profane le silence, elle en viole le mystère. De ridicules équipages gravissent la colline, le soir ; le restaurant est voisin du temple et l'odeur de la cuisine est parfois plus forte que le parfum des bois. Et puis le temple même n'est qu'un théâtre ; théâtre modèle, théâtre sacré [...] mais, de si beaux noms qu'on le nomme, un théâtre enfin, c'est-à-dire un asile de rêves, de sublimes ou délicieux mensonges, de mensonges pourtant ou de fictions vaines. Solesmes est le royaume ou le sanctuaire de la vérité⁷⁵⁰.

Ce texte de Camille Bellaigue participe de l'antiwagnérisme patriotique postérieur à la défaite de 1870. Au peuple allemand constitué dans le théâtre sacré de Bayreuth s'oppose le

⁷⁴⁸ BELLAIGUE, Camille, « À l'abbaye de Solesmes », *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1898, t. 150, p. 343

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 362

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 373

peuple chrétien universel de tous les lieux et de tous les temps⁷⁵¹ en communion grâce à la musique liturgique.

La conception d'une musique classique liturgique, quoique minoritaire, est présente durant tout le XIX^e siècle. Caractérisée par la tradition et son ancienneté, elle a une fonction unificatrice pour le peuple chrétien. Mais alors que dans les années 1840, cette tradition apparaît comme continue et populaire, les chercheurs de Solesmes soulignent au contraire dans les années 1860 une tradition perdue et objet de science. La musique classique liturgique devient ainsi un « répertoire grégorien » patrimonialisé et restauré dans un lieu spécifique — Solesmes — sur le modèle de la musique ancienne profane. Ainsi répertoriée, la conception d'une musique classique liturgique perd son originalité, qui consistait en la revendication d'une musique échappant à une logique de patrimonialisation⁷⁵².

Une musique de concert

Distincte de la « musique ancienne » et de la « musique religieuse », la « musique classique » devient synonyme dans la presse musicale de « musique de concert » à partir des années 1840. La musique est classicisée par le moyen terme d'une décontextualisation opérée par la salle de concert. De même que la musique religieuse est laïcisée en étant jouée lors d'un concert, l'air d'opéra est déthéâtralisé en étant extrait de l'Opéra et de l'œuvre dont il est issu. Mais qu'est-ce qu'un concert ?

Le développement des concerts en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle est l'objet d'une bibliographie importante. Une fois de plus cependant, c'est le modèle du musée qui est considéré par ces auteurs⁷⁵³, le modèle du théâtre semblant négligé. Or dès le XVIII^e siècle,

⁷⁵¹ L'auteur parle du « fond immuable de la foi », fondant celui de la musique liturgique. *Ibid.*, p. 352

⁷⁵² La question de la patrimonialisation de la musique religieuse va redevenir très vive un siècle plus tard, à l'issue du Concile Vatican II. La modification de la liturgie, et la possibilité d'utiliser la langue vernaculaire pour les célébrations, sont en effet perçues dans les années 1970 comme impliquant un abandon des chants latins attachés à la liturgie selon Pie V, et appelant à la création d'une musique nouvelle. Le problème est alors de savoir comment préserver cette musique religieuse latine, en particulier le grégorien, qui n'a plus d'usage liturgique. De cette vision patrimoniale du répertoire pré-conciliaire est caractéristique DEISS, Lucien, *Concile et chant nouveau*, Paris et Liège, Levain, 1969, p. 58 et sq. Face à cette interprétation du Concile apparaît au contraire la thèse selon laquelle la musique religieuse ne peut pas être patrimonialisée sans perdre précisément son caractère religieux. Loin d'être patrimonialisée, la musique latine et grégorienne est alors réintroduite de façon militante dans la liturgie selon Paul VI. Joseph Ratzinger est un défenseur ardent de cette conception, qui correspond à sa vision d'un Concile dans le prolongement de la tradition conciliaire antérieure, et non comme une rupture. RATZINGER, Joseph, *Un chant nouveau pour le Seigneur. La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, Paris, Desclée, 1995. On aura une vision globale de ces débats dans l'anthologie de GRAU, Miserach, *Quelle musique sacrée pour aujourd'hui ? Anthologie du magistère de l'Église sur la musique sacrée 1903-2008*, Perpignan, Tempora, 2008

⁷⁵³ BURKHOLDER, J. Peter, « The 20th century and the orchestra as museum », et WEBER, William, « The rise of the classical repertoire in nineteenth-century orchestral concerts » dans PEYSER, Joan, *The orchestra : a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2006, (édition originale : 1986) p. 409-432 et p. 361-386.

c'est le théâtre qui sert de paradigme pour comprendre le concert, comme le souligne Daniel Roche dans son commentaire de l'article « Concert » du *Dictionnaire de musique* de Rousseau⁷⁵⁴. Ce dernier fait remonter l'histoire du concert à l'Antiquité grecque, où des assemblées de musiciens jouaient « à l'Unisson ou à l'Octave [...] rarement ailleurs qu'aux Théâtres et dans les Temples »⁷⁵⁵. Le concert est ainsi lié pour Rousseau au Théâtre ou au Temple — qui sont des lieux collectifs et religieux. Le concert trouve sa place soit à la cérémonie religieuse soit au spectacle, lesquels ne sont pas exclusifs. Le concert musical relève donc pour l'auteur du *Dictionnaire de musique* de l'histoire théâtrale, et trouve son lieu dans le théâtre. Il en va de même pour le concert le plus célèbre du XVIII^e siècle, le Concert spirituel, qui avait été autorisé par l'Académie royale de musique en 1725, pourvu qu'il ne jouât que de la musique religieuse — par opposition à la musique profane donnée à l'Opéra — les jours où l'Académie royale de musique ne donnait pas de spectacle. Rousseau met donc sur le même plan le Concert spirituel et toutes les autres formes de spectacles publics à Paris⁷⁵⁶. Le Concert spirituel n'est pas une messe, mais « tient lieu de spectacle », et comme tout spectacle, il a son lieu attitré : « il est établi au Château des Tuileries ; les Concertans y sont très-nombreux et la Salle est fort bien décorée⁷⁵⁷. » On voit que Rousseau pourrait aussi bien décrire la salle de la Comédie-Française ou de l'Académie Royale de Musique. Au début de son *Dictionnaire de musique*, il rappelle d'ailleurs la synonymie de « concert » et « académie de musique »⁷⁵⁸, dont l'Académie royale de musique n'est qu'un exemple.

À l'article « orchestre », Rousseau insiste à nouveau sur l'origine théâtrale de ce terme : avant de désigner l'ensemble des symphonistes, l'orchestre désigne un lieu dans un théâtre, en particulier à l'Opéra.

C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre [...]. Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Musique et s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se

⁷⁵⁴ ROCHE, Daniel, « Introduction » au chapitre « Sociétés de concert et abonnements », dans BÖDEKER, VEIT, WERNER, *Le concert...*, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁵⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, art. « Concert », dans *Œuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1995, p. 722.

⁷⁵⁶ « Concert spirituel : Concert qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems où les autres spectacles sont fermés. » *Ibid.*

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ « Académie de musique : c'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, et qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. » *Ibid.*, p. 613.

tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert spirituel au Château des Tuileries, et tantôt la collection de tous les Symphonistes⁷⁵⁹.

L'origine théâtrale des notions d'« orchestre » et de « concert » invite à considérer le paradigme théâtral dans le développement des concerts au XIX^e siècle. Ainsi est-il remarquable qu'un concert aussi emblématique que le Concert Colonne ait adopté une organisation comparable à celle d'un théâtre, en particulier à celle de la Comédie Française. Dans son article consacré à cette institution, Jann Pasler écrit :

Contrairement aux autres orchestres de l'époque, comme ceux de Boston ou de New York, toutes les décisions concernant l'orchestre Colonne étaient prises par neuf ou dix membres de l'orchestre, élus par une assemblée générale à bulletin secret. Le chef d'orchestre devait gagner les deux tiers des voix. Le comité, qui se réunissait une fois par semaine, gérait les finances et les concours d'entrée pour les nouveaux instrumentistes, décidait des rémunérations, sélectionnait les œuvres nouvelles destinées aux lectures ou aux exécutions, enregistrait la réception du public et choisissait les programmes, excepté les rares cas où tous les instrumentistes votaient⁷⁶⁰.

Comme les Comédiens Français, les musiciens de l'orchestre Colonne se réunissent pour voter le choix de la programmation — son « répertoire » de la semaine au sens du XVII^e siècle — des nouveaux instrumentistes et des rémunérations. L'orchestre Colonne se pense ainsi moins comme des conservateurs de musée que comme une troupe de théâtre défendant son répertoire. Le modèle pertinent du concert est donc moins le musée que la Comédie-Française⁷⁶¹. L'organisation du concert Colonne est fondée sur un répertoire *stricto sensu*.

Le concert de musique classique apparaît comme le double et l'opposé de l'Académie de Musique. Dans ses *Notes de musique*, Ernest Reyer appelle de ses vœux une nouvelle Académie impériale de musique, consacrée non plus à l'opéra mais à la musique classique.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 963.

⁷⁶⁰ « Unlike for other orchestras of the time, such as those in Boston and New York, all decisions concerning Colonne's orchestra were made by nine or ten orchestra members elected in a general assembly by secret ballot. The conductor had to win two thirds of the vote. This committee, which met weekly, oversaw finances and competitions for new players, decided on wages, selected new works for readings or concert performances, tracked audience reception, and chose programmes except in rare cases when all players voted. » PASLER, Jann, « Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne », dans BÖDEKER, VEIT, WERNER, *Le concert...*, p. 210.

⁷⁶¹ Comme par exemple chez Berlioz, dans le *Journal des débats* du 31 janvier 1837, cité dans *Critiques...*, *op. cit.*, vol. III, p. 21

Le répertoire ancien, tout en marchant de pair avec le répertoire moderne, y aurait une importance qu'il n'a jamais eu ailleurs, et fournirait un contingent de belles œuvres⁷⁶².

L'enjeu n'est donc pas de créer un musée, mais un répertoire de musique classique, associant la musique ancienne et la musique moderne. La notion de « contingent » est ici importante : il ne s'agit pas de mettre dans les galeries d'un musée imaginaire un ensemble d'œuvres musicales fixées une fois pour toutes, mais de former un fonds d'œuvres susceptibles d'être reprises, à disposition de plusieurs sociétés de concert. En ce sens, le concert apparaît bien comme le double de l'Académie de Musique.

Toutefois, il se définit également comme son opposé : ainsi Escudier oppose-t-il la « musique classique » aux « représentations théâtrales »⁷⁶³. Par le concert, la musique lyrique est classicisée par un processus de purification de tout élément non musical. L'idée d'un « répertoire de partitions » permet d'extraire le terme du champ lyrique pour l'appliquer à la musique de concert, alors que le terme est utilisé principalement pour l'opéra et l'opéra-comique jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle. Pourquoi répertorialiser la musique classique alors même que ses promoteurs ont tenté de la distinguer de l'opéra ?

La musique classique a tout intérêt à se situer sur le même plan que la musique lyrique pour attirer plus de spectateurs. Les programmes de musique classique contiennent ainsi souvent des extraits d'opéras⁷⁶⁴. Parler d'un « répertoire » de la musique classique, c'est donc explicitement classer la musique comme une espèce du genre spectacle. Assister à un concert de musique classique au début du XIX^e siècle, c'est assister à une sorte d'opéra sans action, sans décor et sans livret⁷⁶⁵.

Ainsi nous avons vu qu'au XIX^e siècle, l'acception prédominante du répertoire est celle d'un répertoire-genre, caractérisant exclusivement le domaine d'un théâtre par rapport à un autre : parler d'un « répertoire de musique classique », c'est donc séparer radicalement la musique classique de l'opéra, en faire deux domaines exclusifs l'un de l'autre. Nous avons vu également comment l'attribution d'un « répertoire-genre » constitue à la fois un adoubement esthétique et un privilège économique. Parler d'un « répertoire de musique classique », c'est élever la musique classique au rang de genre noble, en concurrence avec celui de l'opéra qui

⁷⁶² REYER, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et Cie, 1875, p. 98.

⁷⁶³ ESCUDIER, *Mes souvenirs...*, *op. cit.*, p. 298.

⁷⁶⁴ MONGRÉDIEN, *La musique...*, Paris, Flammarion, 1986, p. 200

⁷⁶⁵ On lit ainsi en 1803 : « Un concert est un genre de spectacle particulier, qui n'offre aucun intérêt d'action comme une tragédie, une comédie ou un tableau » cité par MONGRÉDIEN, *ibid.*

était jusqu'alors la grande musique par excellence. Quant au privilège économique, certains concerts, comme le concert Padeloup ou le concert Colonne, reçurent effectivement des subsides de l'État, et étaient soumis à l'autorisation d'ouverture⁷⁶⁶. La plupart des concerts cependant n'eurent pas de salle fixe, hormis durant de courtes périodes, afin de ne pas concurrencer les grands théâtres lyriques subventionnés.

Enfin, le répertoire a depuis la fin du XVIII^e siècle une connotation historique : parler du répertoire au sens absolu, c'est évoquer un ensemble d'œuvres anciennes, voire immortelles. Or tout le XIX^e siècle voit se développer la conscience de l'historicité de la musique. De nombreux compositeurs et critiques musicaux se prononcent en faveur d'un cours d'histoire de la musique au Conservatoire. Les concerts historiques se multiplient à partir de 1826, notamment sous l'impulsion de Choron puis de Féty. Les programmes de concerts de musique classique, quand ils ne sont pas exclusivement consacrés à la musique ancienne, mettent en scène néanmoins l'historicité de la musique, en respectant l'ordre chronologique des œuvres⁷⁶⁷. Répertorialiser la musique classique l'inscrit dans une histoire, et permet de lui donner un sens. Elle acquiert ainsi une autonomie par rapport à la musique lyrique.

Ainsi à partir des années 1840, la « musique classique » devient-elle synonyme de « musique de concert » pour la plupart des critiques musicaux. Elle n'est pas caractérisée par l'appartenance à une période particulière, et peut inclure la musique religieuse ou théâtrale pourvu qu'elle soit décontextualisée et extraite de son cadre spécifique. Alors même que la musique classique intègre la musique lyrique déthéâtralisée, le répertoire des concerts se présente donc comme un contre-répertoire de l'Académie de Musique. Si formellement la musique classique devient synonyme de musique de concert, cela signifie-t-il que toute musique peut être classicisée par le concert ? La répertorialisation inhérente à la forme « concert », organisant la reprise d'œuvres musicales, entraîne-t-elle nécessairement la classicisation de la musique répertorialisée ?

Les prémisses de la « musique sérieuse »

Les promoteurs de la « musique classique » insistent sur sa simplicité et son austérité, par opposition à la « futilité »⁷⁶⁸ de la musique lyrique. À propos d'un quatuor de Verdi, le critique des *Annales du théâtre et de la musique* caractérise en 1863 la musique classique par

⁷⁶⁶ BERNARD, « Jules Padeloup... », *op. cit.*, p. 151

⁷⁶⁷ L'historicité s'avère ainsi une caractéristique essentielle du concept de concert pour Joël-Marie Fauquet. FAUQUET, Joël-Marie, « Concert », dans *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* (sous la dir. du même), Paris, Fayard, 2003, p. 298-299.

⁷⁶⁸ *Revue musicale*, 1828, vol. 3, p. 52.

ses « formes sévères et discrètes »⁷⁶⁹. Ces propriétés ne constituent pas un genre musical à proprement parler — comme l'opéra-comique, la symphonie ou le poème symphonique — mais sont un critère de reconnaissance. La musique ancienne se voit aisément attribuées simplicité et austérité, qu'il s'agisse de musique religieuse, lyrique ou instrumentale. L'appartenance générique ne présume pas de la « simplicité » et de l'« austérité » : si Grétry peut être intégré dans les concerts de musique classique, il n'en va pas de même du répertoire de l'Opéra-Comique des années 1860, et si l'opéra italien est le contre-modèle de la musique classique, ce n'est pas le cas de l'opéra allemand⁷⁷⁰. Le compositeur n'est pas non plus un critère pertinent : si les opéras de Verdi apparaissent comme le contraire de la musique classique, son *quatuor* en fait partie de droit⁷⁷¹. La symphonie est toutefois le genre privilégié de cette musique⁷⁷².

Cet ensemble, que Reyer nomme les « œuvres sérieuses »⁷⁷³, constitue les prémisses de ce que le XX^e siècle nommera plus couramment la « musique sérieuse ». Comme l'a montré William Weber, la musique classique promouvant en particulier la symphonie allemande se distingue de la musique de divertissement, à laquelle appartient notamment la musique des virtuoses⁷⁷⁴. L'édition musicale renforce cette partition en consacrant des collections érudites à la musique classique, tandis que d'autres sont destinées aux airs d'opérettes ou aux polkas de ballet arrangés pour piano. Malgré les tentatives de Choron puis de Padeloup pour démocratiser la musique classique, celle-ci s'oppose définitivement à la fin du XIX^e siècle à la musique populaire. Exclue de l'opéra comme de la musique classique, la musique populaire devient ainsi un répertoire à part entière⁷⁷⁵. *Le guide musical* oppose ainsi en 1896 le « répertoire populaire » au « répertoire dramatique » et au « répertoire instrumental »⁷⁷⁶.

⁷⁶⁹ *Annales du théâtre et de la musique*, 1863, t. 2, p. 363.

⁷⁷⁰ « Représentations à Londres de Don Juan, et Du Faust, de Spohr. N'est-il pas étrange que certains gens regardent comme un crime envers la musique classique la moindre critique de détail, soulevée même par l'exécution d'un opéra allemand ? » *Gazette musicale*, 1840, p. 355

⁷⁷¹ « Un *quatuor* de Verdi ! voilà certes quelque chose d'inattendu, remarque M. Wilder. L'auteur de Rigoletto et d'Aïda, le musicien théâtral par excellence, s'exerçant aux formes sévères et discrètes de la musique classique, quoi de plus curieux et de plus intéressant ? » *Annales du théâtre et de la musique*, 1863, t. 2, p. 363

⁷⁷² « ...ces mêmes symphonies que nous appelons aujourd'hui musique classique par excellence », *La critique philosophique*, 1880, vol. 17-18, p. 319

⁷⁷³ REYER, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et Cie, 1875, p. 98.

⁷⁷⁴ WEBER, William, « Mass culture and the reshaping of european musical taste, 1770-1870 », *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 8, n°1, Jun. 1997, p. 5-22. À ce titre, Liszt est une figure intéressante, transcendant cette distinction entre musique virtuose et musique classique.

⁷⁷⁵ Voir plus haut p. 228 et sq

⁷⁷⁶ *Le guide musical*, 1896, vol. 42, p. 86

La pratique classique

Si les définitions de la musique classique ont évolué au cours du XIX^e siècle, pour désigner *in fine* la musique sérieuse jouée dans les concerts, elles ne se confondent jamais avec un canon à imiter ou une période précise à révéler. Jusqu'en 1830, la musique classique ne désigne pas seulement la musique ancienne, mais la musique du passé ayant une valeur pratique pédagogique ou préparatoire. La définition liturgique de la musique classique a pour critère une pratique continuée au sein de l'Église. La musique de concert désigne quant à elle la musique effectivement pratiquée dans les salles de concert. Toutes ces significations ont pour trait commun de ne pas assimiler la musique classique à une musique éternelle, constituant un modèle idéal, mais à une musique qui dure du fait de ses multiples exécutions à travers le temps dans un lieu particulier — église ou concert. La temporalité de la musique classique n'est donc pas une temporalité canonique de l'ordre de l'éternité, de l'en-dehors du temps, mais au contraire de ce qui dure effectivement, de ce qui est pratiqué et exécuté présentement.

En ce sens, la classicisation de la musique n'est pas opérée par l'imitation d'un canon mais par l'appartenance effective à un répertoire. En France la musique classique est la musique au répertoire *stricto sensu* et capable de s'y maintenir. Plus généralement la musique classique désigne la musique entrée dans un fonctionnement répertorial de programmation et de reprise dans un lieu dédié à cette pratique. À la fin du XIX^e siècle en France, la définition formelle du répertoire de la musique classique se fixe comme le répertoire des concerts caractérisé par leur austérité et leur décontextualisation. Elle révèle le rapport intime de la musique classique à une logique répertoriale.

Le canon ne désigne pas le répertoire de la musique classique lui-même, mais la règle d'entrée à ce répertoire. S'il ne se confond pas avec la musique classique, il est un levier de la pratique qu'est la musique classique. La finalité de cette pratique n'est pas l'imitation d'une école ou d'un modèle, mais la durée itérative et répertoriale par la reprise, sur le modèle du répertoire théâtral. Rappelons la définition de la « pratique » donnée par Alasdair MacIntyre dans *Après la vertu* :

Par « pratique », j'entends désormais toute forme cohérente et complexe d'activité humaine coopérative socialement établie par laquelle les biens internes à cette activité sont réalisés en tentant d'obéir aux normes d'excellence appropriées, ce qui provoque

une extension systématique de la capacité humaine à l'excellence et des conceptions humaines des fins et des biens impliqués⁷⁷⁷.

MacIntyre donne lui-même comme exemple de « pratique », les sciences et les arts, en particulier la musique⁷⁷⁸. Pour MacIntyre, une vertu est une qualité requise pour réussir la finalité d'une pratique déterminée, qui n'est pas nécessairement morale. En appliquant ce raisonnement à la musique en général, on pourrait dire que la musique est une pratique dont une finalité a été à un moment donné de l'histoire de composer des symphonies sur le modèle de Mozart et Beethoven, la vertu musicale consistant à connaître et imiter ce canon. Mais sans rejeter une telle caractérisation de la musique, nous voulons dire autre chose lorsque nous tentons une définition de la musique classique en termes de pratique. Il ne s'agit pas de dire que la musique classique a été une finalité de la pratique musicale⁷⁷⁹ — ce serait retomber dans le modèle imitatif du canon. Nous voulons dire que la musique classique en tant que classique est une pratique à part entière, dont la finalité n'est pas l'imitation d'un canon mais la durée itérative par la reprise, finalité remplie *notamment* par les compositeurs du canon. Ce canon n'est pas nécessairement à imiter mais ouvre une tradition — de même qu'on n'imité pas le canon des Écritures, on poursuit une tradition herméneutique, théologique et liturgique. Cette pratique ainsi définie souligne la fonction classicisante du répertoire.

On retrouve alors une caractéristique du théâtre classique — quoique l'expression désigne une époque particulière, contrairement à la musique classique. Comme les pièces du théâtre classique, la musique classique est la musique qui demeure au répertoire, qui dure, au même titre que les chefs-d'œuvre du répertoire théâtral. Elle est la musique pratiquée selon un rythme répertorial, même si le terme de répertoire n'est pas utilisé ou ne recouvre pas un contexte institutionnel semblable au contexte français. Il semble que le modèle soit donc moins ici la permanence de l'œuvre picturale au musée que celle du chef-d'œuvre théâtral sur les planches. Katherine Ellis a ainsi soulevé l'hypothèse de l'influence du canon théâtral Molière/Corneille/Racine sur l'élaboration d'un canon musical⁷⁸⁰. La référence à Molière est explicite dans un article de la *Gazette musicale* en 1841 à propos de la musique classique.

⁷⁷⁷ MACINTYRE, Alasdair, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, trad. de l'anglais par Laurent Bury, Paris, PUF, 1997, p. 183 (édition originale : 1981)

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ MacIntyre explique en effet que la finalité de la pratique évolue dans le temps. Les pratiques sont donc foncièrement historiques. *Ibid.*, p. 188.

⁷⁸⁰ ELLIS, *Interpreting...*, *op. cit.*, p. 121.

Or, comme il s'est trouvé vers ce temps d'aberration un nommé Molière qui, par la seule puissance de son génie et du bon sens, a opéré une réaction dans notre littérature dramatique, il n'est pas étonnant que Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, et même Grétry et Méhul en fassent autant pour l'art musical⁷⁸¹.

Le propre de la musique classique est donc la recherche de la durée. L'importance de ce critère est soulignée par l'insistance des promoteurs de la musique liturgique sur la durée des œuvres religieuses dans les églises et les monastères. La vocation de la musique devient celle de la reprise, au même titre que la pièce de théâtre. Par le même processus que celui qui a été observé au théâtre, la reprise s'avère avoir un statut plus important que la création même. La reprise instaure la classicisation de l'œuvre musicale, sur le modèle de la classicisation de l'œuvre théâtrale. Ainsi n'est-il pas anodin que le terme de « reprise », jusque-là exclusivement réservé au théâtre et à l'opéra, fasse son entrée dans le champ de la musique classique et instrumentale en même temps que le « répertoire ». En effet dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, le terme de « reprise » est le terme technique désignant la répétition d'une partie d'un morceau⁷⁸². Il en va encore de même dans des dictionnaires plus tardifs, comme celui des frères Escudier en 1844, où le terme de reprise en son sens théâtral ne s'applique qu'à l'opéra, et non à la musique instrumentale⁷⁸³. Dans la presse musicale cependant, le mot commence à être employé en son sens théâtral pour la musique classique et instrumentale⁷⁸⁴ dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Selon Lydia Goehr, c'est le modèle pictural qui invite les penseurs de la musique à rechercher la durée de la musique à travers la répétition de son exécution. Il semble plus immédiatement que le modèle de la musique est ici la durée itérative du répertoire théâtral.

L'articulation française du répertoire et de la musique classique a permis de proposer une définition de la musique classique en termes de répertoire et de reprise. La musique classique n'est ni un style musical, ni une époque particulière, ni un canon, mais une pratique répertoriée. Elle perdure de manière itérative, c'est-à-dire qu'elle est susceptible d'appartenir à un répertoire au sens français du terme. L'originalité de la musique est ainsi mieux cernée

⁷⁸¹ *Gazette musicale*, n°62, 5 décembre 1841, p. 544. Il s'agit d'un article traitant du concert de la gazette musicale.

⁷⁸² « Reprise, s.f. : Toute partie d'un air, laquelle se répète, sans être écrite deux fois, s'appelle reprise » ROUSSEAU, *Dictionnaire...., op. cit.*, p. 1021

⁷⁸³ ESCUDIER, Marie, et ESCUDIER, Léon, *Dictionnaire de musique, d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*, Paris, Bureau central de musique, 1844.

⁷⁸⁴ On lit ainsi dans la *Revue germanique et française* que le mouvement musical de « restauration classique » se caractérise par la « reprise des chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Weber, de Cimarosa et de Pergolèse », *Revue germanique et française*, 1863, p. 566.

qu'avec le modèle du musée ou du canon, qui rabat le classique musical sur un modèle plastique ou littéraire inadéquat. Cette durée itérative est paradoxale, et irréductible à la permanence d'une œuvre plastique ou imprimée. Elle est la conséquence directe de la logique de répertoire des concerts, dont la temporalité est fondée sur la reprise. Si tout répertoire tend à sa classicisation par une logique interne, l'idée d'un répertoire moderne a-t-elle un sens ? Plus profondément, si la musique a bien été pleinement répertoriée au XIX^e siècle, comment concevoir une modernité musicale ?

Le « répertoire moderne » ou la patrimonialisation du présent

La notion de répertoire organise le découpage de la musique en champs culturels d'investigation distincts. Il permet également de partager la musique selon des césures historiques. La notion d'« ancien répertoire » apparaît dès le XVIII^e siècle, opposé au « répertoire en cours », et désigne alors essentiellement les opéras de Lully. Cependant cette distinction n'est que nominale au XVIII^e siècle, le « répertoire en cours » n'ayant pas de propriétés caractéristiques différentes de celle de l'« ancien répertoire », hormis leur appartenance au fonds de l'Académie Royale de Musique. Avec la patrimonialisation du répertoire musical opérée durant la période révolutionnaire, le répertoire devient un tout ayant des propriétés propres et irréductibles à la somme des propriétés des œuvres patrimonialisées. La distinction entre un « ancien répertoire » et un « répertoire moderne » ne peut plus être simplement factuelle, chaque répertoire constituant désormais un patrimoine ayant des caractéristiques propres. Avec la notion de « répertoire moderne », qui naît dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la musique fonctionne selon ce que François Hartog appelle un régime d'historicité « présentiste »⁷⁸⁵ : la prise en considération du présent comme tel, coupé du passé, ou au contraire déjà patrimonialisé comme un « présent-passé ». Si le répertoire engendre un processus de classicisation, le « répertoire moderne » n'est-il qu'un répertoire en voie de classicisation, ou a-t-il un statut propre ?

L'autre du Répertoire

Comme le souligne Marc Guillaume à propos du patrimoine, l'entrée d'un objet musical au répertoire lui fait franchir la frontière du passé⁷⁸⁶. La notion de répertoire permet ainsi de classer la musique non seulement selon les genres, mais également selon le temps. Dans le champ théâtral comme dans le champ musical, sont opposés à partir des années 1840 le

⁷⁸⁵ HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 1993, chapitres 4 et 5, p. 116 et sq.

⁷⁸⁶ GUILLAUME, « Invention... », *op. cit.*, p. 16

répertoire ancien — appelé parfois « classique » ou « vieux répertoire » — et le « répertoire moderne ». La connotation du répertoire moderne est ambiguë. Lorsqu'il désigne la musique restante après l'élection du répertoire classique, le répertoire moderne apparaît comme un sous-répertoire sans réelles qualités esthétiques. On lit ainsi en 1851 dans la *Revue des deux mondes* :

C'est une justice qu'il faut rendre aux grandes scènes lyriques de l'Allemagne qu'elles savent admirablement concilier les exigences du répertoire moderne, du répertoire en vogue, avec le culte des chefs-d'œuvre d'un autre âge qu'il importe cependant de ne point laisser oublier des générations nouvelles⁷⁸⁷.

Le répertoire moderne est synonyme sous la plume du critique de simple « répertoire en vogue », dont l'expression ne peut être que péjorative comparée au répertoire des « chefs-d'œuvre d'un autre âge ». Dans une telle perspective, le répertoire moderne ne peut être que l'autre du Répertoire, toujours inférieur à son modèle.

« Répertoire ancien » et « répertoire moderne » : deux pôles du répertoire musical

Il faut remarquer que le critique de *La Revue des deux mondes* ne s'intéresse pas ici à un spectacle en particulier, mais juge en général de la programmation des théâtres musicaux allemands par opposition à l'Opéra français. Lorsque les critiques musicaux s'intéressent à une prestation précise, le répertoire moderne n'apparaît plus comme le répertoire restant ou l'autre du répertoire, mais au contraire dès les années 1840 comme un domaine musical ayant ses caractéristiques propres et exigeant des compétences particulières. On lit ainsi dans la *Gazette musicale* dès 1843 :

Il n'appartient guère qu'au bon comédien, au grand artiste tel qu'était Talma d'être tout à la fois acteur rétrospectif et de son temps et si cela est difficile en tragédie en comédie cela l'est encore plus dans la tragédie lyrique qui subit plus de modifications par l'art du chant que la littérature dramatique [...]. Mlle Rachel a échoué dans un rôle du *répertoire moderne*, Marie Stuart, et dans un ouvrage nouveau sur ce théâtre où Talma fut admirable dans Néron, Nicomède, Égiste d'*Agamemnon* et Charles VI [...]. Mme Stolz, que sa physionomie noble

⁷⁸⁷ *La Revue des deux mondes*, tome 9, 21^e année, 1851, p. 1150

et tragique et l'ampleur du médium de sa voix auraient bien servi dans le rôle d'Antigone, déploie ces mêmes qualités dans le personnage d'Odette de *Charles VI*, en y ajoutant les qualités les plus opposées.⁷⁸⁸

Dans ce texte sont mis sur le même plan le répertoire moderne théâtral et le répertoire moderne de la tragédie lyrique. Dans les deux cas, le répertoire moderne a des caractéristiques propres liées à l'histoire du théâtre ou de la musique. Par exemple une tragédienne de la Comédie-Française aussi connue que Mademoiselle Rachel peut ne pas avoir les qualités requises pour les exigences particulières du répertoire théâtral moderne. *A fortiori* est d'autant plus loué un acteur comme Talma, ou une cantatrice comme Rosine Stoltz, qui se sont illustrés dans les deux répertoires. Ici le critique ne présente pas le répertoire moderne comme l'autre du répertoire ou comme un sous-répertoire, mais au contraire comme un contre-répertoire ayant des propriétés opposées au répertoire ancien. En effet l'auteur de ce texte, Henri Blanchard, n'est pas seulement critique musical mais compositeur et même dramaturge à ses heures⁷⁸⁹ — on comprend dès lors son insistance sur l'importance et les qualités du « répertoire moderne », auquel ne peut en aucun cas se substituer le répertoire ancien. La positivité du répertoire moderne se situe ainsi dans une symétrie inversée avec le répertoire ancien (« ...les qualités les plus opposées »). Le répertoire moderne n'acquiert pas son autonomie et sa positivité par sa simple différence, mais par son opposition. On retrouve ici une logique de co-répertorialité, telle qu'elle existait entre répertoire théâtral et répertoire musical dans la première moitié du XVIII^e siècle. Le critique précise que la situation est encore plus marquée à l'opéra qu'au théâtre, voulant souligner la spécificité du répertoire moderne musical par rapport au répertoire moderne théâtral.

Construits comme des pôles opposés, répertoire ancien et répertoire moderne apparaissent ainsi comme des forces contraires au sein de la programmation, qu'il s'agit de savoir pondérer. On lit par exemple en 1852 dans *La Revue contemporaine* :

⁷⁸⁸ *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 10^e année, n°29, 16 juillet 1843, p. 249-250. Nous soulignons. *Charles VI* est un opéra de Halévy créé à l'Opéra le 15 mars 1843.

⁷⁸⁹ Henri-Louis Blanchard (1778-1858) était compositeur, dramaturge et critique. D'après Fétis il composa de la musique de chambre de qualité, mais se « dispersa » dans des activités musicales de médiocre qualité — airs de vaudeville, pantomimes à grands spectacles, etc. *Biographie universelle...*, *op. cit.*

La reprise de *Moïse* n'est pas seulement un grand succès, c'est un heureux symptôme, c'est une preuve certaine que le vieux répertoire, comme on l'appelle, peut encore fournir de temps en temps son heureux appui au répertoire moderne.⁷⁹⁰

Vieux répertoire et répertoire moderne s'appuient et se renforcent l'un l'autre du fait de leurs qualités positives et contraires. Toute la tâche du directeur de salle est de maintenir cet équilibre bienheureux entre répertoire ancien et répertoire moderne. Nous sommes bien ici dans une logique muséale, où œuvres anciennes et œuvres nouvelles permettent comparaison et aiguisement du sens esthétique. Sa caractéristique est de scinder le répertoire de l'Académie Royale de Musique en deux ensembles tout à la fois séparés et liés du fait même de leur opposition, selon une relation de co-répertorialité. Ainsi le répertoire ancien et le répertoire moderne apparaissent-ils moins comme deux listes étanches que comme deux pôles contraires. C'est pourquoi la frontière est poreuse entre le répertoire ancien et le répertoire moderne. Le répertoire classique se présente dans un autre article de 1843 sur *Charles VI* comme le moyen terme entre les deux :

Après avoir prouvé par des exemples cités dans nos précédents articles que la partition de *Charles VI* renferme des mélodies aussi franches que distinguées [...], nous allons aborder l'analyse d'une des plus belles scènes lyriques qui aient été écrites pour l'opéra dans le genre sombre terrible et fantastique genre auquel est propre le talent fort et consciencieux de M Halévy. L'étrangeté mélodique, unie au fracas et à l'incorrection de l'harmonie, ne constituent pas comme paraissent le croire certains compositeurs le genre fantastique. Ce qui lui donne du prix parmi les hommes compétents pour en juger, c'est la richesse de nouvelles idées unies à l'observation des règles à la pureté du style auxquels sont toujours restés fidèles Mozart dans sa scène de la statue du commandeur de son *Don Giovanni*, Weber dans le *Freyschütz*, et Meyerbeer dans *Robert le Diable*.⁷⁹¹

L'excellence dans *Charles VI* d'une tragédienne spécialisée dans le répertoire ancien comme Madame Stolz soulignait déjà implicitement l'appartenance de l'opéra de Halévy au

⁷⁹⁰ *La Revue contemporaine*, vol. 4, 1852, p. 485. Il s'agit du *Moïse en Egypte* de Rossini repris à l'Opéra en 1852.

⁷⁹¹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 10^e année, n°27, 2 juillet 1843, p. 233. Il s'agit d'une série d'articles du même auteur.

patrimoine musical. Bien qu'exigeant des qualités *opposées* à l'ancien répertoire, du fait de son appartenance au répertoire moderne, *Charles VI* requiert surtout les qualités propres à l'interprétation du patrimoine musical. Celui-ci, en regroupant les chefs-d'œuvre du répertoire ancien et du répertoire moderne, rend poreuse la séparation entre les deux répertoires. En insistant dans cet autre article sur le style intrinsèquement classique de *Charles VI*, le critique de la *Gazette musicale* fait entrer explicitement l'opéra de Halévy dans le patrimoine musical comprenant *Don Giovanni*, *Freischütz* et *Robert le Diable*, abaissant par là la différence entre répertoire ancien — auquel appartient *Don Giovanni* — et répertoire moderne — auquel appartient l'opéra de Halévy⁷⁹².

Dans cette série de critiques de 1843, Henri Blanchard met en place un double processus d'autonomisation et de patrimonialisation du répertoire moderne. Tout se passe comme si la musique moderne devait être mise en répertoire pour être jugée l'égale de la musique ancienne, ce répertoire moderne étant lui-même le passage vers le Répertoire au sens absolu et la patrimonialisation de la musique moderne. La comparaison entre Anciens et Modernes pour faire des Modernes les nouveaux classiques n'est pas neuve. Mais à la différence de la querelle des Anciens et des Modernes, ce processus d'autonomisation et de patrimonialisation s'opère à partir des années 1840 par la notion de répertoire. L'appartenance à un répertoire constitue déjà une reconnaissance précédant sa patrimonialisation. Une telle thèse suppose que répertoire ancien et répertoire moderne ne constituent pas deux entités radicalement différentes, mais deux pôles d'un même Répertoire toujours identique à lui-même, et formant l'unité profonde de la musique. Il n'existe pour Blanchard qu'un seul répertoire, dont l'identité à travers le temps relève de la tradition. « Répertoire ancien » et « répertoire moderne » ne sont que des appellations nominales d'un seul et unique Répertoire se transmettant et se poursuivant à travers le temps. C'est pourquoi pour Blanchard une œuvre du répertoire moderne comme celle de Halévy a vocation à entrer au Répertoire patrimonial au même titre que les chefs-d'œuvre du répertoire ancien. Comme le souligne Jann Päsler, l'enjeu n'est pas seulement esthétique mais politique : soutenir une vision unifiée du répertoire permettant un dialogue entre musique ancienne et musique moderne est l'image d'une nation unifiée où passé et présent peuvent dialoguer. Une telle conception du répertoire

⁷⁹² Selon Jeffrey Cooper, le goût pour les compositeurs contemporains au milieu du XIX^e siècle est dû à l'accès de nouvelles classes — que l'auteur qualifie de « nouveaux riches » — aux concerts. Alors que l'aristocratie était attachée au répertoire traditionnel des grands maîtres, ces nouvelles classes sont ouvertes aux nouvelles idées musicales. COOPER, *The Rise of Instrumental...*, *op. cit.*, p. 213.

se veut donc pacificatrice⁷⁹³, et est caractéristique du présentisme : en séparant le présent du passé et en en faisant deux temps autonomes, le présent n'a plus à faire table rase du passé, puisqu'il en est toujours déjà détaché⁷⁹⁴.

Le corollaire d'une telle conception est que le répertoire moderne ne supprime pas le répertoire ancien⁷⁹⁵. Toutefois la nécessité de maintenir un équilibre de la programmation entre ces deux répertoires soulignent le risque d'une suppression radicale des vivants au profit des morts, ou des morts en faveur des vivants. Ce souci d'équilibre est un leitmotiv des critiques musicaux durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle. Une telle crainte souligne *a contrario* une autre conception du « répertoire moderne » comme subsumant et supprimant le répertoire ancien.

Le répertoire de la musique contemporaine : rejet et subsomption de l'ancien répertoire

La querelle du wagnérisme en France voit ainsi s'opposer, à partir des années 1880, les tenants d'un répertoire moderne continuant le répertoire ancien et les tenants d'un répertoire moderne supprimant le répertoire ancien. Cette ligne de fracture ne fait pas seulement la séparation entre wagnériens et anti-wagnériens, mais divise également les wagnériens. La question du statut et de la définition du répertoire moderne se cristallise autour de Bayreuth. En effet le Théâtre de l'Opéra est perçu en France dès le milieu du XIX^e siècle comme un « musée de la musique » comparable au Louvre. C'est pourquoi la question de l'entrée de *Tannhäuser* au répertoire de l'Opéra en 1861 déchaîne les passions : entrer au répertoire de l'Opéra, c'est entrer au Répertoire au sens absolu⁷⁹⁶. Une institution comme Bayreuth semble superficiellement régler la question : lieu entièrement dédié à l'œuvre wagnérienne et censé être le seul adapté à la « musique de l'avenir », il permet d'entendre la musique de Wagner sans mettre en danger le répertoire courant de l'Opéra. Or bien au contraire, l'institution de Bayreuth déchaîne les passions anti-wagnériennes. Cette véhémence n'est compréhensible

⁷⁹³ PASLER, Jann, *Composing the citizen. Music as public utility in Third Republic France*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California press, 2009, p. 91. Bien que s'appliquant à la Troisième République, cette analyse de Jann Pasler sur les relations entre musique ancienne et musique moderne peut à notre sens être généralisée.

⁷⁹⁴ « Si bien que, si elle voulait répondre et échapper à la « faillite de l'histoire » (devenue patente avec la guerre de 1914), l'histoire professionnelle dut alors commencer par démontrer que le passé n'était pas synonyme de mort et que le passé ne voulait pas étouffer la vie. Il lui fallut proposer un mode de rapport entre le passé et le présent, tel que le passé ne prétendît pas faire la leçon au présent, sans qu'il fût frappé, pour autant d'inanité de principe. » HARTOG, *Régimes...*, *op. cit.*, p. 123

⁷⁹⁵ Ainsi l'éphémère « Société de l'avenir musical » donnait-elle en 1869 et 1870 autant de musique du passé que de musique du présent. COOPER, *The rise of instrumental...*, *op. cit.*, p. 260

⁷⁹⁶ POURADIER, Maud, « La querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire », *Bulletin de la société française d'esthétique*, Paris, septembre 2008, p. 1-12

que par rapport à l'idée de répertoire : si l'on accepte que le théâtre de l'Opéra incarne le Répertoire en tant que tel, renoncer à l'intégrer pour fonder un nouveau théâtre symbolise le rejet et la destruction du répertoire lui-même⁷⁹⁷. Bayreuth est perçu comme l'abolition de tous les prédécesseurs de Wagner, puisqu'il est un piédestal consacré aux seules œuvres wagnériennes. Le statut de Bayreuth est contesté au sein même du mouvement wagnérien. Les partisans de Bayreuth, ou de la construction d'un nouveau théâtre français propre au « drame lyrique » wagnérien, s'opposent les partisans du théâtre de l'Opéra qui souhaitent voir Wagner côtoyer Rossini, Meyerbeer et Auber sur la même scène. La discussion fait rage au sein de la *Revue wagnérienne* lorsqu'il est question de représenter *Lohengrin* à l'Opéra-Comique, autre théâtre subventionné ayant une vocation muséale selon les critiques. Pour l'auteur de la chronique du 8 juillet 1885, la construction d'un nouveau théâtre est nécessaire, sorte d'annexe de Bayreuth à Paris. Ce nouveau théâtre incarnera alors le véritable Répertoire, dont sera destitué l'Opéra :

...comprenons qu'un théâtre nouveau [...] est nécessaire [...]. Et le théâtre de l'opéra, alors, achèvera de pourrir avec les Meyerbeer ; mais [...] jamais [...] les œuvres wagnériennes⁷⁹⁸.

Pour l'auteur, il est clair que l'œuvre de Wagner sonne le glas de l'Ancien Répertoire, et en crée un radicalement nouveau. Cette abolition est illustrée par le changement de lieu du répertoire, et l'hypothétique décadence du théâtre de l'Opéra et de l'ancien répertoire qu'il représente. Au contraire, d'autres wagnériens refusent l'idée que Wagner ne puisse être représenté que sur une scène spécifique⁷⁹⁹. Pour Paul Verdun, les wagnériens qui soutiennent une telle thèse sont en réalité des « ennemis de Wagner », l'empêchant d'entrer véritablement au Répertoire au côté du répertoire ancien. Même reproche chez le wagnérien Eugène de Bricqueville : un théâtre ne sert pas un compositeur exclusif, mais a vocation à la pluralité de par son statut muséal.

...le théâtre doit être considéré comme un musée où l'on juxtapose, sans que le goût s'en offense, des productions d'un genre différent et accusant même des tendances absolument contraires⁸⁰⁰.

⁷⁹⁷ On se souvient que Wagner critique lui-même l'idée de répertoire. Voir plus haut p. 165 et sq.

⁷⁹⁸ *Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 163.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁰⁰ BRICQUEVILLE, Eugène, *L'Opéra de l'avenir dans le passé*, Paris, H. Heugel, 1884, p. 85.

Parler d'un théâtre lyrique comme d'un musée de la musique, c'est implicitement soutenir la thèse d'un unique Répertoire continu, dont le répertoire ancien et le répertoire moderne ne seraient que des pôles. Wagner ne fait que prolonger le répertoire et l'histoire de la musique incluant Rossini et Auber. Au contraire, faire d'un théâtre lyrique le piédestal d'un unique compositeur revient à soutenir l'idée d'un répertoire moderne achevant définitivement l'histoire de la musique, et venant remplacer purement et simplement le répertoire ancien. Dans un cas le répertoire moderne, et Wagner en particulier, prolonge le répertoire ancien. Dans le second cas le répertoire moderne est le nouveau répertoire musical, représentant une menace pour tout le répertoire ancien.

La querelle du wagnérisme présente ainsi les prémisses d'une querelle de l'art contemporain, où Wagner apparaît pour ses opposants comme le fossoyeur de l'art véritable. Alors que dans le champ pictural, l'« art contemporain » désigne encore dans les années 1880 l'art académique⁸⁰¹, l'expression de « musique contemporaine » ou d'« art contemporain » acquiert dans le creuset musical le sens d'un art de rupture. Ainsi dans *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Georges Noufflard oppose les « musiciens classiques » aux « wagnériens », comme incarnation de la rupture musicale⁸⁰². Un autre wagnérien écrit en 1898 qu'« il n'y a pas, dans tout *L'anneau*, une seule mesure de musique classique⁸⁰³ ». La même opposition entre musique classique et musique contemporaine, dont les wagnériens seraient les représentants, apparaît dans la *Revue wagnérienne* en 1887 : ainsi la représentation de *Lohengrin* à l'Eden théâtre est-elle une « date mémorable dans l'histoire de l'art contemporain⁸⁰⁴ », et Wagner « le maître [...] de toute musique contemporaine⁸⁰⁵ ». Ce qui montre que les auteurs de la *Revue wagnérienne* n'entendent pas simplement par « musique contemporaine » la musique de leur époque, c'est qu'ils font la distinction entre musiciens appartenant à l'« art contemporain » comme Wagner et Berlioz, et ceux qui ne lui appartiennent pas et ne font en réalité que suivre de vieilles conventions. Le monde musical est ici en avance sur les arts visuels, où l'expression d'« art contemporain » désigne encore

⁸⁰¹ CANONGE, Jules, *Pradier et Ary Sheffer. Notes, souvenirs et documents d'art contemporain*, Paris, Paulin éditeur, 1858, p. 15, l'auteur parle de l'« art contemporain » précisément comme art académique allant à contre-courant de « ce temps de révolution ». C'est dans des termes identiques qu'en 1876, Théodore Véron assimile l'art contemporain à l'art académique, à l'« art d'école » et à l'« art d'Etat ». VÉRON, Théodore, *La légende des refusés. Questions d'art contemporain suivies de Rimes amères et rimes de combat*, Paris, les principaux libraires, 1876, p. 7.

⁸⁰² NOUFLARD, Georges, *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Florence, imprimerie coopérative, 1883, p. 37.

⁸⁰³ SHAW, Bernard, *Le parfait wagnérien*, Paris, Fernand Aubier, 1975, p. 9 (édition originale : 1898)

⁸⁰⁴ *Revue wagnérienne, 1887-1888*, t. 3, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 97.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

l'art académique⁸⁰⁶. Pour les auteurs de la *Revue wagnérienne*, Adam, Massenet, Saint-Saëns : autant de représentants de la « musique ancienne⁸⁰⁷ ». Wagner en revanche, et quelques autres comme Berlioz, sont les représentants de la « musique contemporaine ». Le répertoire moderne n'est plus seulement une époque particulière possédant des caractéristiques esthétiques propres toujours compatibles avec le grand Répertoire musical. Le répertoire moderne devient dans le creuset de la querelle du wagnérisme un répertoire de « musique contemporaine », c'est-à-dire un répertoire de rupture pouvant viser à la suppression totale de l'ancien répertoire. Achevant l'histoire de la musique, un tel répertoire ne doit pas venir intégrer le répertoire patrimonial, mais devenir le véritable Répertoire. Cette conception d'une « musique contemporaine » se distingue de l'idée wagnérienne de « musique de l'avenir ». Parler de « musique de l'avenir » s'insère dans la vision romantique de l'artiste composant pour la postérité⁸⁰⁸. Au contraire parler de « musique contemporaine », c'est faire le partage au sein de la musique de l'époque entre une musique de valeur et une autre jugée sans valeur. Sans doute dépend-elle d'une conception hégélienne de l'art permettant de distinguer les œuvres exprimant véritablement l'Idée et leur temps, et les œuvres du passé sans portée historique et philosophique⁸⁰⁹.

Une telle subsomption de l'ancien répertoire ne revient pas, cependant, à une rupture avec l'idée de répertoire pour les wagnériens⁸¹⁰. Qu'il s'agisse de Bayreuth ou d'un équivalent français dédié à l'œuvre de Wagner, les tenants de la « musique contemporaine » souhaitent l'établissement d'un lieu spécifique destiné à l'exécution régulière des œuvres du maître. Il s'agit donc bien d'établir un nouveau répertoire, venant supplanter l'ancien. Si le contenu d'un tel répertoire change, la conception même du répertoire ne change pas : elle ne remet en cause ni la conception du répertoire patrimonial comme une pratique visant sa propre préservation, ni la conception de l'œuvre musicale comme totalité intègre et intangible. Qu'il s'agisse d'un répertoire moderne intégré au répertoire patrimonial ou d'un répertoire moderne

⁸⁰⁶ Jules Canonge, *Pradier et Ary Sheffer. Notes, souvenirs et documents d'art contemporain* (Paris : Paulin éditeur, 1858). P. 15, l'auteur parle de l'« art contemporain » précisément comme art académique allant à contre-courant de « ce temps de révolution ». C'est dans des termes identiques qu'en 1876, Théodore Véron assimile l'art contemporain à l'art académique, à l'« art d'école » et à l'« art d'Etat ». Théodore Véron, *La légende des refusés. Questions d'art contemporain suivies de Rimes amères et rimes de combat* (Paris, 1876) p. 7.

⁸⁰⁷ *Revue Wagnérienne*, tome I... p. 301. L'auteur fait cette remarque à l'occasion de la représentation du *Cid*.

⁸⁰⁸ EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p. 25

⁸⁰⁹ La réception de Hegel en France dans les milieux non philosophiques a précisément lieu dans les années 1880. HONDT, Jacques d', « La réception profane de Hegel en France », dans QUILLIEN, Jean (sous la dir. de), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 55-72

⁸¹⁰ Nous avons vu en revanche que chez Wagner, Bayreuth est un rejet explicite de la notion de répertoire, qu'il critique très tôt dans ses écrits théoriques.

devenant le nouveau Répertoire, l'idée même de répertoire demeure, et ce faisant toute la constellation conceptuelle liée au répertoire.

Tensions et paradoxes du répertoire moderne

S'il est aisé de composer contre le répertoire ancien, il n'est pas sûr que composer de la musique en dehors du répertoire soit possible. Or le répertoire entraînant par lui-même un processus de patrimonialisation, la possibilité d'une modernité musicale s'avère problématique tant qu'il s'agit implicitement de constituer un « répertoire moderne ». La modernité musicale requiert-elle de rejeter la notion de répertoire ? Le « répertoire moderne », toujours voué à être patrimonialisé en « Répertoire » voire en « ancien répertoire », est-il une contradiction dans les termes ? Nous étudierons les tensions intrinsèques d'un répertoire moderne plus particulièrement à travers les figures de Debussy et Schoenberg, qui proposent deux modèles distincts de rapport de la modernité au répertoire.

Combattant l'influence wagnérienne dans la musique française, Debussy décrit l'œuvre de Wagner comme la « géniale conclusion d'une époque » et non comme un « chemin ouvert vers l'Avenir »⁸¹¹. Qu'il faille transcrire cette thèse en termes de « répertoire » est visible dans un autre texte de 1913 :

Un vieil ami, M. Croche, récemment disparu, avait coutume de nommer la *Tétralogie* le « Bottin des Dieux » [...], si l'art wagnérien n'exerce plus la même influence sur la musique française, il faudra pendant longtemps encore, consulter *cet admirable répertoire*⁸¹².

De même que, selon Monsieur Croche, la *Tétralogie* constitue un répertoire (le « Bottin ») dans l'« admirable répertoire » de l'œuvre wagnérienne, on peut subodorer que le répertoire wagnérien est inclus dans le répertoire plus vaste appelé par Debussy « époque », et dont la *Tétralogie* constitue le crépuscule. Tout le problème est de savoir si ouvrir le « chemin vers l'Avenir » constitue la sortie de ce répertoire particulier pour en constituer un nouveau, ou s'il s'agit d'évacuer l'idée même de répertoire. En critiquant l'idée de « classique » dans un texte de 1908, Debussy semblait remettre en cause le répertoire en soi :

⁸¹¹ DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 239 (texte original du 15 mai 1913)

⁸¹² *Ibid.*, p. 244. Nous soulignons (texte original du 25 mai 1913)

Qu'appellez-vous « classiques » ? Croyez-moi, on appelle classiques beaucoup de gens qui n'y consentiraient pas et qui n'imaginent pas qu'ils peuvent être tenus pour tels. Je reconnais un grand maître, mais je ne sais pas pourquoi il devrait être appelé un classique, car il vit, il respire et palpète encore aujourd'hui : c'est Bach⁸¹³.

Debussy critique ici une conception littéraire du « classique » au sens d'un classicisme. Si Bach n'aurait pas consenti, d'après le compositeur français, à être appelé classique, c'est qu'il était moderne au XVIII^e siècle. Abaisant ainsi la distinction entre classiques et modernes, Bach est ainsi présenté comme un ancien moderne et implicitement Debussy comme un futur classique. Debussy renouvelle ainsi la conception d'un Blanchard d'un répertoire unique réunissant anciens et modernes, ou anciens modernes et futurs classiques. En effet patrimonialisation des modernes et réactualisation des classiques est le propre d'un fonctionnement répertorial. Ce faisant il applique à Bach une pensée de la musique qui ne correspond pas aux pratiques musicales du XVIII^e siècle⁸¹⁴. Debussy ne remet donc pas en cause la notion de répertoire. « Ouvrir le chemin vers l'Avenir » ne constitue donc nullement une critique de la notion de répertoire, mais une tentative de constituer un contre-répertoire appelé à être intégré au Répertoire.

Schoenberg a également un rapport paradoxal au répertoire. Ainsi en 1948 dans *Auto-analyse*, il semble tout à la fois indiquer un abandon du répertoire ancien et sa continuité :

On se rend rarement compte que la même main qui osa se passer de tant de trésors accumulés par nos pères dut auparavant s'exercer à fond dans les techniques que devaient remplacer les nouvelles méthodes. On se rend rarement compte qu'il y a un lien entre l'écriture des anciens et celle des novateurs, qu'aucune technique nouvelle en art ne peut être créée qui n'ait trouvé ses racines dans le passé⁸¹⁵.

Les « trésors accumulés par nos pères » sont une image patrimoniale : il s'agit de l'héritage musical universel, autrement dit du Répertoire⁸¹⁶. Schoenberg commence par souligner sa connaissance intime du patrimoine musical. Le répertoire dont il est ici question est le

⁸¹³ DEBUSSY, *ibid.*, p. 283 (Texte original du 29 août 1908)

⁸¹⁴ FAUQUET, Joël-Marie, HENNION, Antoine, *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 21

⁸¹⁵ SCHOENBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 61

⁸¹⁶ Schoenberg utilise également le terme de « répertoire » en son sens originel et technique de programmation courante et régulière d'un théâtre. Par exemple *Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1958, p. 51-52 et *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Anna Maria Morazzoni, Mainz, Schott, 2007, p. 266 où il souligne l'intérêt d'un « théâtre de répertoire » au sens originel d'un « répertoire-programmation » afin de pouvoir entendre plusieurs fois les œuvres musicales.

répertoire à la fois classique et pédagogique enseigné dans les conservatoires. C'est pourtant d'un même geste que le compositeur affirme sa maîtrise du répertoire, son remplacement et sa poursuite. Schoenberg se situe à la fois dans le mouvement de la tradition et dans une rupture avec cette tradition. Or si Blanchard avait évoqué la possibilité d'un répertoire moderne s'opposant au répertoire ancien tout en le poursuivant dans le répertoire patrimonial, si les wagnériens des années 1880 affirmaient le remplacement du répertoire ancien par le répertoire moderne, il semble contradictoire de tenir tout ensemble le caractère patrimonial de la musique ancienne, son remplacement et sa continuité. Si Schoenberg peut soutenir simultanément ces trois affirmations, c'est que l'objet du répertoire n'est plus l'œuvre musicale mais la « technique » ou la « méthode ». Le compositeur procède ainsi à un changement de focalisation répertoriale, lui permettant d'affirmer tout à la fois la patrimonialisation des anciennes « techniques », leur remplacement total par des « méthodes nouvelles », et une communauté d' « écriture » entre « anciens » et « novateurs ». Un an plus tard, le compositeur explicite son propos dans *Comment j'ai évolué* :

La cohérence d'une œuvre classique s'appuie, en gros, sur les qualités des facteurs structuraux qui en assurent l'unité, tels que les rythmes, les motifs, les phrases, et sur la constante référence de tous les éléments mélodiques et harmoniques à un certain centre de gravité : la tonique. Renoncer à ce facteur d'unification qu'est la tonique n'empêche donc pas pour autant le jeu des autres facteurs⁸¹⁷.

En 1949, les « trésors accumulés par nos pères » sont devenus les « facteurs structuraux » de l'œuvre musicale, savoir « les rythmes, les motifs, les phrases ». Le propre de la sonate est d'organiser l'unification de l'œuvre musicale autour de la tonique. Abandonner la tonique, tout en maintenant les autres facteurs structuraux, consiste donc bien à remplacer par des méthodes d'unification nouvelles l'ancienne méthode sur laquelle était fondé le répertoire des techniques anciennes. D'un autre côté le maintien de l'unification de l'œuvre musicale par des facteurs structuraux poursuit l'écriture du passé, au sens où il s'agit toujours de composer une œuvre unifiée autour d'éléments structurels.

En opérant un changement de focalisation répertoriale, Schoenberg résout la tension du répertoire moderne entre remplacement et poursuite du répertoire ancien. En faisant du répertoire non plus un répertoire d'œuvres mais de « techniques », le répertoire des novateurs selon Schoenberg peut tout à la fois être entièrement nouveau et remplacer le répertoire

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 71

ancien tout en le prolongeant. Un tel changement de focalisation répertoriale ne constitue pas un rejet de la notion même de répertoire, mais permet de résoudre les paradoxes du répertoire moderne. En outre, en prenant pour objet du répertoire les techniques d'écriture de la partition, et non plus la partition elle-même, Schoenberg distingue et rapproche le répertoire moderne du répertoire ancien par l'écriture même de la partition, appelant ainsi une lecture musicologique des répertoires anciens et modernes. Dans une certaine mesure, Schoenberg renoue ainsi avec l'histoire de la musique antérieure au XIX^e siècle, où le sujet de l'histoire n'est pas l'œuvre mais la technique comme telle. D'où le paradoxe consistant à se mettre systématiquement sur le même plan que Bach ou Mozart, alors même qu'il revendique l'originalité de sa démarche compositionnelle. Cet écrasement de la profondeur historique des œuvres est caractéristique de l'ancien régime d'historicité de la musique, et d'une focalisation sur les techniques musicales, au détriment des œuvres mêmes. L'œuvre musicale aboutit et dépasse les techniques d'écriture classique. La référence au répertoire n'est jamais une citation d'une œuvre antérieure, mais l'utilisation et la refondation d'un style, d'une technique d'écriture. La conception législatrice du répertoire s'oppose ainsi à toute citation d'une œuvre patrimoniale.

La répertorialisation de la musique entraîne une disjonction entre les propriétés du répertoire musical et celle de la musique répertorialisée. Il en résulte un processus inédit de classicisation, où indépendamment d'un canon susceptible d'être imité, la musique acquiert la propriété de « classique » du fait de son appartenance à un répertoire. Le fonctionnement du répertoire moderne est inverse : le contenu du répertoire doit avoir des propriétés opposées à la musique « ancienne » ou « académique », mais le répertoire lui-même conserve les caractéristiques du répertoire patrimonial, et *in fine* sa tendance à la classicisation. Le « répertoire moderne » est donc toujours la désignation nominale d'un ensemble d'œuvres bientôt classicisées, aspirant à prolonger le répertoire classique ou à devenir le nouveau répertoire classique.

Ces propriétés du processus de classicisation de la musique sont le fait de la logique temporelle du répertoire, entraînant à la fois une historicisation et une atemporalisation : le découpage temporel permis par le répertoire détermine un objet pour une étude historique, mais dans le même mouvement aplanit cette profondeur historique en une atemporalité de l'ordre du classique. La répertorialisation de la musique aboutit donc à des paradoxes temporels, visibles dans l'ontologie de l'œuvre musicale.

Chapitre III : Dérépertorialisation de l'œuvre musicale — paradoxes ontologiques et temporels

Les caractérisations de l'œuvre musicale plongent dans sa corrélation à la notion de répertoire, de sorte que ce qui nous apparaît comme les paradoxes ontologiques de l'œuvre musicale s'avèrent en réalité les faux problèmes liés à sa « dérépertorialisation ». Nous ne proposons pas ici une ontologie de l'œuvre musicale à part entière, mais ses linéaments dans le cadre d'une généalogie répertoriale. Nous ne prétendons donc pas discuter en détail les hypothèses métaphysiques sur le statut des œuvres musicales⁸¹⁸, ni proposer un tableau exhaustif des théories de l'œuvre musicale. Nous partirons de l'articulation française du répertoire et de l'œuvre musicale pour proposer une hypothèse sur la logique répertoriale intrinsèque de l'œuvre musicale et son inscription implicite dans un répertoire possible : il n'est pas possible de parler d'une œuvre musicale sans supposer son appartenance à un répertoire possible, au sens minimal d'un ensemble d'ouvrages potentiellement destinés à une exécution.

La dérépertorialisation de l'œuvre musicale

Le mouvement dérépertorialisant de la muséification

Nous avons vu que la logique du « musée de la musique » s'opposait à la logique du « répertoire », comme la bibliothèque idéale à l'exécution régulière. Ainsi, ce sont souvent les compositeurs, dans un souci de s'approprier pleinement leurs œuvres, qui ont usé du vocabulaire muséal au détriment du vocabulaire du répertoire⁸¹⁹. La muséalisation de la musique, sous la forme d'une bibliothèque de partitions — à l'œuvre dès la fondation du Conservatoire en 1795 — demeure néanmoins un mouvement constant, mettant le terme de répertoire en tension entre une acception patrimoniale et une acception pratique. Le développement de l'analyse musicale et de la musicologie, dont nous avons perçu quelques linéaments, a renforcé ce mouvement de muséalisation de la partition, en en faisant un objet d'étude autonome, indépendamment de son exécution. De ce fait, la muséalisation apparaît comme un dérépertorialisation de la musique, la musique étant considérée indépendamment

⁸¹⁸ Les différentes hypothèses métaphysiques sur l'ontologie de l'œuvre d'art peuvent être distinguées entre hypothèses d'inspiration platonicienne, d'inspiration aristotélicienne, fonctionnaliste et institutionnaliste. Des positions intermédiaires infinies entre ces grandes catégories sont possibles. POUIVET, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000

⁸¹⁹ Voir plus haut p. 272 et sq

de sa reprise classicisante dans un répertoire. Le paradoxe est que le fruit du répertoire — l'œuvre musicale comme objet juridique devenu projet esthétique — est désormais considéré en dehors de son lieu d'origine qu'est le répertoire, aboutissant ainsi à une série de tensions, voire de contradictions, faisant l'objet de discussions métaphysiques interminables. Notre hypothèse est qu'il existe un lien de corrélation entre l'œuvre musicale et le répertoire : considérer l'œuvre musicale seule est une vue de l'esprit, voire un sophisme, du même ordre que considérer la blancheur indépendamment des objets blancs. Cela ne signifie pas que la blancheur n'a pas une essence propre pouvant être définie, mais que celle-ci n'a pas d'existence en dehors des objets blancs. De même nous ne voulons pas soutenir que l'œuvre musicale ne puisse pas avoir une essence définissable, mais qu'elle n'a pas d'existence en dehors d'un répertoire possible⁸²⁰. Dire « La *Symphonie « Pastorale »* est une œuvre musicale » signifie « la symphonie de Beethoven nommée *Pastorale* appartient à un répertoire au moins potentiel », de sorte que parler d'une œuvre musicale est toujours une manière d'envisager les moyens concrets de son exécution et de sa perpétuation par le répertoire. De ce point de vue, nous utilisons le même type d'analyse que MacIntyre dans *Après la vertu*⁸²¹ : de même que l'essence du bien et du mal ou des différentes vertus n'a pas de sens en dehors des pratiques les sous-tendant théoriquement et pratiquement, la définition de l'œuvre musicale n'a pas de sens théorique ou pratique indépendamment en dehors d'un fonctionnement répertorial. Une bonne compréhension de la corrélation entre les deux doit permettre de résoudre une partie des paradoxes de l'ontologie musicale.

Dans cette perspective, le fonctionnement répertorial est défini comme l'ensemble des pratiques, attribuables à une personne physique ou morale, permettant l'exécution régulière d'œuvres musicales. Ce fonctionnement, comme le répertoire, n'a pas une réalité transhistorique, mais historique, de sorte que notre hypothèse se situerait dans le cadre d'un essentialisme modéré, où l'œuvre musicale n'aurait de signification que dans un contexte historico-social déterminé⁸²². Nous ne soutenons pas une hypothèse radicalement institutionnaliste — au sens où n'importe quoi pourrait être qualifié d'œuvre musicale pourvu qu'il appartienne à l'institution musicale adéquate. En revanche, le fonctionnement esthétique d'une pièce musicale dépend de la notion de répertoire, en ce qu'il implique un regard patrimonialisant d'une part, et les conditions de sa durée itérative par la reprise d'autre part.

⁸²⁰ L'exemple de la blancheur et celui de l'œuvre ne peuvent toutefois être mis sur le même plan, l'œuvre n'étant pas l'essence du répertoire, alors que la blancheur est l'essence du blanc.

⁸²¹ MACINTYRE, Alasdair, *Après la vertu*, Paris, PUF, 1997 (rééd. 2006) (édition originale : 1981)

⁸²² Nous nous situerions ici dans une perspective proche de celle de LEVINSON, Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, Combas, Éclat, 1998 (édition originale : 1990)

En effet, le présupposé commun à toutes les hypothèses ontologiques concernant le statut de l'œuvre musicale est sa capacité à durer au delà de ses exécutions particulières. En dehors d'un fonctionnement répertorial, ce présupposé conduit à des paradoxes, comme celui selon lequel l'œuvre existerait dans un monde des idées en dehors de ses exécutions, voire avant même sa création — selon l'hypothèse platonisante d'un Peter Kivy — ou tout simplement consisterait en un universel abstrait, de sorte que nous n'entendons pas l'œuvre lorsque nous assistons au concert, mais la percevons à travers son exécution. Le platonisme musical va ainsi de pair avec ce qu'on pourrait appeler un irréalisme de l'exécution musicale, au sens où l'œuvre musicale ne serait pas véritablement présente dans l'exécution comme sa substance. Ces paradoxes tombent si l'œuvre est resituée dans un cadre répertorial.

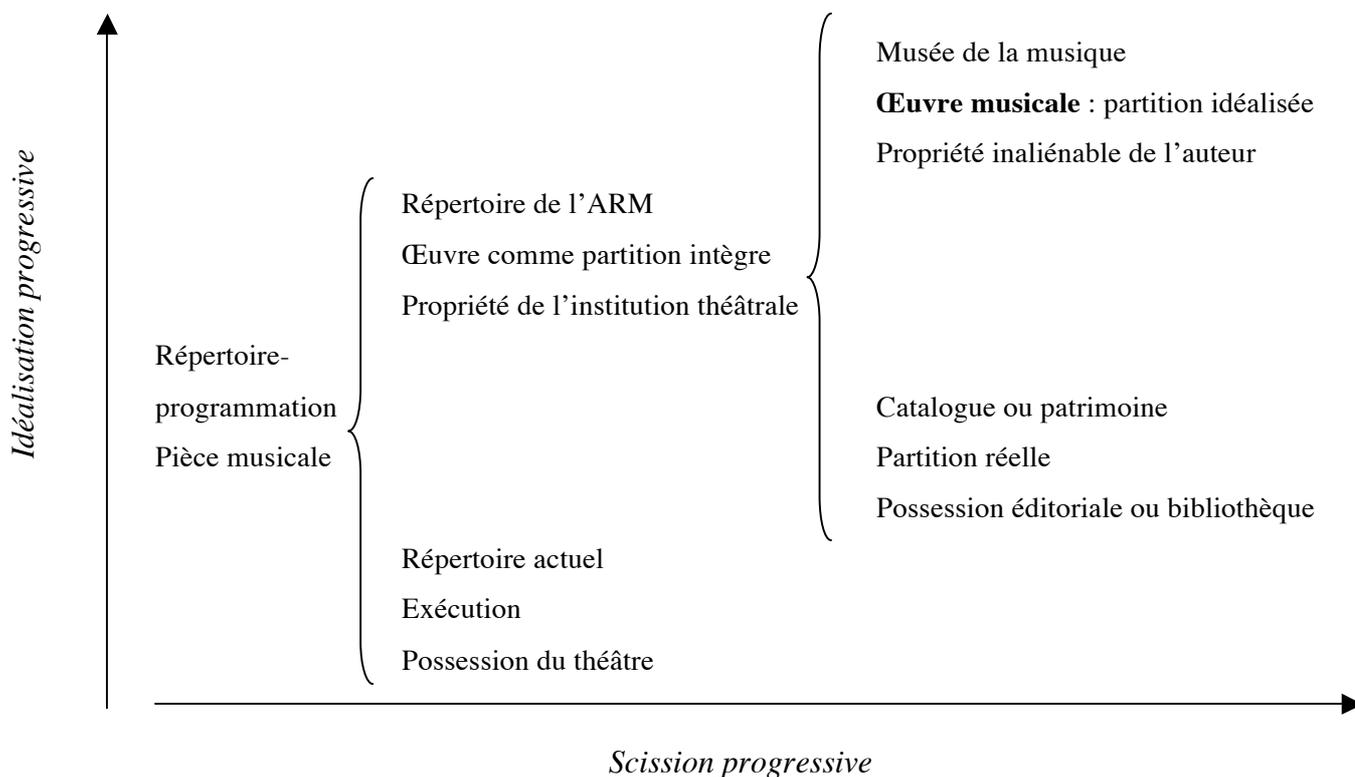
La scission de l'œuvre et de son exécution : l'illusion d'éternité

En France, l'œuvre musicale est d'abord une construction juridique voulant assurer la position économique de l'Académie Royale de Musique par rapport à ses concurrents. Le répertoire devient ainsi le domaine juridique et économique de l'Académie, dont l'objet intègre et approprié est l'œuvre musicale. Il est dès lors nécessaire d'assurer ce domaine indépendamment de l'exécution réelle des pièces musicales — la partition devenant l'étalon de mesure du vol, contre les pratiques parodiques du XVIII^e siècle. En effet plus qu'un monopole, le répertoire désigne une propriété, dont la caractéristique est d'être valide indépendamment de toute possession effective. Comme objet juridique d'appropriation, l'œuvre musicale appropriée se retrouve scindée de l'œuvre musicale effectivement possédée.

Le développement du droit d'auteur dans l'Europe du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles entraîne, selon une logique identique, la scission entre œuvre musicale appropriée et exécution musicale : ainsi dans sa correspondance Beethoven semble parfois composer bien plus pour les éditeurs que pour les musiciens⁸²³, l'œuvre apparaissant comme objet de tractations commerciales entre le compositeur et l'éditeur, l'interprète n'ayant pas de fonction essentielle. Par l'appropriation répertoriale en France et l'appropriation par le biais des droits d'auteur, l'œuvre musicale est donc scindée dans la première moitié du XIX^e siècle entre sa réalité juridique et son exécution matérielle. L'œuvre musicale est donc ce qui est supposé demeurer au delà de son exécution, et susceptible d'appropriation et de tractation juridique et économique.

⁸²³ C'est particulièrement vrai des sonates, notamment à travers la correspondance que Beethoven entretient avec ses éditeurs, BEETHOVEN, *Correspondance*, Paris, Sandre, 2008

Au croisement de ces deux logiques appropriatives différentes apparaît la notion française de répertoire-patrimoine sous la forme d'une bibliothèque de partitions, comme au Conservatoire. L'idée d'un musée imaginaire de la musique, dont Lydia Goehr a montré l'importance dans la généalogie de la notion d'œuvre musicale en France et en Allemagne, participe d'une conception identique, même si elle recouvre des connotations différentes du répertoire *stricto sensu*. Afin de distinguer l'œuvre musicale comme objet d'une appropriation auctoriale, de l'œuvre musicale comme objet d'une appropriation éditoriale, l'œuvre musicale n'est pas assimilée à la partition, mais à une partition idéalisée, détenue non par une bibliothèque réelle mais par un « musée de la musique », que de manière caractéristique les compositeurs sont les seuls à évoquer. La logique d'appropriation successive conduit ainsi à une idéalisation progressive de la pièce musicale, le résidu de cette idéalisation étant l'œuvre musicale.



Le répertoire subit en France les mêmes scissions successives que la pièce musicale, signe de leur articulation conceptuelle : le répertoire-programmation est scindé entre le répertoire effectif du théâtre (« le répertoire actuel ») et le répertoire-propriété privée, puis le répertoire-propriété entre le patrimoine effectif d'une bibliothèque ou d'un fonds éditorial et le répertoire idéalisé d'un patrimoine universel ou d'un hypothétique « musée de la musique ». Cette dernière expression s'avère cependant un répertoire ambigu, puisque conçu en opposition

avec le répertoire pratiquement exécuté. Or le propre du répertoire consiste en sa tension essentielle entre le champ de la possession et celui de la propriété — son utilisation pour désigner la propriété privée et publique n'a en effet jamais annulé sa dimension pratique originelle.

La scission progressive entre une œuvre idéalisée et la musique exécutée conduit à l'idée d'une musique durant au delà de ses exécutions, voire éternelle et hors du temps. Pourtant lors de son élaboration par l'Académie Royale de Musique, l'œuvre n'a pas pour fonction d'assurer la permanence de la musique, mais du répertoire lui-même, comme objet intouchable par les concurrents musicaux indépendamment de toute reprise effective, de sorte que la durée de la musique n'est jamais entièrement déconnectée de son exécution réelle — le répertoire-propriété et le répertoire-programmation restant intimement liés dans les textes juridiques. Il s'agit juste de dire que l'Académie se réserve le droit de *reprendre* telle ou telle partition, fût-elle apparemment oubliée de la programmation. Le bail de 1767 ne fait ici qu'explicitement la signification de l'œuvre musicale : l'objet d'une reprise possible et légitime dans une organisation répertoriale. Extraite de ce fonctionnement répertorial pour être placée dans un idéal musée de la musique, l'œuvre musicale conserve seulement une éternité devenue énigmatique, car détachée de toute exécution matérielle inhérente. D'objet destiné à la reprise, l'œuvre dérépertorialisée devient un objet éternel et atemporel, non nécessairement voué à une reprise — entraînant une série de paradoxes, comme l'idée d'une œuvre n'existant plus ni dans une partition ni dans une exécution, mais qui existerait toujours, ou d'une œuvre existant avant même sa composition⁸²⁴. En réalité ces paradoxes montrent qu'il n'est pas possible de parler d'une œuvre musicale en dehors d'un répertoire possible ou d'un fonctionnement répertorial : dire que telle cantate de Josquin des Prés est une œuvre musicale revient à dire qu'elle devrait appartenir à un répertoire, donc qu'elle devrait être reprise. C'est pourquoi les redécouvertes musicologiques ont vocation à se traduire dans la redécouverte d'un « répertoire » — comme ce fut le cas pour la musique dite « baroque ». L'illusion consiste à croire que toutes ces « œuvres musicales » existaient indépendamment de leur reprise effective dans un répertoire, fût-il théorique et musicologique. Ce qui existe sans conteste en dehors du répertoire est la partition. Mais l'œuvre musicale est plus que la partition : elle est la partition conçue comme une totalité intègre, donc une idéalisation de partition, transformée par la suite en combinaison notationnelle idéale pour la distinguer de l'objet d'appropriation éditoriale.

⁸²⁴ Ce sont en particulier les conséquences des hypothèses d'inspiration platonicienne, en particulier de Peter Kivy ou de Roger Scruton.

Cependant tout le paradoxe de l'œuvre musicale est que malgré son idéalisation, elle a vocation à être exécutée. La notion d'œuvre musicale, à la différence de la conception mathématique augustinienne et boécienne de la musique, souligne en effet l'importance du compositeur et de l'interprétation effective de la musique : comme nous l'avons souligné, l'œuvre musicale est liée à la notion de musique classique comme d'une musique durant de manière effective à travers le temps. Son concept ne vise pas du tout à renvoyer à la musique inaudible des sphères, en laissant de côté la musique mondaine. Il dépend de la constitution d'un répertoire ou d'un fonctionnement répertorial, sans lequel une telle durée itérative est impossible. Détachée de son corollaire, l'œuvre musicale devient donc un objet ontologique problématique, à la fois atemporel et intermittent, idéal et acoustique. Cette éternité est une illusion, puisque si une partition perdait effectivement toute possibilité d'appartenir un jour à un répertoire (si elle était réduite à l'état de fragments non recomposables par exemple), alors on ne pourrait pas en parler comme d'une œuvre musicale, et elle serait effectivement détruite. En parler comme d'une œuvre musicale revient alors à imaginer un monde où la partition n'eût pas été détruite et eût pu appartenir à un répertoire effectif — comme nous l'avons vu chez Gustave Bertrand à propos de la musique antique.

La fonction de la partition dans une logique répertoriale

Dans le cadre du répertoire de l'Académie Royale de Musique, la partition a pour simple fonction de délimiter un champ d'appropriation : si l'emprunt partiel est interdit à ses concurrents, l'Opéra lui-même se réserve le droit de remanier une partition, avec ou sans le consentement de l'auteur. Le répertoire-fonds de l'Académie rend la partition intouchable *pour les autres*, et non pour ses propres musiciens. La pratique du remaniement et de l'adaptation tout au long du XIX^e siècle témoigne d'une permanence de cette conception. L'œuvre musicale est ainsi identifiable par sa partition, et non définie comme une partition — sinon tout remaniement serait interdit à l'Opéra lui-même. L'importance accordée à la partition lui donne le rôle de critère juridique : une exécution indue, même partielle, est en droit reconnaissable grâce à la partition.

C'est la patrimonialisation du répertoire dans la bibliothèque du Conservatoire qui oppose à cette conception une pensée du respect *exact* de la partition. Naturellement les compositeurs furent les premiers à réclamer cette exactitude, au détriment des marges de liberté traditionnellement admises pour les interprètes. Comme l'a souligné Lydia Goehr, la notion d'œuvre musicale va ainsi de pair avec un déterminisme grandissant de l'exécution musicale par la partition, comprenant de plus en plus d'indications d'interprétation, de *tempo*, voire des

prescriptions métronométriques. La question du respect de la partition est ainsi devenue essentielle. Cependant dans le cadre du répertoire, ce respect de la partition n'a de sens que par rapport à la liberté possible des interprètes : en ce sens il n'a qu'une fonction régulatrice. Extrait du répertoire, ce respect de la partition devient un absolu conduisant à s'interroger sur la présence ou non de l'œuvre musicale dans le cas d'une fausse note⁸²⁵. Ce respect rigoriste de la partition est le résultat d'une dérépitorialisation de l'œuvre musicale, et ne correspond plus à la fonction régulatrice que le déterminisme par la partition avait dans le cadre du répertoire, et qui permettait de reconnaître le propriétaire ou le possesseur légitime, et de juger de la justesse d'une interprétation.

Fonder le répertoire sur l'œuvre musicale : le sophisme du « musée de la musique »

Le paradoxe de l'abstraction de l'œuvre musicale hors du répertoire est qu'elle conduit à une reconsidération du répertoire, mais sous le vocable muséal. Nous avons déjà souligné les différences importantes existant entre les notions de répertoire *stricto sensu* et de musée de la musique. Si l'on accepte l'idée que l'œuvre musicale soit étroitement corrélée à la notion de répertoire, alors le sophisme du musée de la musique, tel qu'il est employé par les compositeurs, est de voir dans l'œuvre le fondement du répertoire, celui-ci n'étant plus qu'une forme vide et extérieure. Le musée de la musique chez Berlioz ou Liszt est cette conception d'un lieu sans dynamique propre, ayant pour seule fonction la conservation des œuvres idéalisées. Il s'agit pour ainsi dire d'un répertoire mort. On entend parfois par « répertoire » cette liste patrimoniale abstraite et vide, opposée à la véritable signification de ce terme, décelable dans son histoire et de son utilisation par les musiciens. En muséalisant excessivement le répertoire, celui-ci n'entretient plus de rapport vivant avec la notion d'œuvre musicale. Il se réduit à un canon, au détriment de l'acception originelle du classique musical.

Proposition de refondation du problème de l'œuvre musicale

L'objet d'une reprise

Nous avons déjà souligné comment la reprise permet d'isoler dans la représentation l'accidentel du nécessaire, le contingent de l'essentiel, distinguant l'immanence du spectacle de la transcendance de l'œuvre reprise⁸²⁶. Ces considérations sur le répertoire permettent ainsi de poser les bases d'une refondation du problème de l'être de l'œuvre musicale. Si celle-ci n'a

⁸²⁵ Nous pensons évidemment ici aux hypothèses de Nelson Goodman dans *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 (édition originale : 1976)

⁸²⁶ Voir plus haut p. 86 et sq

de véritable signification que dans un fonctionnement répertorial, alors sa définition positive est uniquement d'être l'objet d'une reprise légitime. Le premier avantage d'une telle définition est que l'œuvre musicale est un objet finalisé, qui n'acquiert son sens que dans son exécution véritable. Le paradoxe d'une œuvre abstraite et indépendante de toute exécution musicale est donc écarté. Le second avantage est qu'en étant définie comme l'objet d'une reprise, l'œuvre musicale n'est plus rigidifiée, et garde sa fonction régulatrice d'une bonne exécution. On évite ainsi tout fétichisme de la partition. La référence à la reprise place l'œuvre musicale dans la perspective du répertoire : la reprise n'est pas nécessairement effective, mais simplement possible, de sorte que son caractère potentiel ne fait pas l'objet d'une idéalisation induite. Le répertoire a l'œuvre musicale à sa disposition, mais celle-ci n'est pas forcément exécutée.

La légitimité de la reprise fait référence à l'appartenance tant juridique que symbolique, dont on a vu qu'elle était consubstantielle à l'idée de répertoire. Ainsi comprend-on qu'une œuvre mal exécutée ou interprétée par des musiciens jugés comme illégitimes n'est pas considérée véritablement comme une reprise de l'œuvre musicale en question. La durée de l'œuvre musicale ne relève plus d'une éternité supposée, d'une atemporalité ou d'une supratemporalité⁸²⁷ : l'œuvre musicale est bien ancrée dans le temps et a une durée itérative. Enfin la scission n'est plus entre une œuvre musicale inaudible et une exécution masquant toujours la véritable œuvre, mais entre une œuvre musicale à l'état potentiel — objet d'une reprise possible — et une œuvre à l'état actuel — objet d'une reprise effective. Une telle définition permet d'associer un institutionnalisme et un essentialisme modéré : la référence au fonctionnement répertorial souligne le caractère à la fois historique et institutionnel de l'œuvre musicale — comme l'avait déjà souligné Lydia Goehr — tout en préservant la question de l'être de l'œuvre musicale.

Un remède au pluralisme ontologique

L'autre intérêt de resituer l'ontologie de l'œuvre musicale dans un contexte répertorial est d'unifier des pratiques qui semblaient jusque-là séparées, entraînant un pluralisme ontologique de l'œuvre musicale. Ainsi les techniques d'enregistrement et les changements de pratique musicale qu'elles ont entraînés ont pu conduire à une ontologie plurielle de l'œuvre musicale, distinguant l'œuvre-enregistrée de l'œuvre-exécutée, ou l'œuvre de concert et l'œuvre de studio, voire en faisant des sous-catégories en fonction des genres musicaux —

⁸²⁷ Pour reprendre l'expression d'Ingarden.

musique classique, jazz, rock, etc⁸²⁸. En effet certaines formes de musiques semblent destinées d'abord à l'enregistrement, avant de donner lieu à un éventuel concert : la relation est alors inversée entre le concert et l'enregistrement, le concert prenant pour modèle l'enregistrement.

Or nous avons vu qu'à l'aune du répertoire, on ne pouvait pas parler d'une révolution des pratiques musicales induites par les techniques d'enregistrement⁸²⁹. D'abord la coupure n'est pas nette entre pratiques de concert et pratiques liées à l'enregistrement. En outre l'enregistrement permet de constituer un répertoire matériel sous forme de discothèque.

Si l'œuvre musicale est définie comme un objet pour une reprise, il faut que l'enregistrement soit considéré comme une sorte de reprise pour que le même concept soit en usage pour les pratiques de concert classique et les pratiques liées à l'enregistrement. Pour ce qui est des enregistrements de musique classique, la notion de reprise peut être appliquée sans trop de difficulté, les réenregistrements des œuvres devant être mis sur le même plan que les reprises. Que l'on entende la *9^e symphonie* par Karajan ou le *Falstaff* de Gardiner n'est pas une difficulté majeure, au sens où cela ne remet pas fondamentalement en cause l'autorité du compositeur : on peut reproduire la *9^e symphonie* par Karajan mais on ne peut pas la reprendre, comme on reprend l'œuvre de Beethoven. La relation de propriété juridique et économique qui se tisse entre un interprète et une version n'est pas de l'ordre de l'œuvre musicale, et relève d'un autre schéma. C'est pourquoi il nous semble excessif de parler de *la 9^e symphonie de Beethoven enregistrée par Karajan chez Deutsche Gramophon* comme d'une œuvre-musicale alternative — l'œuvre-enregistrée — à l'œuvre musicale telle que son concept fut élaboré au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles.

Le cas des pratiques musicales non classiques pose plus de difficulté. Nous ne pouvons pas ici en proposer une étude détaillée. Mais à partir notamment des travaux de Stephen Davies, nous pouvons faire quelques remarques sur l'usage des notions de répertoire et d'œuvre musicale dans d'autres traditions musicales. Des analyses plus approfondies seraient sans doute nécessaires, mais ne sont pas notre propos.

Le rapport du jazz au standard et à la version d'un auteur-interprète ne relève pas du même schéma que celui de l'œuvre et de son interprétation. On ne peut pas parler d'un répertoire de standards, à moins d'utiliser le mot de répertoire en son sens le plus pauvre de liste. Le standard est un schème d'interprétation, de variation et d'improvisation, mais n'est pas patrimonialisable comme tel. Aucune relation de propriété n'existe entre le standard et une

⁸²⁸ C'est en particulier l'hypothèse de Stephen Davies dans *Musical works and performances*, Oxford, Clarendon press, 2004.

⁸²⁹ Voir plus haut p. 238 et sq

quelconque personne morale : c'est un fonds commun. Contrairement à la musique folklorique, attribuée au moins imaginativement à un peuple national originel supposé existant, le standard n'est pas la propriété symbolique d'une personne ou d'un peuple en particulier : il est saisissable par tous. De même « Ah vous dirais-je maman » n'appartenait à personne ni à aucun peuple en particulier lorsqu'il fut varié par Mozart.

Pourtant on a bien l'impression qu'un répertoire jazzistique s'est constitué, formant un patrimoine musical à part entière, considéré comme tel par la musicologie. Or il semble que ce soit bien l'enregistrement qui ait donné lieu à une telle patrimonialisation du jazz⁸³⁰ et à un répertoire jazzistique au sens strict, comprenant tel enregistrement de tel jazzman à telle date. La tentation est forte alors de parler de tels enregistrements comme d'« œuvres musicales » sous la forme *Autumn leaves par Keith Jarrett enregistré le 8 avril 1999*. Comme nous l'avons rappelé, l'enregistrement a d'abord été perçu comme la partition parfaite⁸³¹, l'inscription musicale enfin exacte de toutes les dimensions de la musique — timbre, nuance, *tempo*, etc. Enregistrer une interprétation par un grand jazzman apparaîtrait dès lors comme la constitution d'une partition *a posteriori* — le morceau enregistré fonctionnant alors sous le régime de l'œuvre musicale classique d'une partition (l'inscription analogique ou numérique) et de son exécution (la lecture). Outre qu'on plaque ici sur le jazz un schéma anachronique qui ne lui convient pas, on voit bien qu'une telle œuvre-enregistrée est en réalité une vue de l'esprit confondant la reprise classique et la reproduction acoustique. L'œuvre-enregistrée est l'idée d'une œuvre qu'on ne peut jamais reprendre à aucun répertoire, mais qu'il est possible de reproduire acoustiquement par des machines. L'œuvre-enregistrée n'est donc plus une œuvre musicale à proprement parler ; elle n'a plus une fonction simplement régulatrice, elle est directement à contempler grâce à la machine. La tentation est forte de continuer à parler d'œuvre musicale par l'influence de la notion de répertoire, et parce que l'œuvre-enregistrée correspond mieux à notre notion d'une œuvre musicale abstraite, atemporelle et indépendante de son exécution. L'exemple du jazz souligne donc que si le répertoire invite naturellement à user de la notion d'œuvre musicale, celle-ci ne peut s'appliquer qu'à un champ limité de pratiques musicales. En l'occurrence parler d'œuvres musicales du jazz nous semble un abus de langage. L'exemple du jazz justifie donc une hypothèse à la fois institutionnaliste et essentialiste modérée, au sens où n'importe quoi ne peut être appelé à juste titre œuvre

⁸³⁰ MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, archives contemporaines, 2008

⁸³¹ Voir plus haut, p. 238 et sq

musicale, fût-il dans un répertoire. Réciproquement le répertoire n'est pas totalement dépendant de la notion d'œuvre musicale, et a son autonomie.

Le cas du rock est différent, puisque contrairement au jazz, la pratique du rock n'a pas préexisté au développement des techniques d'enregistrement, de sorte que Stephen Davies a pu dire du rock qu'il est la première musique à avoir été composée pour le disque, et non pour la scène⁸³². Dès lors à la différence du jazz, l'enregistrement peut bien avoir la fonction d'une partition lors d'un concert, l'auditeur percevant l'écart et la congruence de ce qu'il écoute par rapport à un enregistrement initial. Dans cette perspective, il nous semble excessif de parler du rock comme d'une musique ayant vocation au disque et non au concert, les concerts de rock étant une pratique essentielle à cette culture musicale. Si l'on accepte l'idée que le rock garde pour finalité une exécution publique, alors la musique enregistrée consiste bien en une œuvre musicale, au sens d'un objet régulateur ayant vocation à une reprise.

Il n'en va pas de même pour la *dance* par exemple, ou la musique électro-acoustique en général, où comme dans le standard de jazz enregistré, le morceau n'a pas vocation à être repris au sens strict du terme, mais reproduit sans aucun changement et sans autre médiation qu'une machine. Selon Ligeti la musique électro-acoustique quitte le schème de l'œuvre musicale au bénéfice de celui de l'œuvre picturale. Parler d'œuvre musicale à propos d'une telle musique est un abus de langage : il faudrait plutôt parler d'un objet musical ou d'un objet sonore, pour le distinguer de l'œuvre musicale classique pouvant être reprise par des interprètes. Dire cela n'est pas appliquer un jugement de valeur, mais clarifier les notions utilisées, et le contexte historique de leur naissance et de leur utilisation. Il n'est pas sûr que la notion d'œuvre musicale, forgée dans le contexte de la fin du XVIII^e siècle, garde sa signification précise lorsqu'on l'applique en dehors des pratiques répertoriales de la musique sérieuse.

Le répertoire nous préserve à la fois d'un pluralisme ontologique excessif comme d'une uniformisation induite des pratiques musicales. Il permet de voir dans une même perspective les pratiques classiques du concert et de l'enregistrement, ne remettant pas fondamentalement en cause la notion d'œuvre musicale. En revanche un même *medium* technique ne doit pas masquer les divergences entre la musique classique et d'autres pratiques musicales.

Réévaluation du statut ontologique de l'opéra

Des conséquences doivent également être tirées de l'origine lyrique du concept moderne d'œuvre musicale, construit en France dans le cadre de la musicalisation du répertoire lyrique.

⁸³² DAVIES, *Musical works...*, *op. cit.*

En effet si la dérépertorialisation de l'œuvre musicale conduit à des paradoxes ontologiques, la non considération de l'origine répertoriale de l'œuvre musicale au moins en France entraîne un paradoxe historique consistant à exclure l'opéra du statut d'œuvre musicale à part entière⁸³³. L'idée moderne d'œuvre musicale présuppose 1) que la langue et le texte sont des données extra-musicales, 2) que l'œuvre instrumentale fonctionne de manière distincte de l'œuvre lyrique. Par rapport au premier postulat, il faut remarquer que presque toute l'esthétique musicale du XVIII^e siècle considérait la musique comme un langage primitif et naturel en deçà de la diversité des langues, de sorte qu'il n'existait qu'une différence de degré entre la musique et le texte chanté. L'opéra ne devient un problème qu'à partir du moment où n'est considéré comme musical que ce qui est susceptible d'être noté sur une partition. Ce postulat naît en France au carrefour d'un mouvement juridique — l'Académie postulant pour des raisons économiques que l'essence de l'œuvre est dans sa partition — et d'un mouvement philosophique plus tardif excluant du champ musical le langage articulé — en faisant de la musique un langage de l'absolu, l'opéra n'avait plus droit de cité dans la pensée de la musique que comme objet hybride. Ainsi Peter Kivy dans *Ossin's rage* ne pense l'opéra que dans une problématique de la représentation. Il est vrai que la question de l'imitation est essentielle dans l'esthétique de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais Peter Kivy construit une théorie de l'opéra dans le cadre de la représentation de deux éléments totalement extérieurs, quand les penseurs de la tragédie lyrique au XVII^e siècle conçoivent l'imitation dans le cadre d'une continuité ou d'un parallélisme naturel entre la déclamation théâtrale et la déclamation lyrique, entre le texte poétique et la musique.

En outre, nous avons vu que l'unité de mesure de la musique n'est pas l'« œuvre » au XVII^e siècle, mais un acte social de communion pathétique. Or le lien naturel entre musique et langage consistant essentiellement en une imitation ou une expression pathétique communicable au public, la fin de la référence à la communion lyrique conduit à une exclusion du textuel de la pièce musicale, désormais seulement caractérisée par sa notationalité.

Enfin nous avons vu que loin de se distinguer radicalement de l'opéra, l'œuvre instrumentale — qu'elle soit musique à programme ou musique de forme sonate — garde la trace d'un fonctionnement lyrique par la permanence latente d'un principe d'intelligibilité, mis en lumière par l'analyse musicale.

⁸³³ Par exemple INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Bourgeois, 1989, p. 130-131

À partir de ces remarques nous pouvons tracer quelques jalons pour une pensée de l'opéra. L'alternative est la suivante : 1) abandonner le vocabulaire de l'œuvre musicale concernant l'opéra, pour prendre au sérieux la liturgie sociale de la représentation lyrique, en résolvant par là le problème du rapport entre musique et texte, 2) ne pas abandonner le vocabulaire de l'œuvre musicale car il garde une pertinence en soi malgré son anachronisme, mais en considérant le présupposé de l'esthétique du XVIII^e siècle selon lequel il n'existe qu'une différence de degré entre musique et langage articulé, et le rôle unitaire ou identitaire du texte dans le fonctionnement lyrique. Ces deux possibilités ne sont pas exclusives, et apparaissent en réalité comme complémentaires. L'intérêt de ces considérations est de remettre en cause le paradigme symphonique de l'œuvre musicale, et de voir opéra, mélodrame, musique à programme et musique de forme sonate comme les réponses à une même problématique articulant principe d'unité et principe d'identité — la musique de forme sonate n'étant qu'une exception, réunissant dans la forme les deux principes. L'étude de l'origine française du concept d'œuvre musicale au sein du répertoire lyrique permet de remettre en cause le caractère paradigmatique de la symphonie et de la forme sonate. La définition que nous proposons de l'œuvre musicale, comme objet d'une reprise légitime dans un répertoire possible, admet sans difficulté l'opéra, ce qui est conforme à l'histoire du concept d'œuvre musicale au moins en France, tandis qu'une définition plus restrictive de l'œuvre musicale en termes de combinaisons notationnelles idéales exclut d'emblée toute musique à texte.

Ambiguïté de la reprise

Notre proposition de définir l'œuvre musicale comme objet d'une reprise légitime dans un répertoire possible prend le terme de « reprise » en son sens théâtral de nouvelle exécution d'un ouvrage entier. Or nous avons déjà remarqué l'inflexion de la notion de reprise au XIX^e siècle : de la répétition d'un motif ou d'un mouvement à l'intérieur d'une pièce musicale, elle gagne le sens théâtral de reprise d'une œuvre entière, soulignant par là l'influence nouvelle de la notion de répertoire dans le champ musical.

La reprise interne et la reprise externe ne sont toutefois pas sans lien entre elles. La reprise interne en effet a également changé de signification : alors qu'elle désignait la simple reprise d'un motif ou d'un thème, le développement de la forme sonate change le sens de la reprise. Celle-ci ne rappelle plus seulement une thématique initiale, mais doit récapituler la totalité de l'œuvre dans la réexposition finale. La reprise interne de la forme sonate revient ainsi à réunir la reprise interne et la reprise externe, la reprise dans l'œuvre et la reprise de l'œuvre, comme si la reprise dans l'œuvre appelait *in fine* à la reprise de l'œuvre. Carl Dahlhaus a ainsi pu

suggérer que la forme musicale, destinée à l'étude musicologique, avait par elle-même vocation à être exécutée une nouvelle fois — l'écoute répétée étant nécessaire pour comprendre l'organisation formelle de la musique⁸³⁴.

L'articulation que nous avons faite dans le chapitre précédent entre la notion d'œuvre musicale et celle de reprise appelle donc à distinguer une dynamique répertoriale externe et une dynamique répertoriale interne de l'œuvre musicale. La première consiste dans la reprise de l'œuvre en son entier dans un macrorépertoire au moins possible. La seconde consisterait dans une reprise partielle et interne à l'œuvre d'une thématique ou d'un motif afin de fonder l'œuvre dont son unité et son identité. L'œuvre produirait alors une sorte de microrépertoire interne, où serait reprise selon une organisation temporelle déterminée une combinaison fondamentale de sons. Si nous reformulons l'hypothèse de Carl Dahlhaus, il faut donc dire qu'au moins dans la forme sonate, dynamiques répertoriales interne et externe sont étroitement dépendantes, et ne consistent qu'en une différence nominale pour distinguer deux aspects du même mouvement répertorial : c'est un même mouvement qui se prolongerait depuis la mise en place d'un microrépertoire et du dynamisme qu'il implique, au macrorépertoire et à l'éventuelle organisation institutionnelle et économique que ce dernier engendre. Une telle dynamique est-elle propre à la forme sonate et au contexte de la musique européenne au XIX^e siècle, ou est-elle un concept opératoire pour d'autres formes de musique et pour d'autres contextes ?

⁸³⁴ DAHLHAUS, Carl, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University press, 1983

Chapitre IV : Dynamique répertoriale de l'œuvre – microrépertoire et macrorépertoire

L'ambiguïté de la notion de reprise souligne la dynamique répertoriale de l'œuvre, celle-ci se fondant sur un microrépertoire et s'inscrivant par avance dans un macrorépertoire. Le jeu des références explicites à l'histoire de la musique, qui se développe dans le dernier tiers du XIX^e siècle et au XX^e siècle, participe de cette dynamique répertoriale de l'œuvre musicale. Par une sorte de retour du refoulé, l'œuvre musicale a ainsi désigné son origine répertoriale dès la fin du XIX^e siècle. Nous tenterons de préciser ce que nous entendons par microrépertoire, en voyant dans quelle mesure il peut servir de concept opératoire pour décrire ou caractériser des œuvres ou des démarches musicales, et comment il s'articule, explicitement ou implicitement, au macrorépertoire.

Si la dynamique répertoriale interne consiste en la reprise organisatrice de groupes de sons, le microrépertoire qu'elle entretient et sur lequel elle se fonde est lui-même un groupe de sons. De même que le répertoire signifie minimalement un ensemble d'ouvrages destinés à être repris dans une exécution possible, on entendra par microrépertoire un groupe de sons destinés à être préférentiellement repris à l'intérieur d'un ouvrage musical. Dans quelle mesure peut-on voir à l'œuvre un microrépertoire ? L'organisation même du langage musical occidental ne relève-t-elle pas d'un microrépertoire et d'une logique répertoriale interne ? Nous ne prétendons pas ici étudier en détail la gamme ou l'organisation du système tonal : il s'agit uniquement de voir dans quelle mesure le microrépertoire pourrait être un concept opératoire pour décrire des aspects du langage musical occidental, et comprendre le lien possible entre ce langage musical particulier, la dynamique répertoriale et l'idée même de répertoire.

La gamme semble constituer le premier microrépertoire : ensemble fondamental de sons organisés selon des intervalles déterminés, la gamme organise la reprise de ces sons⁸³⁵ selon l'articulation tonique, sous-dominante et dominante (si nous sommes dans le cadre de la gamme diatonique). Elle-même groupe de sons choisis au sein d'une multitude infinie de fréquences, la gamme désigne donc selon sa logique interne une succession de sons devant

⁸³⁵ Rameau contribua à cette organisation de la gamme. AMANN, Dominique, *Gammes, accords, tempéraments*, Paris, Dominique Amann, 1999, p. 11. Également DEVIE, Dominique, *Le tempérament musical. Philosophie, histoire, théorie et pratique*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1990 et LATTARD, Jean, *Intervalles, échelles, tempéraments et accordages musicaux. De Pythagore à la simulation informatique*, Paris, L'harmattan, 2003, p. 13-19. Ce dernier propose du reste une définition générale de la gamme en termes de répertoire. « Chaque note, qui forme un degré de la gamme, porte un nom distinct. Pour des raisons évidentes le nombre de notes ainsi répertoriées ne peut être très grand. » *Ibid.*, p. 13

être préférentiellement repris : la gamme en elle-même, présentée de manière linéaire et ascendante par exemple, est donc le répertoire des sons autorisés dans un ouvrage, où certains sons sont eux-mêmes privilégiés. Ainsi la gamme diatonique et la gamme chromatique constituent deux répertoires de sons distincts, dont la reprise présente des ouvrages possibles différents. En ce sens la gamme, comme premier microrépertoire, permet la mise en place d'une dynamique répertoriale, qui donne à la mélodie, au morceau ou à l'ouvrage une unité tonale. Dans cette mesure, on pourrait parler de microrépertoire pour toutes les musiques fondées sur une gamme, quelle qu'elle soit, aussi distincte qu'elle puisse être de la gamme occidentale, à partir du moment où cette gamme encadre et organise la reprise de ces sons. Ce microrépertoire est d'autant plus contraignant qu'il est isolé d'autres microrépertoires, et que le passage de l'un à l'autre est difficile.

Le passage au tempérament égal au XVII^e siècle⁸³⁶, en égalisant les intervalles et les degrés de la gamme, et en permettant modulations et reprises transposées dans toutes les modalités, donne à cette dynamique interne un spectre plus large de reprise, en permettant de libres modulations et transpositions : en ce sens, le tempérament consiste à supprimer le carcan du microrépertoire pour permettre d'utiliser dans les compositions toute l'échelle des sons⁸³⁷. Une nouvelle forme de microrépertoire s'organise alors dans le langage musical occidental, chaque passage étant composé dans une tonalité particulière. Le microrépertoire change ici de sens : il ne s'agit plus seulement d'un ensemble de sons mais de leur articulation hiérarchique en intervalles, de sorte que ces sons puissent être repris et transposés tout en faisant toujours partie du microrépertoire initial. Au microrépertoire des sons correspond donc un microrépertoire des motifs et des tonalités articulées entre elles, comme le montre de manière éminente le style sonate et sa structure organisée selon la modulation vers la dominante. Avec le tempérament égal, la dynamique répertoriale acquiert un spectre plus large, permettant de passer d'un microrépertoire de sons à un microrépertoire de tonalités.

Bien qu'ayant abandonné le système tonal, le dodécaphonisme puis le sérialisme gardent pour fondement la détermination d'un microrépertoire de sons — où peuvent entrer en considération non seulement le ton mais la hauteur, le timbre et la durée — et d'une logique

⁸³⁶ La gamme à douze degrés postule que des notes proches sont identiques, comme si dièse, do et ré double bémol. Le tempérament égal consiste à rendre égaux (à « tempérer ») ces douze degrés à un demi-ton chacun. AMANN, *Gammes...*, *op. cit.* p. 28 et p. 107-113. LATTARD, *Intervalles...*, *op. cit.*, p. 57-58

⁸³⁷ « Le tempérament est, comme son nom l'indique, un compromis visant par des moyens empiriques à constituer une échelle musicale susceptible de s'accommoder à toutes les combinaisons de sons qu'on voudrait lui faire supporter », DEVIE, Dominique, *Le tempérament musical. Philosophie, histoire, théorie et pratique*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1990, p. 15. Le tempérament égal n'est qu'un exemple parmi d'autres tempéraments, qui visent toujours à supprimer les limites trop strictes du microrépertoire.

interne organisant de manière plus ou moins rigide l'apparition et la reprise de ces sons fondamentaux. Dans le sérialisme pratiqué par Boulez par exemple, la logique répertoriale interne à l'œuvre peut fonctionner de manière mécanique, la reprise des sons, hauteurs, durées et timbres étant déterminée de manière rigoureuse par la série en tant que telle. La série est alors plus qu'un microrépertoire : elle est le microrépertoire déjà sous-tendu par une dynamique propre, tandis que le microrépertoire de la gamme a une organisation répertoriale souple, et doit se voir imposer une logique répertoriale externe par le compositeur (le motif, le thème, etc.). À travers cet aperçu rapide de la notion de gamme et de série, on voit comment la notion de microrépertoire pourrait caractériser un aspect du langage musical occidental, tant tonal qu'atonal.

À notre connaissance, Ligeti est le seul compositeur à avoir décrit *explicitement* le processus de composition en termes de répertoire, dans le contexte d'une critique d'une conception rigide du sérialisme. L'analyse de Ligeti est intéressante en ce qu'elle ne rejette pas toute idée de microrépertoire des sons, mais critique une série conçue en termes de microrépertoire rigide au bénéfice d'une dynamique répertoriale.

Dans la première partie de ma pièce pour orchestre *Apparitions*, par exemple, j'ai utilisé un *répertoire de durées*, c'est-à-dire de décalage entre deux attaques successives, définies de telle sorte que le produit de chacune des valeurs de durée particulière par le nombre de ses retours dans l'ensemble de la structure donne une constante [...]. Grâce à un dosage sériel adéquatement choisi, ce *répertoire* pouvait être utilisé immédiatement pour composer les rapports de densité horizontale, sans avoir recours à un ordre supérieur de tempi ou à un amalgame de strates, ni aux automatismes qui en résultent⁸³⁸.

Dans ce texte de 1960, Ligeti cherche des solutions à l'indifférenciation de la forme à laquelle le principe de composition sérielle risque de conduire s'il est appliqué de manière systématique⁸³⁹. L'une d'entre elles consiste à assouplir la prédétermination sérielle des durées, en faisant en sorte que les durées longues n'aient pas la même périodicité que les

⁸³⁸ LIGETI, György, « Évolution de la forme musicale », dans *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001, p. 139-140. Nous soulignons. Le texte allemand utilise le terme *Repertoire* (texte original : 1960)

⁸³⁹ « La disposition des séries signifie ici que chaque élément est intégré au contexte avec la même récurrence et le même poids. Cela amène inévitablement un accroissement de l'uniformité. Plus le réseau des opérations effectuées avec un matériau préorganisé est dense, plus le degré de nivellement du résultat est haut. L'application totale du principe sériel anéantit finalement le concept sériel même [...]. Le totalement déterminé équivaut au totalement indéterminé. » *Ibid.*, p. 134

durées courtes⁸⁴⁰. Le terme de « répertoire » est employé par Ligeti dans une acception théâtrale : il s'agit de déterminer la fréquence de la reprise d'une durée dans une œuvre. C'est pourquoi le « répertoire de durées » ne signifie pas seulement un microrépertoire de durées, c'est-à-dire un stock rigide et statique de durées — ce qui ne différerait en rien d'un principe sériel appliqué de manière systématique — mais un ensemble de durées en tant qu'elles doivent être reprises selon une fréquence réglée. Ligeti applique donc bien à l'intérieur même de l'œuvre *Apparitions* la logique d'un « répertoire-programmation » au sens le plus strict du terme. Le compositeur hongrois propose ici une réinterprétation du principe sériel en fonction d'une logique répertoriale. Dans ce texte, Ligeti souligne l'organisation essentiellement répertoriale de l'œuvre musicale, et montre la dynamique de son développement, qui s'oppose à un microrépertoire trop statique. Autrement dit, un sérialisme trop rigide révèle comment le microrépertoire de sons peut gêner la dynamique répertoriale, s'il devient une fin en soi. La proposition de refonder le sérialisme sur cette logique répertoriale, et non sur le microrépertoire, doit lui permettre de retrouver mouvement, liberté et créativité.

Que Ligeti ait conscience du sens théâtral strict du répertoire est évident en ce qu'il oppose dans ce même texte sa conception de la musique à celle de la musique électronique véhiculée notamment par Boulez.

Dans la musique électronique, la relation entre le compositeur et son œuvre favorise cet état de fait : la production d'une musique qui, une fois réalisée, peut être réécoutée à loisir sans aucune modification, rapproche la pièce électronique ainsi conçue des créations des arts visuels. « Le compositeur devient en même temps l'interprète... Le musicien devient peintre dans une certaine mesure : il influe sans intermédiaire sur la qualité de la réalisation » [Boulez, *Die Reihe*, n°1, Vienne, 1955, p. 47]⁸⁴¹

Un microrépertoire sériel trop strict empêche tout développement répertorial, et conduit à une pétrification musicale. Une telle picturalisation de la musique s'oppose à toute forme de répétition dans la musique. Face à cette esthétique de « spatialisation »⁸⁴² de la musique, Ligeti oppose une logique répertoriale interne de l'œuvre musicale, dont *Apparitions* est exemplaire.

On voit donc que le répertoire et l'organisation répertoriale ne vont pas nécessairement de pair, et peuvent même s'opposer. La logique répertoriale interne de l'œuvre musicale ne se

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 138

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 141

⁸⁴² *Ibid.*, p. 142

réduit pas à la définition d'un microrépertoire. Elle organise au contraire sa remise en cause, et l'instauration d'un nouveau microrépertoire. La dynamique répertoriale se situe donc entre la « territorialisation » d'un microrépertoire et une « ligne de fuite », ce que Deleuze et Guattari nomment un rhizome.

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse [...]. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres⁸⁴³.

Le rhizome est une multiplicité de lignes non unifiées, formant éventuellement des plateaux, mais ceux-ci n'étant pas organisés unitairement en eux-mêmes et entre eux. Le rhizome peut ainsi constituer des amas temporaires, mais jamais une unité organique — son modèle est le « bulbe » et non l'« arbre »⁸⁴⁴. Ces multiplicités formant des plateaux sont toujours susceptibles de se dissoudre selon des « lignes de fuite déterritorialisantes ». La notion de rhizome est un concept opératoire permettant de comprendre le fonctionnement de certaines formes musicales. Deleuze lui-même fait référence à la musique pour donner un exemple de rhizome :

Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. Quand Glenn Gould accélère l'exécution d'un morceau, il n'agit pas seulement en virtuose, il transforme les points musicaux en lignes, il fait proliférer l'ensemble⁸⁴⁵.

La fugue est la forme musicale occidentale fonctionnant par excellence selon des lignes de fuite. Le mot vient du latin *fuga* signifiant tout à la fois « chasse » et « fuite » : il décrit bien la fuite d'une ligne principale et la tentative d'une autre ligne de la suivre⁸⁴⁶. La fugue constitue ainsi un ensemble de « multiplicités plates »⁸⁴⁷, au sens où elle est écrite horizontalement, selon la technique du contrepoint, et non verticalement. Contrairement à la sonate, fondée sur une tension initiale devant être résolue, la ligne imitée (le sujet) n'attend pas de résolution et

⁸⁴³ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 16

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 11-13

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 15

⁸⁴⁶ WALKER, Paul Mark, *Theories of fugue from the age of Josquin to the age of Bach*, Rochester, University of Rochester press, 2000, p. 7

⁸⁴⁷ DELEUZE et GUATTARI, *Capitalisme...*, *op. cit.*, p. 15

constitue la ligne de fuite de toute la fugue : dans la fugue baroque, le sujet donne lieu ainsi à de nouveaux sujets, de sorte que la fugue peut se poursuivre indéfiniment selon sa ligne de fuite imitée. Les lignes imitantes (les réponses) se réfèrent certes au sujet, mais dès le XVI^e siècle elles constituent moins des imitations rigoureuses que des imitations libres, admettant variation ou adaptation⁸⁴⁸. La réponse constitue ainsi moins un « calque » du sujet que sa « carte », c'est-à-dire qu'elle reconstruit le sujet librement dans un médium hétérogène pour se connecter à lui, mais sans le représenter⁸⁴⁹. En outre, la structure même de la fugue selon la forme sujet / réponse exige la présence d'une « partie libre » après le sujet, afin que la réponse puisse arriver à son terme⁸⁵⁰. L'existence de cette « partie libre » souligne le caractère ouvert de la fugue, qui pourrait continuer indéfiniment selon de multiples lignes de fuite appelant des réponses. C'est pourquoi la fugue ne peut être terminée par le compositeur sans une « partie libre ». La fugue constitue ainsi un exemple de rhizome, où des lignes musicales horizontales se rencontrent (selon le mode du sujet et de la réponse) sans pour autant s'imiter strictement (chaque ligne musicale ayant son autonomie, selon l'écriture contrapuntique), et peuvent se déterritorialiser selon une nouvelle ligne de fuite. L'achèvement de la fugue est ainsi purement factuel, celle-ci pouvant en réalité se poursuivre indéfiniment.

Dans cette perspective, la logique répertoriale de la fugue relève du rhizomatique : le microrépertoire du thème initial constitue bien une « strate territorialisante » tentant d'organiser et d'unifier la fugue. « Les groupes et les individus contiennent des microfascismes qui ne demandent qu'à cristalliser. »⁸⁵¹ Mais ces strates sont rompues par les lignes de fuite de la fugue, le sujet éclatant sans cesse en nouveaux sujets et contre-sujets. La dynamique répertoriale serait ainsi au microrépertoire ce que le rhizome est à la strate : la logique répertoriale ne se réduit pas au microrépertoire, mais sa dynamique même repose sur l'oscillation entre une territorialisation par le microrépertoire et une déterritorialisation par les lignes de fuite proprement musicales.

Cet équilibre instable de la dynamique répertoriale entre microrépertoire et ligne de fuite n'est pas propre à la fugue : bien qu'on oppose parfois la sonate comme forme fermée à la fugue comme forme ouverte⁸⁵², en réalité la dynamique répertoriale de la sonate implique des lignes de fuite rhizomatiques, le retour du thème ou la variation motivique n'étant jamais

⁸⁴⁸ WALKER, *Theories of fugue...*, *op. cit.*, p. 348. Les théoriciens du XVI^e siècle opposent ainsi la fugue stricte et la fugue libre.

⁸⁴⁹ « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. » DELEUZE et GUATTARI, *Capitalisme...*, *op. cit.*, p. 20

⁸⁵⁰ BITSCH, Marcel et BONFILS, Jean, *La fugue*, Paris, PUF, 1981, p. 71

⁸⁵¹ DELEUZE et GUATTARI, *Capitalisme...*, *op. cit.*, p. 16

⁸⁵² BITSCH et BONFILS, *La fugue...*, *op. cit.*, p. 5

entièrement déterminé par le microrépertoire des motifs et des tonalités. L'attente de la résolution et de la réexposition finale n'est plaisante que parce qu'elle toujours surprenante et fuyante jusqu'à la fin de la sonate. Il ne s'agit donc pas d'opposer rigidement des formes musicales déterminées par un microrépertoire strict à des formes musicales entièrement libres et rhizomatiques, mais de voir le développement rhizomatique de l'œuvre par une logique répertoriale interne oscillant entre microrépertoire organisant et ligne de fuite déterritorialisante.

On retrouve dans cette analyse d'un fonctionnement répertorial interne une caractéristique du répertoire qu'est sa pluralité. Comme le microrépertoire, le macrorépertoire oscille entre un devenir-canonique tendant vers l'unité et la pluralité du répertoire. Si la notion patrimoniale de répertoire constitue une tentative d'unifier le répertoire en un ensemble cohérent, le répertoire reste une pluralité évoluant sans cesse et résistant à sa fixation — c'est pourquoi il n'y a pas de sens à vouloir dresser un répertoire définitif. Le répertoire engendre ainsi toujours sa propre pluralité par des relations de contre-répertorialités, de co-répertorialités, ou de simple parallélisme. La dynamique propre du répertoire s'avère ainsi la ligne de fuite du répertoire, le faisant sortir sans cesse des acceptions unifiantes pour revenir à sa pluralité foncière et irréductible.

Les notions de microrépertoire ou de logique répertoriale interne peuvent être opératoires pour des périodes de l'histoire de la musique où la notion même de répertoire n'existait pas. *A fortiori* lorsque les musiciens ont pris conscience de la question du répertoire musical et de ses enjeux au XIX^e siècle, le répertoire n'est plus seulement une question juridique ou institutionnelle, mais a des implications esthétiques dans l'histoire de la musique. Le répertoire peut ainsi devenir un objet traité musicalement.

Chapitre V : Critiques musicales du répertoire — tentatives de désœuvrement

Avec l'exemple des musiques non classiques — jazz et rock notamment — nous avons vu que n'importe quelle expression musicale, fût-elle dûment répertoriée, ne devient pas pour autant à proprement parler une œuvre musicale. Les tentatives pour critiquer la notion d'œuvre musicale *stricto sensu* ne peuvent donc avoir lieu que dans la musique classique occidentale. Nous reprendrons la notion lyotardienne de désœuvrement⁸⁵³ pour parler des tentatives de remise en cause de l'œuvre musicale par la musique classique occidentale.

Les caractéristiques et les paradoxes de l'œuvre musicale sont tous exprimables en termes de temporalité. La proposition de définir l'œuvre musicale comme l'objet de reprises légitimes dans un répertoire possible avait pour finalité de justifier ces paradoxes temporels. Le désœuvrement doit donc passer par la construction d'une nouvelle temporalité musicale. La logique répertoriale impliquant une temporalité musicale interne et externe, elle est partie prenante de la temporalité particulière de l'œuvre musicale. Toute critique de cette dernière passe donc implicitement par une critique du répertoire. Nous étudierons ici deux tentatives exemplaires de désœuvrement musical. Ces expériences musicales font dès lors figure d'expérience de pensée, révélant la dynamique répertoriale animant l'œuvre musicale et l'articulation intime du microrépertoire et du macrorépertoire.

Mycologie musicale – le désœuvrement Cagien

Contrairement à Schoenberg, Cage n'essaie pas de fonder le concept d'un répertoire moderne⁸⁵⁴. Son œuvre apparaît plutôt comme une tentative d'évacuer l'idée même de répertoire. La plupart des études consacrées à Cage se sont intéressées à la remise en cause par le compositeur de la notion d'œuvre⁸⁵⁵. Aucune à notre connaissance n'a porté sur la

⁸⁵³ LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. VI 203, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1996, p. 11

⁸⁵⁴ Voir plus haut p. 317 et sq

⁸⁵⁵ Des études ont été consacrées à la question de savoir si Cage avait véritablement remis en cause, ou non, l'idée d'œuvre musicale, notamment GOEHR, Lydia, « *Werktreue* : Confirmation and Challenge in Contemporary Movements », chapitre ajouté à la nouvelle édition de *The imaginay museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, New York, Oxford university press, 2007, en particulier p. 260-270. GOEHR, Lydia, « For the birds/against the birds. Modernist narratives on the end of art », *Elective affinities : a musical essays on the history of aesthetic theory*, New York, Columbia university press, 2008, p. 79-107 Nous ne nous intéresserons ici qu'à la notion de répertoire.

critique de la notion de répertoire⁸⁵⁶. Or dans certains textes de Cage, le répertoire apparaît comme le phénomène essentiel de l'art :

En séparant la musique de la vie on obtient l'art (recueil de chefs-d'œuvre)⁸⁵⁷

Cage parle ici aussi bien de ce que nous avons appelé le microrépertoire que du macrorépertoire : le « recueil de chefs-d'œuvre » séparé de la vie désigne tout à la fois le répertoire patrimonial des œuvres musicales et le microrépertoire des sons légitimes constituant la « musique », séparé du reste des sons. La vie devient ainsi art par un processus de séparation et de recueillement, qui nous est apparu comme caractéristique de la fonction classificatrice du répertoire. La notion de « chef-d'œuvre » recouvre donc tant le macrorépertoire patrimonial que le microrépertoire sonore. Le compositeur écrit ainsi dans le même texte :

Pour qu'une chose soit un chef-d'œuvre il faut qu'on puisse prendre le temps de la classer⁸⁵⁸.

On trouve ici, comme chez Berlioz⁸⁵⁹, l'ambiguïté du classement scientifique et du classement patrimonial⁸⁶⁰, conduisant au répertoire archéologique et au répertoire-patrimoine dans un même processus. Comme dans la citation précédente, c'est la fonction classificatoire du répertoire qui est première par rapport au chef-d'œuvre qui n'est que le résultat du classement. En effet la conséquence de tels listages est l'objectivation de ce qui est trié. La musique objectivée⁸⁶¹ est appelée ici « chef-d'œuvre ». La tentative d'une « musique contemporaine », c'est-à-dire dans la pensée de Cage d'une musique non séparée de la vie, doit permettre d'échapper à la répertorialisation séparant la musique du mouvement même de la vie.

⁸⁵⁶ Burkholder fait une brève allusion à cette question, en présentant Cage comme le seul « *challenger* » de l'idée du musée de la musique. BURKHOLDER, J. Peter, « The twentieth century and the Orchestra as museum », dans PEYSER, *The orchestra...*, *op. cit.*, p. 409-432

⁸⁵⁷ CAGE, John, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004 (édition originale : 1971), p. 20

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 23

⁸⁵⁹ Voir plus haut p. 224

⁸⁶⁰ « ...la civilisation du musée de la postérité », *ibid.*, p. 35

⁸⁶¹ Cage parle du « côté objet » de l'œuvre musicale. *Ibid.*, note 10, p. 35

Mais avec la musique contemporaine on n'a pas le temps de procéder au moindre classement⁸⁶².

La musique contemporaine rejette toute la séparation opérée par la mise en répertoire. Non recueillie dans un ensemble à part, la musique contemporaine ne peut plus selon Cage faire l'objet de la moindre objectivation ou classification. Ce faisant, elle n'est plus synonyme d'un « recueil de chefs-d'œuvre » : l'idée même d'œuvre musicale est évacuée.

Toutefois d'autres écrits de Cage montrent qu'il n'est pas si aisé d'échapper au répertoire. Cage semble se retrouver pris dans une dynamique de répertorialisation alors même qu'il tente de s'en détacher.

En réalité, il n'y a, en tout, que deux personnes qui font que j'écris de la musique : quelqu'un d'autre que moi, et moi. Personnellement, je vis sur la Sixième Avenue et n'ai donc nul besoin de musique ; j'ai à ma discrétion plus de sons que je n'en consomme. Mais chaque jour, je suis inondé de courrier [...]. *Je suis voué, de ce fait, à dresser la liste des œuvres qu'on me réclame...* À ce jour, j'ai déjà écrit toute la musique qu'on exigeait de moi jusqu'à février prochain ; mais les commandes se renouvellent. Mon copiste est en retard sur moi ; il possède tout *un stock de musique que j'ai terminées*⁸⁶³.

Cage se décrit ici comme contraint par le monde musical à dresser la liste de sa musique, c'est-à-dire précisément à la classer et à la mettre à part du flux de la vie. La mise en liste produit donc nécessairement une identification d'*opus* classés de manière chronologique. Elle relève bien d'une pratique répertoriale, si ce n'est d'un répertoire au sens technique du terme. Ce processus de listage et d'énumération fait de la musique un « stock » d'« œuvres » — un « recueil de chefs-d'œuvre » pour reprendre l'expression de *Silence*. Autrement dit l'entreprise cagienne d'échapper à la répertorialisation est mise en défaut par le marché de la musique lui-même, procédant par commande, listage et stockage sous forme de partitions ou d'enregistrements. Les maisons d'édition, de disque et les salles de concert exercent donc à son égard une répertorialité l'obligeant à une pratique répertoriale à laquelle sa conception même de la musique est rétive. Cage se présente ainsi comme victime et non acteur de la répertorialité.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 23

⁸⁶³ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique* (conférence du 23 juin 1992), Paris, La main courante, 1994, p. 18-19. Nous soulignons.

Bien sûr, composer m'intéresse vraiment ; mais je ne fais pas collection de mes propres disques⁸⁶⁴.

Le compositeur distingue ainsi radicalement le processus de création du processus répertoire de stockage et de collection. Pourtant dans d'autres textes de Cage, l'acte de composition lui-même semble engendrer une mise en répertoire possible. On lit ainsi dans un entretien avec Daniel Charles :

[Daniel Charles :] Vous avez indiqué le répertoire de celles de vos œuvres simultanées qui peuvent coexister avec le *Concert for piano and orchestra* ; et ce répertoire est en pleine extension.

[John Cage :] Dans la conférence que vous citez, j'ai parlé aussi de la nécessité de séparer au maximum les exécutants, pour éviter d'en revenir à l'œuvre unique, comme résultat de l'excès de proximité des musiciens. Ceux-ci, blottis les uns contre les autres, ne peuvent jouer qu'une chose à la fois, c'est-à-dire finalement, et même dans la polyphonie la plus complexe, la même chose⁸⁶⁵.

Il est frappant que Cage ne réponde pas directement lorsque Daniel Charles lui demande si le répertoire des œuvres pouvant coexister avec le *Concert for piano* est fini ou potentiellement infini. On s'attend à une réponse portant sur le hasard. Or à une question portant sur l'illimitation du répertoire, Cage répond sur la nécessité de ne pas produire une « œuvre unique ». Il faut donc comprendre que pour Cage répertoire et œuvre sont intimement liés : il est impossible de remettre en cause l'un sans abandonner l'autre et vice-versa. Tout se passe comme si la question de Daniel Charles était perçue comme une objection par Cage : si vous dressez le répertoire des œuvres coexistant potentiellement avec le *Concert for piano*, n'est-ce pas parce que vous continuez de composer des œuvres musicales ? Daniel Charles souligne ainsi à travers sa question le lien intime entre processus de composition cagien et une rémanence de pratique répertoire, puisque l'exécution de *Concert for piano* requiert elle-même le dressage d'un répertoire. C'est pourquoi Cage répond sur la notion même d'œuvre musicale : en espaçant les musiciens, la musique produite n'est plus une œuvre unique. La réponse de Cage laisse toutefois entière la question du répertoire, puisque celle-ci demeure essentielle à l'exécution même de *Concert for piano*, quand bien même l'auditeur n'entendrait

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 21

⁸⁶⁵ CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 128

pas *une* œuvre mais *plusieurs* œuvres simultanément. L'apparente mécompréhension de la question de Daniel Charles par Cage souligne donc *a contrario* la difficulté d'échapper aux pratiques répertoriales. Or la critique de l'œuvre musicale dans les textes de John Cage est explicite :

Nous cesserons, pour commencer, de réduire chaque œuvre d'art à l'état d'objet, comme nous le faisons quand nous assignons à toute pièce musicale un début, un milieu et une fin. Notre sens de la contradiction nous fera concevoir l'art de façon différente. Personnellement, j'ai abandonné d'entrée de jeu le schème début-milieu-fin, de même que toute autre relation logique entre des parties⁸⁶⁶.

La remise en cause des limites chronologiques de l'œuvre musicale — le découpage des sons en « morceaux » de musique — et de sa tension temporelle interne — le schème début-milieu-fin de la forme sonate — doit vider de son contenu la notion d'œuvre elle-même. L'introduction du hasard met fin à la nécessité organique de l'œuvre musicale. On a pu cependant contester l'efficacité du désœuvrement cagien. Selon Lydia Goehr⁸⁶⁷, Cage ne remet pas véritablement en cause cette notion. Qu'il y ait de l'indéterminé dans la partition ne signifie pas pour autant que l'exécution soit indéterminée : de ce point de vue, la relation hiérarchique de prescription entre le compositeur et l'interprète, liée au principe de *Werktreue* — fidélité à l'œuvre — est maintenue⁸⁶⁸. *4'33''* est la tentative la plus aboutie selon la philosophe américaine de remettre en cause l'œuvre musicale, l'ensemble des sons entendus dans le cadre temporel des quatre minutes trente-trois secondes étant entièrement indéterminé par le compositeur. Pourtant cette pièce musicale est fondée pour Lydia Goehr sur les institutions musicales et leurs principes de fonctionnement — salle de concert, scission compositeur-interprète, séparation des auditeurs et des interprètes, etc. — lesquelles sont entièrement organisées en fonction du concept d'œuvre musicale⁸⁶⁹. La meilleure preuve que *4'33''* n'est rien d'autre qu'une œuvre musicale est qu'elle a perduré dans le temps, et a été reprise, comme n'importe quel concerto du XIX^e siècle, contrairement à un *happening* dont il ne reste que des traces⁸⁷⁰.

⁸⁶⁶ CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Paris, La main courante, 1994 (édition originale : 1992), p. 23

⁸⁶⁷ GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 260 et sq.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 263

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 264

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 265

L'interprétation goehrienne de 4'33'' doit cependant être nuancée. Nous avons suggéré que la principale difficulté de Cage est moins l'œuvre musicale comme telle que les pratiques répertoriales qui l'entourent. La suppression du « schème début-milieu-fin » et de la frontière entre musique et non-musique devraient entraîner la chute de l'œuvre musicale, celle-ci se définissant selon Cage par sa séparation du monde extérieur et par sa structure narrative. Or malgré cette remise en cause, Cage est condamné à « compter » et à « faire la liste » de sa musique, afin de constituer le répertoire d'une maison de disque, d'une maison d'édition ou d'une salle de concert (s'il s'agit de lister les œuvres *dues* par Cage à une institution). Ces pratiques répertoriales oscillent entre catalogage, chronologie et véritable répertorialisation, mais consistent à chaque fois à nommer et individualiser des *opus*, tout en les mettant en relation par le processus du listage. La source de l'œuvre musicale s'avère ainsi le répertoire, dont il semble beaucoup plus difficile de s'extirper que du concept d'œuvre musicale lui-même. Il faut donc reprendre l'analyse goehrienne en fonction de cette articulation entre répertoire et œuvre musicale.

Malgré l'absence apparente d'une prédétermination dans la composition, malgré la nature expérimentale des performances où l'accent est placé délibérément sur les sons naturels plutôt que sur les sons intentionnellement produits, à l'évidence Cage n'a pas réussi avec 4'33'', et d'autres « œuvres » du même genre, à miner la force du concept d'œuvre *au sein* de l'institution musicale [...]. Contrairement à ce que d'autres artistes ont souvent fait, Cage n'a pas toujours remis en cause le concept d'œuvre en sortant la musique de l'institution pour la mettre dans les rues. Il a essayé de mettre le monde « extérieur » à l'intérieur de l'institution, mais semble-t-il pour aucun résultat⁸⁷¹.

Contrairement à l'interprétation goehrienne, l'objectif principal de Cage dans 4'33'' n'est peut-être pas de supprimer l'œuvre musicale matériellement pour la réduire au silence. Au contraire, il affirme avoir composé 4'33'' « note à note »⁸⁷². Le jeu de Cage avec l'institution musicale et ses pratiques — public, silence, interprète, compositeur, etc. — semble plutôt indiquer en creux le macrorépertoire comme soutien institutionnel et symbolique de l'œuvre musicale. Le paradoxe de 4'33'' n'est dès lors plus une absence d'œuvre musicale, mais la permanence du répertoire devenu un lieu vide. Le propre du répertoire est qu'il est capable de compter et d'attribuer une pièce de silence ou de bruits pour en faire *comme* une œuvre

⁸⁷¹ GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 264-265. Notre traduction.

⁸⁷² John Cage dans *John Cage : je n'ai rien à dire et je le dis*, réal. Allan Miller, Bruxelles, RTBF, 1991

musicale susceptible de reprise, d'attribution, voire d'enregistrement. 4'33'' n'est pas une œuvre musicale tournant à vide, mais le répertoire tournant à vide, et tout à fait efficacement si l'on en croit les reprises régulières de la pièce. Il suffit de délimiter les frontières d'une pièce de sons — ici par le début et la fin des quatre minutes trente-trois secondes — de la nommer — 4'33'' — et de la compter — elle pourrait très bien avoir pour sous-titre *opus X* — pour qu'elle entre au répertoire et de ce fait fonctionne *comme* une œuvre musicale. La performance de Cage montre ainsi que contrairement aux apparences, ce n'est pas l'œuvre qui est le support du répertoire mais l'inverse, celui-ci pouvant à la limite fonctionner à vide de composition⁸⁷³.

Dans cette perspective, il n'y aurait pas eu de sens à interpréter 4'33'' dehors ou à mettre la musique dans la rue, puisqu'il s'agit de montrer que le répertoire peut répertorialiser n'importe quoi, y compris les bruits non répétables du monde extérieur — toux, éternuements, murmures, etc. Encore faut-il que les conditions pour qu'un répertoire existe soient réunies, en l'occurrence auteur identifié, institution musicale pouvant s'approprier une pièce « au répertoire », possibilité d'une reprise, etc. Une telle répertorialisation ne serait pas nécessairement impossible à l'extérieur de la salle de concert, mais elle fonctionne beaucoup plus efficacement grâce au support matériel de la salle de concert. Dès lors 4'33'' apparaît moins comme une œuvre musicale que comme une performance faisant tourner le répertoire à vide, rendant en retour la performance « répétable », alors même que cela ne devrait pas être le cas. En réalité il s'agit d'une illusion d'optique, l'apparence de répétition étant due au fonctionnement même du répertoire musical. Le succès de 4'33'' souligne moins la force du concept d'œuvre musicale que celui de répertoire, faisant *comme si* 4'33'' était une œuvre musicale. 4'33'' est un *opus*, mais non une œuvre à proprement parler.

L'entreprise cagienne est donc bien un « désœuvrement » au sens lyotardien du terme, 4'33'' renvoyant indirectement à ce qu'était l'œuvre musicale tout en acceptant sa propre pauvreté, en n'offrant que l'espace fondamental de l'œuvre musicale⁸⁷⁴ grâce à un titre et à une durée déterminée. 4'33'' est le titre minimal permettant de compter la pièce de silence dans le temps par un début et une fin, et de la faire figurer dans une liste des « œuvres » de Cage. Le « silence » relatif de 4'33'' constitue un « arrangement » minimaliste où la structure essentielle est le fonctionnement même du répertoire — impliquant une partition, un

⁸⁷³ Dans une hypothèse fonctionnaliste, il faudrait dire que 4'33'' est une œuvre, puisqu'elle fonctionne comme tel. Or selon nous il faut distinguer le fonctionnement répertorial comme tel et l'œuvre musicale. C'est pourquoi nous nous situons plutôt dans la perspective d'un essentialisme modéré, permettant de distinguer le répertoire de l'œuvre musicale tout en montrant la relation historique.

⁸⁷⁴ HENCK, Herbert, « Le son du silence : 4'33'' de John Cage » (texte de 1985) dans *John Cage*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique* n°13-14-15, 1987-1988, p. 238

compositeur, des interprètes, une institution musicale, et la possibilité d'une reprise. Le désœuvrement de 4'33'' renvoie donc *in fine* au fondement matériel de l'œuvre musicale qu'est le répertoire institutionnel.

Le répertoire est peut-être le point commun mystérieux que Cage voit entre la musique et les champignons. Outre la proximité dans le dictionnaire de *mushroom* et de *music*, Cage imagine une musique poussant naturellement sans culture ou intervention humaine à la manière des champignons. Tout le problème de la musique occidentale est qu'elle s'est focalisée sur les sons les plus communs et acceptés, ne « poussant » que dans des lieux déterminés :

L'hiver est pour les champignons, comme pour la musique, une fort triste saison. C'est seulement dans les grottes et dans les maisons où les questions de température et d'humidité, et dans les salles de concert où les questions d'administration et de location sont sous surveillance constante, que les formes vulgaires et reconnues prospèrent⁸⁷⁵.

La musique se rapproche des champignons en ce qu'elle naît spontanément partout, au gré du hasard. La conception « vulgaire » de la musique réduit cet art à celui des salles de concert, comme le consommateur de champignons de Paris réduit la flore mycologique à ce qui pousse dans les caves. Cependant les champignons se distinguent de la musique en ce qu'ils semblent impliquer d'eux-mêmes la nécessité d'être listés et classifiés :

Pour les champignons il est absolument nécessaire, voyez-vous, si comme moi vous les mangez, de ne pas en manger un qui soit mortel ; en revanche pour ce qui est de la musique je considère qu'aucun son n'est mortel⁸⁷⁶.

Ce classement des champignons est intrinsèquement nécessaire, car certains champignons sont mortels — ne pas les lister selon les catégories « comestibles » et « dangereux » entraîne donc un risque de mort. Il n'en va pas de même pour le matériau musical, c'est pourquoi le répertoire des sons, ou microrépertoire, n'est pas une nécessité intrinsèque de la musique. Or tout se passe comme si la musique occidentale avait listé les sons comme la mycologie les champignons, alors même que les sons ne peuvent jamais être nuisibles. De cette remarque de

⁸⁷⁵ CAGE, John, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004, p. 164 (édition originale : 1961)

⁸⁷⁶ John Cage dans *John Cage : je n'ai... , op. cit.*

Cage trois conséquences peuvent être tirées : certains objets semblent impliquer la nécessité de leur répertorialisation (en un sens large de « classement » pour les champignons, en un sens strict pour la musique de sélection en vue d'une reprise) ; la répertorialisation est fonction d'un jugement évaluatif (mortel ou comestible, laid ou beau) ; le macrorépertoire musical est appuyé sur un microrépertoire plus fondamental des sons eux-mêmes. La « discipline » à laquelle Cage s'astreint, par le moyen du hasard, de ne plus être guidé par son goût a pour corollaire le refus du microrépertoire des sons (sons décrétés musicaux par opposition à ceux jugés non musicaux) qui entraînerait la constitution d'un macrorépertoire musical.

Au lieu de nous donner des sons nouveaux, les compositeurs du XIX^e siècle nous ont donné des arrangements sans fin de sons anciens⁸⁷⁷.

La notion d'œuvre musicale semble donc trouver son origine dans la décision fondamentale d'un microrépertoire de sons, et a sa finalité dans le macrorépertoire institutionnel. Le macrorépertoire musical a pour équivalent la cave, et le microrépertoire occidental les champignons de Paris qui poussent à température surveillée. Comme les œuvres musicales du XIX^e siècle, les champignons de Paris sont comestibles mais sans réel intérêt gustatif. Le désœuvrement va donc de pair avec la dérépertorialisation des sons, et par voie de conséquence avec la fin du répertoire musical comme recueil final d'arrangements de sons — c'est-à-dire macrorépertoire de reconstitutions du microrépertoire fondamental.

On peut se demander toutefois si Cage ne réintroduit pas une forme de répertoire des sons — la mycologie n'est pas toujours présentée par le compositeur en opposition avec la musique, mais en lien avec elle⁸⁷⁸. La recherche de sons nouveaux, à la manière d'une chasse mycologique, conduit à la formation d'un trésor de nouveaux sons — conques, plumes, radio, etc. — sorte de nouveau microrépertoire. Mais à la différence de l'ancien répertoire de sons, le guide de cette répertorialisation ne doit pas être le goût, mais le hasard, technique devant empêcher de décréter qu'un son est musical et l'autre non — ce qui conduirait à la reformation d'un répertoire de sons *musicaux* — et empêchant un arrangement de ces sons pour former une totalité — ce qui reconduirait à composer une œuvre musicale. Ce nouveau microrépertoire est donc inédit, en ce qu'il n'est jamais clos, et reste toujours ouvert à un élargissement constant. C'est ce nouveau microrépertoire, incarné dans *4'33''*, qui donne à

⁸⁷⁷ CAGE, *Silence...*, *op. cit.*, p. 46

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 162

Lydia Goehr l'impression que Cage ne remet pas en cause la notion d'œuvre musicale. Cadre silencieux et délimité où tout son peut advenir, 4'33'' est ce nouveau répertoire de sons dont la répertorialisation n'est pas conduite par le goût mais la discipline du hasard. Que ce nouveau répertoire trouve dans 4'33'' son appui sur les structures matérielles de l'ancien macrorépertoire — orchestre, salle de concert, division compositeur-interprète — ne doit pas masquer son originalité. L'absence d'arrangement volontaire ou esthétique empêche que ce nouveau répertoire de sons donne lieu à une œuvre musicale, bien qu'elle y renvoie indirectement. La fondation du nouveau microrépertoire de sons n'empêche donc pas le désœuvrement.

Le retour à un régime de contemporanéité temporelle : la liturgie stockhausienne

Une telle remise en cause de l'œuvre musicale par la discipline du hasard est-elle encore de la musique ? Si le répertoire n'est plus qu'un cadre vide, la musique en tant que telle est-elle toujours possible ? Le refus de l'anarchisme musical cagien par Stockhausen passe ainsi par l'acceptation d'un microrépertoire de sons évalués comme musicaux.

Il faudrait pouvoir opérer une sélection entre ce qui est bon et ce qui ne l'est pas [...].

Il est impératif que nous puissions éliminer efficacement les ordures acoustiques⁸⁷⁹.

Dans la musique électronique elle-même, un répertoire de sons est au fondement de l'œuvre, bien que le compositeur le fasse disparaître *a posteriori*.

Nous assemblons donc les sons un à un, puis nous les mettons en archives [...].

Lorsqu'une pièce est achevée, nous effaçons toutes les phases intermédiaires du travail ainsi que tous les sons qui avaient été mis en archives pour son élaboration.⁸⁸⁰

Le fait que les sons puissent être archivés souligne leur individualisation, et la possibilité ouverte de les reprendre : il s'agit donc bien de la constitution d'un microrépertoire, même provisoire et destiné uniquement à la composition d'une œuvre particulière. Le compositeur est donc défini comme un intégrateur de sons musicaux, et l'œuvre musicale par son unité intrinsèque présente à chaque instant. Apparemment Stockhausen ne remet pas en cause la

⁸⁷⁹ STOCKHAUSEN, propos recueilli par COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.C. Lattès, 1979, p. 89 (édition originale : 1974) Nous soulignons.

⁸⁸⁰ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Musique électronique et musique instrumentale », dans *Contrechamps*, n°9, 1988, p. 69 (édition originale : 1958)

notion d'œuvre musicale, et assume une position d'autorité par rapport à sa musique et aux interprètes. Toutefois la temporalité dans laquelle il inscrit la musique n'est plus celle d'un macrorépertoire, où l'œuvre musicale dure par sa répétition. La musique ne dure pas à travers le temps par le répertoire, mais met en relation avec un autre temps transcendant.

[Jonathan Cott :] On a dit parfois que le Buisson ardent de la Bible était une manifestation artistique.

[Stockhausen :] C'est de l'art d'abord, parce que ce n'est pas ordinaire. Ensuite, c'est de l'art, parce que ça nous révèle l'inconnu. *Et, enfin, c'est de l'art parce que c'est un médium entre nous et l'éternité, et que ce médium est transcendant.* Effectivement, toutes les conditions requises sont réunies pour que l'on soit en présence d'une œuvre d'art.

Stockhausen reprend apparemment la rhétorique de la musique absolue, renvoyant à une réalité transcendante indicible. Comme le Buisson Ardent, l'œuvre musicale n'est pas sacrée en elle-même, mais devient sacrée car elle met en relation avec le sacré. C'est pourquoi elle nous met en rapport avec l'éternité, et est par voie de conséquence elle-même un objet transcendant. L'œuvre musicale doit assurer une fonction liturgique de lien entre l'éternité et le temps. Mais par sa liturgisation, Stockhausen extrait l'œuvre musicale du macrorépertoire et de sa temporalité. L'œuvre n'a plus pour finalité de simplement durer dans le temps profane. Si la notion d'œuvre musicale n'est ainsi pas remise en cause explicitement, sa signification est bouleversée par son installation dans une nouvelle temporalité. La liturgisation de la musique renverse en effet deux cadres fondamentaux de l'œuvre musicale : le régime opératique d'historicité et le macrorépertoire patrimonial. Par le retour à une forme de liturgie musicale, Stockhausen tente de renouveler un régime de contemporanéité musicale, supprimant à la fois la musique du passé et le désir avoué de composer une musique de l'avenir.

Si nous, hommes d'aujourd'hui, nourrissons l'espoir qu'on joue beaucoup plus de musique d'aujourd'hui [...], nous devons aussi espérer que les générations futures feront *leur* propre Nouvelle Musique⁸⁸¹.

⁸⁸¹ Stockhausen, cité par DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2004, p. 82. Trad., de l'allemand par Hans Hildenbrand.

Privée de son avenir, l'œuvre retourne à un régime de contemporanéité. Corrélativement, le macrorépertoire des œuvres du passé est supprimé. De la même manière qu'un objet liturgique entrant dans un musée perd son caractère sacré en abandonnant sa fonction religieuse, l'entrée au répertoire consisterait à renoncer à la nécessité sacrée de la musique. Le répertoire est ainsi doublement remis en cause, par l'institution d'un régime de contemporanéité de la musique, et par la liturgisation de la musique. Or on se souvient que le répertoire musical est conçu par les Révolutionnaires comme une laïcisation active de la musique, celle-ci ne devant plus avoir pour finalité que sa propre durée⁸⁸².

La remise en cause du répertoire musical et de la durée itérative de l'œuvre entraîne une nouvelle temporalité de l'œuvre elle-même, qui ne doit plus être sous-tendue par le déploiement d'un récit se dirigeant vers sa résolution⁸⁸³. La mise en valeur de la structure au détriment de la variation et du développement doit permettre de supprimer la temporalité théâtrale de l'œuvre musicale, héritée de la forme sonate comme musique de l'événement⁸⁸⁴. C'est pourquoi une telle musique ne devrait pas être au répertoire d'une salle de concert ou d'une formation musicale pour y être reprise — ce qui correspond à la théâtralité d'une musique-récit — mais devrait être donnée sans interruption dans un lieu où chacun pourrait aller et venir sans obligation⁸⁸⁵. La musique électronique et la radio devaient permettre, pour Stockhausen, de nouvelles manières d'écouter et de percevoir cette temporalité musicale⁸⁸⁶. Dans cette perspective, le répertoire musical n'a plus de sens, et la notion d'une œuvre musicale à la durée fixée dans le temps et pouvant être reprise, est vidée de toute signification. En supprimant les limites chronologiques de l'œuvre, c'est la possibilité d'une reprise qui devient absurde. On comprend dès lors la volonté de détruire le microrépertoire des sons, nécessaire à la composition de la musique électronique. En effet, en soi, rien n'aurait empêché qu'un tel « catalogue de sons » soit archivé et patrimonialisé.

Lorsqu'une pièce est achevée, nous effaçons toutes les phases intermédiaires du travail ainsi que tous les sons qui avaient été mis en archives pour son élaboration. *Il n'existe donc pas de catalogue de sons* qui puisse s'enrichir d'une centaine ou d'un

⁸⁸² Voir plus haut, p. 178 et sq

⁸⁸³ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Momentform. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution durée de l'œuvre et moment », dans *Contrechamps...*, *op. cit.*, p. 110

⁸⁸⁴ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) », *ibid.*, p. 13 (édition originale : 1963)

⁸⁸⁵ « Il devrait être possible de *jouer* ou de reproduire de *telles œuvres de manière permanente* en un endroit précis pendant des périodes d'une certaine longueur, qu'il y ait ou non quelqu'un pour les écouter ; les auditeurs pourraient venir et s'en aller selon leur envie et au moment où ils le désireraient. » STOCKHAUSEN, « Momentform... », *op. cit.*, p. 116

⁸⁸⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Musique électronique... », *op. cit.*, p. 73

millier d'exemplaires consécutifs à l'achèvement d'une composition, pour le « bien de la communauté »⁸⁸⁷.

La suppression du catalogue de sons a pour fonction de supprimer les états antérieurs de l'œuvre, de sorte qu'elle apparaisse sans historicité. Il s'agit de masquer le microrépertoire élémentaire de l'œuvre afin qu'elle semble un tout organique. Le rejet du microrépertoire des sons renforce ainsi l'organicité de l'œuvre, tout en la désœuvrant par un effacement de son historicité. L'absence d'un « catalogue de sons » a donc un rapport avec l'abandon du macrorépertoire, le catalogue de sons ne devant pas permettre de rejouer la création de l'œuvre, celle-ci étant censée n'avoir ni début ni fin⁸⁸⁸. Son effacement *a posteriori* n'empêche pas son rôle essentiel, sa constitution préalable étant une protection pour Stockhausen contre l'anarchisme musical, et le gage qu'il s'agit bien de musique.

En dérépertorialisant *a posteriori* sa composition, Stockhausen ne fait ainsi qu'exacerber les paradoxes temporels de l'œuvre musicale. La place de l'œuvre musicale entre temps et éternité est caractéristique d'une conception où l'œuvre est scindée entre son être immatériel intemporel et son exécution. La pensée d'une liturgie musicale a pour fonction de résoudre ce paradoxe en faisant de l'œuvre un point de contact entre temps et éternité.

La démarche de Stockhausen est donc inverse et symétrique à celle de Cage. Alors que Cage conservait dans *4'33''* le macrorépertoire pour mieux remettre en cause le microrépertoire des sons, Stockhausen vide de sens le macrorépertoire institutionnel pour conserver le microrépertoire des sons. Pour Cage le maintien du macrorépertoire institutionnel permet de capturer un nouveau microrépertoire, se développant selon un processus de répertorialisation uniquement fondée sur le hasard. Le macrorépertoire n'est alors plus qu'un cadre vide permettant d'entendre la dynamique répertoriale ainsi engendrée, composant et recomposant un microrépertoire inédit. En revanche la suppression du macrorépertoire permet à Stockhausen de maintenir un choix conscient de microrépertoire, sans que celui-ci gêne le développement répertorial en lui imposant un schéma narratif ou temporel. Il s'agit dans les deux cas de maintenir un point d'appui (macrorépertoire ou microrépertoire) pour laisser libre cours à cette dynamique. On assiste donc bien à un désœuvrement, mais à une dérépertorialisation seulement partielle, le maintien d'un micro- ou d'un macrorépertoire s'avérant nécessaire à la logique répertoriale de la musique. Les tentatives de Cage et

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

⁸⁸⁸ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « Momentform... », *op. cit.*, p. 118

Stockhausen montrent donc que la caractéristique de l'œuvre musicale n'est pas seulement son rapport historique et institutionnel au macrorépertoire. La logique répertoriale de l'œuvre musicale consiste à articuler le microrépertoire et le macrorépertoire, de sorte que l'œuvre appelle d'elle-même sa propre reprise dans le répertoire institutionnel. Il n'est pas nécessaire de supprimer toute répertorialisation pour désœuvrer la musique, il suffit de désarticuler le microrépertoire et le macrorépertoire, de sorte que la dynamique répertoriale puisse se développer librement. La critique du répertoire n'implique donc pas nécessairement la critique de cette dynamique et la suppression de toute forme de répertorialisation. Si le répertoire est originellement une question juridique et institutionnelle, il a donc des implications esthétiques, et a été traité par des moyens proprement musicaux. Ce faisant, c'est une relation interne qui est mise en valeur entre l'œuvre musicale et le répertoire, de sorte que celui-ci peut être élevé au rang de notion esthétique.

Conclusion : une esthétique du répertoire ?

Si le répertoire semblait initialement une notion au sens incertain, c'est qu'il contient des strates historiques de significations contraires. Notre usage actuel, apparemment flou, oscille en réalité entre des acceptions différentes très précises, conséquences de vifs débats que nous avons oubliés. La permanence de ces enjeux, fût-elle implicite, maintient ces diverses significations, donnant au répertoire l'apparence d'une teneur faible et fuyante. Autrement dit, la multiplicité des usages du répertoire est proportionnelle à l'importance des enjeux qu'il implique et des interrogations qu'il suscite. Paradoxalement il faut donc tenir à la fois que le répertoire ne peut pas être élevé au rang de concept, et qu'il est pourtant une notion d'importance majeure pour penser la musique. Conceptualiser le répertoire serait revenu à supprimer toute stratification historique de sens, masquant ainsi *a posteriori* les débats dont il a fait l'objet. Or ce sont précisément ces débats historiques qui nous ont permis de comprendre comment la mise en répertoire de la musique a modifié sa pensée et sa perception. Aussi n'avons-nous prétendu à aucun moment construire une « philosophie du répertoire », au sens d'une conceptualisation cohérente de la notion. Notre étude s'est au contraire ancrée dans la complexité et la diversité de ses usages contradictoires, sans chercher nécessairement à les unifier par l'abstraction. Ainsi n'avons-nous pas toujours pu échapper à une forme de juxtaposition, la multiplicité de significations parfois contraires nécessitant de passer d'un discours juridique à un discours politique ou esthétique, le répertoire n'étant pas seulement un enjeu pour les musiciens mais aussi pour les institutions, les éditeurs, les critiques ou l'État.

L'histoire de ces différentes acceptions a permis d'identifier quatre enjeux principaux. Le répertoire est d'abord un *enjeu politique*, au sens où il doit constituer une communauté — troupe, institution, nation. Il peut ainsi devenir un enjeu étatique, comme sous l'Empire, mais ce n'est pas la seule dimension politique du répertoire. Nous avons appelé répertorialité la raison pour laquelle un objet est répertorialisé. En effet toute répertorialisation désigne un objet et un sujet de listage, et un propriétaire légitime du répertoire. Le sujet du répertoire ne se confond pas nécessairement avec son propriétaire légitime, et n'est pas toujours le détenteur de la répertorialité, c'est-à-dire n'est pas toujours en mesure d'imposer un objet et un processus de répertorialisation. La répertorialité est donc un levier de pouvoir, qui s'exprime notamment par la signification qu'elle impose du répertoire. Passer du répertoire-

patrimoine au répertoire-genre n'est pas une évolution conceptuelle logique ; ce n'est pas non plus un changement arbitraire ; c'est le passage d'une répertorialité à une autre, l'une où les auteurs imposent aux Comédiens un nouveau sens du répertoire, l'autre où l'État prend la main sur la totalité du spectacle vivant en France. Le concept de répertorialité permet ainsi de comprendre les sauts brusques de signification sans pour autant réduire la richesse de la notion de répertoire, qui conserve toutes ses strates de sens. Si le répertoire théâtral dévoile explicitement cet enjeu politique, le répertoire musical n'en est pas exempt, même si nous y avons moins insisté. Une étude plus détaillée de la répertorialité à l'œuvre dans le champ musical mériterait d'être menée à bien.

En désignant à chaque fois un objet de répertorialisation particulier, le répertoire musical présente également un *enjeu épistémologique*. Le répertoire se musicalise en listant un objet irréductible aux autres arts. La focalisation répertoriale sur la partition, qui s'opère dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, désigne un objet d'étude inédit, et donnant lieu à une science musicale spécifique — l'analyse musicale et la musicologie. La répertorialisation permet en outre d'unifier la musique comme champ disciplinaire, tout en y séparant des domaines spécifiques — comme la musique populaire et la musique sérieuse par exemple. La notion de répertoire est ainsi susceptible de découper le champ musical en un nombre potentiellement infini d'objets d'étude, tout en maintenant l'unité d'un répertoire musical unique. La répertorialisation engendre la pluralité des répertoires tout en préservant symboliquement l'unité d'un Répertoire. La musique peut par là devenir l'objet d'une discipline unique, la répertorialisation dessinant cependant des champs particuliers.

À la fois séparant et unifiant, le répertoire met donc en relation la musique avec les autres répertoires. Le répertoire musical s'est construit par rapport au répertoire théâtral, selon des relations de symétrie, d'opposition ou de parallélisme. La notion de répertoire présente donc un *enjeu esthétique* pour la théorie des genres et des arts, et de leurs relations entre eux. Nous nous sommes plus particulièrement penchés sur les relations de co-répertorialité et de contre-répertorialité animant l'institution d'un répertoire musical, distinct du répertoire théâtral. Des rapports similaires, internes au répertoire musical, existent dans la constitution d'un répertoire instrumental par rapport au répertoire lyrique. Au delà de ces relations entre répertoires, la notion s'avère un levier de comparaison entre la musique et les arts plastiques, la répertorialisation étant alors mise sur le même plan qu'une muséalisation. La musique répertorialisée s'avère ainsi au croisement d'une double comparaison avec les arts vivants — les arts du répertoire — et avec les arts plastiques — les arts du musée. Considérer seulement la relation avec les arts plastiques revient à nier la spécificité de la musique, et son rapport

intime, caractéristique des arts du spectacle, au répertoire. Celui-ci permet donc de replacer la musique au sein des arts vivants. Dans un même mouvement, la place de l'opéra revient au cœur de toute réflexion sur la musique : le répertoire lyrique étant le modèle du répertoire musical, des problématiques propres à l'opéra ont été transférées à toute la musique, au moment même où le paradigme de l'œuvre musicale devenait l'œuvre instrumentale. Dans cette même perspective esthétique, le transfert d'une notion théâtrale dans le champ musical conduit à une modification profonde de la perception de la musique en général et de l'opéra en particulier : la partition devient ainsi un équivalent esthétique et ontologique du texte théâtral, tandis que le texte dramatique de l'opéra est considéré comme accidentel. À l'aune du répertoire, l'opéra retrouve une importance décisive, tant du point de vue esthétique qu'ontologique.

Le second *enjeu esthétique* de la répertorialisation est la modification de perception qu'elle entraîne sur son objet : en changeant l'unité de mesure de la musique, et en le définissant comme objet d'une reprise toujours possible, la perception de la temporalité musicale est profondément modifiée. La mise en répertoire transforme son objet pour le sujet percevant, qui l'écoute dès lors selon un régime de temporalité différent, tendant à le voir comme un classique. En ce sens, le répertoire est bien une notion essentielle pour l'esthétique musicale. Dans cette perspective, le classique ne correspond pas à l'imitation d'un canon, sur le modèle des styles néoclassiques, mais est la conséquence propre du répertoire et d'une classicisation par la reprise. Le répertoire permet de comprendre comment le regard du spectateur ou de l'auditeur est modifié, de sorte que l'objet repris apparaisse comme classique. La dynamique répertoriale conduit ainsi à un modèle de classicisation irréductible à toute imitation canonique. L'étude du répertoire musical a permis plus généralement de clarifier conceptuellement les notions de canon, de classique et de répertoire. Ces modifications ont des conséquences sur la temporalité interne de l'œuvre musicale, impliquant des phénomènes de microrépertoire : le répertoire peut par là être élevé au rang de notion esthétique à part entière. Implications esthétiques et enjeux institutionnels et juridiques s'avèrent donc intimement liés. La reprise, en invitant à distinguer l'essentiel artistique de l'accidentel spectaculaire, rend la perception esthétique de l'exécution musicale duelle. La reprise au répertoire conduit à la construction de la notion d'œuvre musicale.

Le répertoire présente donc un *enjeu ontologique* majeur : en individuant et en identifiant un ouvrage comme objet notationnel intègre, il participe de la constitution de l'idée d'œuvre musicale. Toute la force pratique de l'œuvre musicale est de se situer dans une lutte de répertorialité — au croisement de répertoires contraires — et dans le prolongement d'un long

processus de répertorialisation : l'œuvre musicale est tout à la fois une construction juridique affirmant la propriété de l'Académie Royale de Musique sur son répertoire et sur la forme de l'opéra, le moyen terme nécessaire à la prévalence du compositeur sur l'interprète, et l'objet éditorial approprié par les éditeurs puis les maisons de disque dans les catalogues. Répertoire de l'Opéra, musée de la musique et catalogue s'avèrent être ainsi trois acceptions différentes révélant la répertorialité souhaitée par chaque acteur du monde musical — institution, compositeur, éditeur. Ces répertorialités conflictuelles se croisent pour former la notion d'œuvre musicale comme objet de la répertorialisation. L'œuvre musicale n'est donc pas seulement un concept forgé par les compositeurs pour asseoir leur suprématie sur la pratique musicale — plusieurs autres acteurs avaient intérêt à privilégier cette nouvelle unité de mesure⁸⁸⁹. Comme le répertoire, l'œuvre musicale est donc une notion dont l'ancrage est historiquement déterminé. En France, sa genèse est liée précisément au répertoire, tandis qu'en Europe, elle peut être lue comme le résultat d'un conflit de répertorialité — sans que le terme de répertoire apparaisse *stricto sensu*. Sans la remettre en cause, cette étude de l'œuvre musicale à l'aune du répertoire et de la répertorialité permet de réévaluer l'influence de la pensée allemande sur sa constitution, à laquelle une importance trop décisive a peut-être été accordée, faisant de l'œuvre musicale une notion strictement esthétique et philosophique, quand elle est d'abord un concept juridique.

Les conséquences de la mise en répertoire sont donc non seulement esthétiques mais ontologiques : le répertoire constitue un nouvel objet musical qui n'existait pas auparavant, et n'était donc pas perçu comme tel. Ce faisant le répertoire participe de la désignation de la sorte d'être que doit être la musique. Non seulement le répertoire permet de compléter une généalogie historique de cette notion, mais elle permet d'en refonder l'ontologie. L'œuvre musicale peut ainsi être définie comme l'objet d'une reprise légitime au sein d'un répertoire possible. Or les paradoxes ontologiques de l'œuvre musicale s'effacent si on la corrèle intimement à son origine répertoriale. Loin de remettre en cause toute tentative d'ontologie de l'œuvre musicale, le répertoire donne des éléments pour sa refondation. Le répertoire ne prétend donc pas être un concept philosophique — comme l'est devenue *de facto* l'œuvre musicale. Mais sa prise au sérieux doit entraîner une reformulation de la philosophie de l'œuvre musicale.

⁸⁸⁹ De ce point de vue, nous nuancions les conclusions de Lydia Goehr dans *The imaginary museum*, qui insistent surtout sur l'influence des compositeurs dans l'élaboration de cette notion.

Les implications du répertoire sont donc multiples. D'autres approches pour le caractériser seraient encore possibles, et nous n'avons pas prétendu à l'exhaustivité. Son étude se situe au croisement de nombreuses disciplines — histoire, droit, musicologie et philosophie. Sans doute est-ce pour cette raison que seule la constitution de répertoires particuliers a fait l'objet d'histoires détaillées. Afin de saisir cet objet multiforme, il était donc nécessaire d'articuler des approches très diverses, alors même que nous ne sommes évidemment pas spécialistes de toutes ces disciplines. L'histoire et la musicologie peuvent très certainement prolonger et approfondir nos analyses. Saisir la notion même de répertoire exigeait cependant plus particulièrement d'articuler la philosophie à l'histoire, afin de sortir de l'étude des répertoires particuliers d'une part, sans nier son ancrage historique et le diluer dans l'abstraction d'autre part — ce que nous avons appelé une méthode « archéologique », empruntant par là un terme foucauldien. Ces deux réflexions devaient sans cesse être liées, même s'il a parfois été nécessaire d'user d'un discours plus strictement historique — comme lorsque nous avons traité du « répertoire-genre » — ou au contraire plus strictement philosophique — à propos de l'ontologie de l'œuvre musicale.

Si cette méthode hybride a permis de déceler les enjeux du répertoire, elle présente néanmoins des limites intrinsèques. Ainsi l'exigence d'élaborer une généalogie précise de la notion de répertoire impliquait de se restreindre à un champ d'étude particulier, en l'occurrence les sources françaises. Nous n'avons pu que déceler certains indices révélant un élargissement de la question répertoriale à toute l'Europe, de sorte que le lien entre répertoire, classique et œuvre musicale est valable dans toute la musique de tradition occidentale à partir du XIX^e siècle. Cependant une chronologie plus précise de cet élargissement devrait être établie. Ainsi avons-nous parlé de « pratiques répertoriales » pour évoquer des concepts proches du répertoire dans les autres pays européens. Il est nécessaire d'approfondir cette question, en cherchant des équivalents précis dans d'autres institutions musicales. Il faudrait tenter de discerner les répertorialités qui y sont à l'œuvre, et de voir dans quelle mesure d'autres processus de répertorialisation auraient pu être possibles.

En outre notre proposition de faire du répertoire une notion esthétique, articulant un microrépertoire et un macrorépertoire, nécessiterait des analyses plus techniques des œuvres et des partitions. En effet nous avons traité Berlioz, Schoenberg, Cage ou Stockhausen en nous fondant principalement sur leurs écrits théoriques. Le traitement musical de la question du répertoire mériterait d'être approfondi, en étudiant par exemple le problème de la citation, et la référence explicite ou non à un répertoire musical existant. On pourrait songer par

exemple à la période néoclassique de Stravinsky, ou dans une perspective complètement différente à l'usage de la citation chez Busoni.

L'intérêt et la difficulté du répertoire est qu'il est le fruit d'une pensée musicale non théorisée explicitement ou directement, mais qui influence cependant la conception de la musique, sa perception et sa pratique. Contrairement à la notion d'imitation ou d'œuvre musicale, le répertoire ne fait jamais l'objet d'un traitement direct par les compositeurs, les critiques, les esthéticiens ou les théoriciens de la musique : c'est toujours enchâssé dans une autre réflexion que le répertoire apparaît, ou dans des textes juridiques ou internes très techniques faisant comme si la signification du répertoire était évidente. On peut cependant y déceler une pensée latente du répertoire, sous-tendant toute une conception de la musique. Dans cette perspective, une philosophie de la musique au sens d'une histoire de l'esthétique musicale, ou d'une théorie de l'œuvre musicale et de ses propriétés, est inapte à saisir le répertoire et à en déceler les enjeux, la notion étant trop multiforme et n'étant jamais explicitement traitée. L'histoire de la philosophie ou une philosophie de l'art sont donc inadéquates pour penser le répertoire et ses implications sur la musique. Autrement dit, le répertoire est un objet propre à l'*esthétique*, au sens où cette discipline se situe au croisement et dans l'interstice d'approches différentes. L'esthétique se définit alors comme l'explicitation d'une pensée certes latente, mais ayant une efficacité sur la pratique artistique et sa conception. En ce sens, elle peut être décrite comme la tentative de dévoiler les schèmes de pensée au fondement de la perception esthétique. Cela ne signifie pas que l'esthétique est le fin mot du répertoire : d'autres disciplines peuvent en prolonger les implications et l'analyse. En revanche le problème du répertoire devait initialement être décelé et explicité par une approche proprement esthétique, articulant en particulier philosophie et histoire. Dans cette perspective, s'il existe une philosophie de l'œuvre d'art, il ne peut y avoir qu'une esthétique du répertoire, les outils de la philosophie seule étant inaptes à le saisir. Une telle esthétique ne reviendra donc jamais à un « traité du répertoire », visant à fixer définitivement son sens, voire ses règles de constitution. Par définition, une esthétique du répertoire n'est jamais close, et peut toujours être poursuivie selon des approches disciplinaires nouvelles. En revanche une telle esthétique était le préalable nécessaire à ces développements ultérieurs.

L'esthétique du répertoire musical a ainsi vocation à se situer au sein d'une esthétique plus large du répertoire, embrassant tout le spectacle vivant. L'étude nécessaire du répertoire théâtral a déjà souligné les relations complexes existant entre le théâtre et la musique, et la

spécificité de chaque processus de répertorialisation. L'idée d'un répertoire chorégraphique, instituée plus tardivement au tournant des XIX^e et XX^e siècles, pose des difficultés propres à la patrimonialisation d'un art vivant dont les possibilités de traces écrites sont beaucoup plus restreintes que pour le théâtre ou la musique. Le répertoire permet ainsi de reconsidérer la question de la patrimonialisation et de la classicisation des arts vivants, en dehors des schémas de pensée propres aux arts plastiques. Si l'idée d'un « musée du théâtre » ou d'un « musée de la musique » relève de pratiques répertoriales, réciproquement le répertoire n'est pas synonyme de « musée des arts vivants ». Or la patrimonialisation du spectacle vivant est souvent abordée sous le même angle que la patrimonialisation de l'architecture ou des arts plastiques : conservation des traces, décors, notations, photographies, voire constitution d'une « vidéothèque ». On peut alors déplorer l'absence de telle ou telle esquisse de costume ou maquette de décor concernant un spectacle particulier. Il est évidemment très important de patrimonialiser et protéger ces traces matérielles du spectacle vivant. Cette patrimonialisation se fait d'autant plus aisément que l'institution théâtrale préserve parfois décors, esquisses et costumes en vue d'une reprise éventuelle – c'est notamment le rôle du « magasin » à l'Opéra dès le XVIII^e siècle. Cependant le lieu du patrimoine à l'Opéra ou à la Comédie-Française n'a pas été le magasin mais le répertoire. Or les divers musées et départements des arts du spectacle constituent plutôt une patrimonialisation du magasin. Il s'agit toujours d'appliquer aux arts du spectacle un schéma de muséalisation de l'objet plastique, alors que les arts du spectacle possèdent leurs propres techniques de muséalisation dont le cœur est ce que les artistes nomment le répertoire⁸⁹⁰. Si le répertoire pour les arts vivants est autre chose qu'un simple *ersatz* de musée, il relève bien en revanche de ce que Zbynek Stransky nomme le « muséal »⁸⁹¹, c'est-à-dire un rapport particulier entre l'homme et la réalité consistant à la fois en une connaissance et en un jugement de valeur. L'esthétique du répertoire musical ouvre ainsi plus largement la perspective d'une esthétique répertoriale du spectacle vivant.

⁸⁹⁰ De manière révélatrice, le *Répertoire des arts du spectacle* – base de données rassemblant l'information sur les ressources documentaires en France concernant le spectacle vivant – correspond plutôt à un magasin des arts du spectacle, ôtant au terme de répertoire sa spécificité, alors même qu'il a été choisi vraisemblablement pour son origine théâtrale. La base de donnée est consultable sur <http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/> (page consultée le 15/09/2010)

⁸⁹¹ Les textes de Stransky, difficilement accessibles, sont présentés et développés en particulier par MAIRESSE, François, *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 124 et sq.

Bibliographie

LE RÉPERTOIRE ET LA LISTE

- Catalogue historique des grands maîtres de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem, avec l'origine et progrès des chevaliers du même ordre et de leurs exploits de guerre depuis l'an 1099 jusques à present*, Paris, chez Melchior Tavernier, [s.d.]
- Répertoire chronologique des choses plus mémorables advenues sous les roys de France, depuis Pharamond jusques à Louis XIII, à présent régnant, le tout extrait exactement et sommairement extraits des meilleurs historiographes*, Paris, chez Jean Le Clerc, 1624
- 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, imprimerie P. Didot aîné, 1803
- Sommaire des temps et brève cronologie, contenant la suite des anciens pères, monarques, empereurs, rois, hommes illustres : ensemble les choses plus mémorables advenues dès le commencement du monde jusques à présent*, Michel de la Rochemaillet, Gabriel, Paris, chez Jean Le Clerc, 1611
- ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009
- GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1986 (édition originale : 1977)
- SEVE, Bernard, *De haut en bas : philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010

HISTOIRE DE LA COMEDIE-FRANÇAISE

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Paris, Registre des feuilles d'assemblée

Calendrier pour l'année 1752 à l'usage des Comédiens Français ordinaires du Roi contenant un répertoire de plusieurs pièces de leur théâtre, et le nom des personnages de chaque pièce, Paris, [s.n.], 1752

- BLANC, André, *Histoire de la Comédie-Française. De Molière à Talma*, Paris, 2007
- BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques et la Comédie Française aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après des documents inédits extraits des archives du Théâtre Français*, Paris, 1874, réédition Genève, Slatkine reprints, 1970
- BONNASSIES, Jules, *Les auteurs dramatiques et les théâtres de province aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpr. de l'édition de Paris de 1875)
- BONASSIES, Jules, *La Comédie-Française, histoire administrative*, Paris, Didier et Cie, 1874
- BONASSIES, Jules, *La musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874
- BONNASSIES, Jules, *Les spectacles forains et la Comédie-Française*, Paris, E. Dentu, 1875
- BRADBY, David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007
- CHAUVERON, Edmond de, *La Comédie-Française devant les tribunaux*, Paris, Arthur Rousseau, 1906
- GUIBERT, Noëlle et RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le roman vrai du répertoire », *Revue de la comédie-française*, n° 131, septembre 1984, n° 132, 1984, n° 141, 1985, n° 142, 1985
- ISHERWOOD, *Farce and Fantasy*, New York et Oxford, Oxford University press, 1986
- LA GRANGE, *Extract des recettes et des affaires de la comédie depuis Pasques de l'année 1659, appartenant au Sr de La Grange, l'un des comediens du Roy*, fac-similé Genève, Minkoff, 1972
- LEMAIGRE, Pauline, « Tradition et modernité dans le répertoire de cour de la Comédie Française. Les Menus Plaisirs et le cérémonial au XVIII^e siècle », *Comparatismes en Sorbonne* n°1 [en ligne], Paris, CRLC, Février 2010, p. 197-220. Disponible sur <http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/index.php/Revue/Tradition-Modernite-un-eterne-retour> (page consultée le 25/08/2010)
- MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche : mythes et réalités de la Comédie Française. Essai*, Paris, Actes Sud, 2002

LE THÉÂTRE SOUS LA RÉVOLUTION ET LE DEBAT SUR LA LIBERTÉ DES THÉÂTRES

- Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi*, Paris, Impr. de P. R-C. Ballard, 1790
- Mémoire pour les Comédiens Français contre les entrepreneurs du spectacle du faubourg Saint Antoine*, Paris, Imprimerie de Prault, 1789

- BILLARDON DE SAUVIGNY, Louis-Edme, *Du théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution. Discours présenté à l'assemblée nationale par M. de Sauvigny*, Paris, impr. de Cussac, 1790
- BROWN, Gregory S., « Le débat sur la liberté des théâtres en France, 1789-1790 », *Les arts de la scène et la révolution française*, BOURDIN, Philippe et LOUBINOX, Gérard (sous la direction de), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004
- CARLSON, Marvin, *Le théâtre de la révolution française*, Paris, Gallimard, 1970 (Édition originale : 1966)
- DAZINCOURT, FLEURY, MOLÉ, *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, Paris, Imp. De Prault, 1790
- FRAMERY, Nicolas Etienne, *De l'organisation des spectacles de Paris ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, chez Buisson Debray, 1790
- GUIBERT, Noëlle et RAZGONIKOFF, Jacqueline, *Le journal de la Comédie-Française. 1787-1799. La comédie aux trois couleurs*, Antony, SIDES, 1989
- LA HARPE, Jean François de, *Discours sur la liberté du théâtre prononcé par M. de la Harpe le 17 décembre 1790 à la société des amis de la constitution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1790
- MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, chez Lagrange, 1790
- PARISAU, Pierre Germain, *Pétition des auteurs dramatiques qui n'ont pas signé celle de M. de La Harpe*, Paris, Imprimerie L. Potier de Lille, 1790
- RIVOIRE, Jean Alexis, *Le patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Gilbert, 1950
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2001

HISTOIRE DU PATRIMOINE ET DU MUSÉE

- BELLE, David A., *The cult of the nation in France. Inventing nationalism, 1680-1800*, Cambridge/London, Harvard university press, 2001
- BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998
- HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009
- JEUDY, Henri Pierre (sous la dir. de), *Patrimoines en folie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990
- LENIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard, 2002
- MAIRESSE, François, *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002
- OLAGNIER, Paul, *Le droit d'auteur*, Paris, librairie générale de droit et de jurisprudence, 1934
- POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997
- POULOT, Dominique (sous la dir. de), *Patrimoine et modernité*, Paris, l'Harmattan, 1998
- RENOUX-ZAGAMÉ, Marie-France, *Les origines théologiques du concept moderne de propriété*, Paris-Genève, Droz, 1987
- XIFARAS, Mikhaïl, *La propriété. Étude de philosophie du droit*, Paris, PUF, 2004

HISTOIRE DU THEÂTRE ET DES INSTITUTIONS THEATRALES AU XIX^E SIÈCLE

Revue d'art dramatique, Paris (1886-1909)

- BANVILLE, Théodore de, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, tome 2, Paris, Champion, 2003
- BOURDIN, Philippe et LOUBINOX, Gérard (sous la dir. de) *La Scène bâtarde. Entre Lumières et Romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004
- CHAILLOU, David, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004
- CORVIN, Michel (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998
- DAUDET, Alphonse, *Chroniques dramatiques*, Paris, Champion, 2006
- FÉRET, Romuald, « Le privilège théâtral au XIX^e siècle, l'exemple de la Seine-et-Oise et de la Seine-et-Marne », *Revue d'histoire du théâtre*, n°228, 4^e trimestre, p. 333-350
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome 1. 1835-1838*, Paris, Champion, 2007
- JOMARON, Jacqueline de (sous la dir. de), *Le théâtre en France. 2. De la révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989
- KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens, 1835-1906*, Paris, Centre historique des Archives Nationales, 2003
- LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972
- LECOMTE, L-Henry, *Napoléon et le monde dramatique. Étude nouvelle d'après des documents inédits*, Paris, H. Daragon, 1912

- LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre. Première série*, Paris, société française d'imprimerie et de librairie, ancienne librairie Lecène, Oudin et Cie, 1888
- MAURICE, Charles, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines tirée du coffre d'un journaliste avec sa vie à tort et à travers*, tome 1, Paris, Henri Plon, 1856
- MUSSET, Alfred de, *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville. Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie Théâtrale, 1998
- WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, t. 1, Thèse soutenue à Paris IV sous la direction de Jean Mongrédien, 1987
- WINTER, Marian Hannah, *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962

LE PROJET D'UN THÉÂTRE POPULAIRE

- AUTRAND, Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006
- ALBANESE, Ralph Jr, *Molière à l'école républicaine. De la critique universitaire aux manuels scolaires (1870-1914)*, Saragota, Anma libri, 1992
- BONNASSIES, Jules, *Le théâtre et le peuple. Esquisse d'une organisation théâtrale*, Paris, Armand Le Chevalier, 1872
- BRACCO, Pierre Paul, *Le théâtre populaire en 1900, étude du théâtre populaire en France de 1895 à 1905*, Thèse, Université de Nice, 1970
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983
- DENIZOT, Marion (sous la dir. de), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, PUR, 2010
- FAIVRE-ZELLNER, Catherine, *Firmin Gémier héraut du théâtre populaire*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2006
- GHÉON, Henri, *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, la revue des jeunes, 1922
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006
- MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986
- ORY, Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994
- RABREAU, Daniel, *Le Théâtre de l'Odéon. Du monument de la nation au Théâtre de l'Europe. Naissance du monument de loisir urbain au XVIII^e siècle*, Paris, Belin, 2007
- RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes du peuple*, Lyon, Horlieu, 2003
- ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple*, Paris, Complexe, 2003, p. 58 (édition originale : 1903)
- SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », *Théâtre populaire*, 1955, n° 15
- VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986 (édition originale : 1975)

TEXTE ET PARTITION

- BENT, Ian et DRABKIN, William, *L'analyse musicale histoire et méthodes*, Paris, Main d'œuvre, 1998 (édition originale : 1987)
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Paris, Minerve, 2005
- BRULIN, Monique, *Le verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1998
- CLERCX, Suzanne, « D'une ardoise aux partitions du XVI^e siècle », dans *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris, Richard Massé éditeur, 1955
- ESCAL, Françoise, « Les parodies de Bach ou la subversion du signe », *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984
- GUT, Serge et PISTONE, Danièle, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky (histoire – lecture – réduction – commentaire)*, Paris, Champion, 1984 (édition originale : 1977)
- HOFFMANN, E.T.A., *Écrits sur la musique*, Lausanne, l'âge d'homme, 1985
- KERMAN, Joseph, *Opéra et drame*, trad. de Jacques Michon et Béatrice Berthier-Lemoine, Paris, Aubier, 1988 (édition originale : 1952)
- KIVY, Peter, *Osmín's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text*, Princeton, Princeton university press, 1988
- MARSCHALL, Gottfried R., *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2004

- MOMIGNY, Jérôme-Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde*, Paris, chez l'auteur, 1806
- POIZAT, Michel, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001
- STEFANOVIC, Ana, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, l'Harmattan, 2006
- WALTER, Michael (éd.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1992
- WEBER, Edith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Champion, 2008 (édition originale : 1982)
- WEBER, Edith, « L'intelligibilité du texte dans la crise religieuse et musicale du XVI^e siècle. Incidences du Concile de Trente » dans *Études grégoriennes*, vol. XXIV, 1992
- WINN, James Anderson, *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*, New Haven et Londres, Yale university press, 1981

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE ET DE L'OPÉRA À L'ÉPOQUE MODERNE

Archives Nationales, Paris, série AJ¹³

- BITSCH, Marcel et BONFILS, Jean, *La fugue*, Paris, PUF, 1981
- BOUISSOU, Sylvie, *Jean-Philippe Rameau. Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris, Klincksieck, 1992
- CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique 1752-1789*, Paris, Klincksieck, 1990
- CHARRAK, André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998
- CHASTELLUX, François-Jean, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, Chez Merlin, 1765
- COOK, Elisabeth, « Querelle des Bouffons » dans *New grove dictionary of opera*, Londres, 1992, vol. 3, p. 1198-1200
- COQUEAU, *Entretien sur l'état actuel de l'opéra de Paris*, Amsterdam/Paris, Esprit, 1779
- DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985
- DUFOURT, Hugues et FAUQUET, Joël-Marie (sous la dir. de), *La musique et le pouvoir*, Paris, Amateurs de livres, 1987
- DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard et TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Duchesne, 1757
- FABIANO, Andrea (sous la dir. de), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS édition, 2005
- FAJON, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève-Paris, Slatkine, 1984
- FAUQUET, Joël-Marie et HENNION, Antoine, *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000
- ISHERWOOD, Robert M., *Music in the service of the King. France in the seventeenth Century*, Ithaca and London, Cornell University press, 1973
- KINTZLER, Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988 (édition originale : 1983)
- KINTZLER, Catherine, *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique* (sous la dir. de la même), Lille, Cahiers de la maison de la recherche université Charles de Gaulle, 1997
- KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991
- KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004
- KINTZLER, Catherine et MALGOIRE, Jean-Claude, *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980
- LA GORCE, Jérôme de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002
- LA GORCE, Jérôme de, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992
- LEBLOND, Abbé, *Querelle des gluckistes et des piccinistes : texte des pamphlets [1781-1783]*, Genève, Minkoff, 1984
- LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Louis, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française où, en examinant en détail les avantages des spectacles, & le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*, 2 tomes, Bruxelles, François Poppens, 1705, réimpr. Genève, Minkoff, 1972 (édition originale : 1704)
- LESAGE, Alain-René et ORNEVAL (éd.), *Le théâtre de la foire, ou l'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & S. Laurent*, Paris, Etienne Ganeau, 1721
- NOIRAY, Michel, *L'avant scène*, n°62, avril 1984
- NOIRAY, Michel, « Les éléments d'une réforme », *L'avant-scène*, n°73, mars 1985
- PICARD, Timothée, *Gluck*, Arles, Actes Sud, 2007
- POUGIN, Arthur, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, Paris, Charavay frères, 1881

- RAMEAU, Jean-Philippe, *Musique raisonnée*, recueil sous la dir. de Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Paris, Stock, 1980
- SERRE, Solveig, *L'Académie Royale de Musique (1749-1790)*, thèse soutenue sous la dir. d'Alain Cabantous à Paris I le 26 juin 2006
- VENDRIX, Philippe (sous la dir. de), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992
- VILLENEUVE, Daniel Jost de, *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples, [s.n.], 1756
- WALKER, Paul Mark, *Theories of fugue from the age of Josquin to the age of Bach*, Rochester, University of Rochester press, 2000, p. 7
- WEBER, William, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The journal of modern history*, vol. 56, n°1 (Mars 1984), p. 58-88
- WEBER, William, « L'institution et son public. L'opéra à Paris et à Londres au XVIII^e siècle », *Annales Économies Sociétés Civilisations*, 48^e année, n°6, novembre-décembre 1993, p. 1519-1540

LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

- BAILLOT, Pierre, *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le conservatoire de musique*, Paris, [s.n.], 1802
- BONGRAIN, Anne et GÉRARD, Yves (sous la dir. de), *Le conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique. 1795-1995*, Paris, Buchet/Chastel, Pierre Zech, 1996
- LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993
- LESCAT, Philippe, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, J.M. Fuzeau, 2001
- LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de province*, Klincksieck, 1999
- LOMBARD, Louis, *Observations d'un musicien américain*, Paris, Louis Theuveny, 1905
- PIERRE, Constant, *Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900
- PIERRE, Constant, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Paris, Fischbacher, 1895
- PLACE, Adélaïde de, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989
- POURADIER, Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX^e siècle », *Musurgia*, 2007, vol. XIV/1, p. 5-13

HISTOIRE DU CONCERT

- BERNARD, Elisabeth, *Le concert symphonique à Paris entre 1861 et 1914 : Padeloup, Colonne, Lamoureux*, thèse soutenue à Paris I, 1976
- BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900
- BÖDECKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (sous la dir. de), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2002
- COOPER, Jeffrey, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*, Ann Arbor Michigan, UMI Research press, 1983
- ELIAS, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991
- FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986
- GUT, Serge et PISTONE, Danièle, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Champion, 1978
- JOHNSON, James H., *Listening in Paris*, Berkeley et Los Angeles, University of California press, 1995
- LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993
- PATTE, Jean-Yves et RIOUX, Martha, *Le concert spirituel 1725-1790. L'invention du public*, Paris, Naxos, 1996
- PEYSER, Joan, *The orchestra : a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2006
- PIERRE, Constant, *Histoire du concert spirituel 1725-1790*, Paris, Heugel et Cie, 1975
- SALMEN, Walter (sous la dir. de), *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*, New York, Predragon press, 1983 (édition originale : 1971)
- WEBER, William, « Mass culture and the reshaping of European musical taste », *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 8, n°1 (jun. 1977)
- WEBER, William, *Music and the middle class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Londres, Croom Helm, 1975

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE AU XIX^E SIÈCLE

Annales du théâtre et de la musique, Paris (1876-1916)
La Gazette musicale puis La revue et gazette musicale de Paris, Paris (1834-1880)
Le Guide musical, Bruxelles (1855-1918)
La Revue des deux mondes, Paris (1829-1845)
La Revue germanique et française, Paris (1858-1865)
Revue wagnérienne, Paris (1885-1888), réimpr. Genève, Slatkine reprints (3 tomes), 1993

ALBRIGHT, Daniel, *Berlioz's semi-operas. Roméo et Juliette and La Damnation de Faust*, Rochester, University of Rochester press, 2001
 BEETHOVEN, *Correspondance*, Paris, Sandre, 2008
 BERLIOZ, Hector, *La critique musicale*, 3 vol., Paris, Buchet/Chastel, 2001
 BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1991
 BERLIOZ, Hector, avertissement au programme de la *Symphonie Fantastique*, version de 1845, <http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm> (page consultée le 25/04/2010)
 BERTRAND, Gustave, *Les nationalités musicales*, Paris, Didier et Cie, 1872
 BLAZE DE BURY, Henri, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Paris, Calmann Lévy, 1880
 BRICQUEVILLE, Eugène, *L'Opéra de l'avenir dans le passé*, Paris, H. Heugel, 1884
 CAMPOS, Rémy, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)*, Paris, Klincksieck, 2000
 CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Magasin de musique de la Lyre moderne, 1821
 CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993
 CHOUQUET, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1873
 CITRON, Pierre et REYNAUD, Cécile (sous la dir. de), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003
 CLAVAUD, Monique, *Hector Berlioz, visages d'un masque. Littérature et musique dans la Symphonie Fantastique et Lelio*, Lyon, Le Jardin de Dolly, 1980
 CORRE, Christian, *Écritures de la musique*, Paris, PUF, 1996
 CUNICULUS, *Des maladies wagnériennes, de leur traitement et de leur guérison*, Paris, Paul Dupont, 1893
 CURTIS, Benjamin, *Music makes the nation. Nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*, Amherst, Cambria, 2008
 CURZON, Henri de, *Le théâtre contemporain et le répertoire de nos trois grandes scènes*, Versailles, Cerf et Cie, 1895
 DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, [1978] Genève, Contrechamps, 1997
 DAHLHAUS, Carl, « Wagner and program music », *Studies in romanticism*, Winter 1970
 EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959
 ELLIS, Katharine, *Interpreting the musical past. Early music in nineteenth-century France*, Oxford/New York, Oxford university press, 2005
 ELLIS, Katharine, *Music criticism in nineteenth century France. La revue et gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge university press, 1995
 ESCUDIER, Marie, et ESCUDIER, Léon, *Dictionnaire de musique, d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*, Paris, Bureau central de musique, 1844
 ESCUDIER, Léon, *Mes souvenirs*, Paris, E. Dentu, 1863
 FAUQUET, Joël-Marie (sous la dir. de), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003
 FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Fournier, 1835
 FULCHER, Jane, *Le grand opéra en France : un art politique. 1820-1870*, Paris, Belin, 1988
 GOEHR, Lydia, *The quest for voice. On music, politics, and the limits of philosophy*, Oxford, Oxford university press, 2002
 GRAND-CARTERET, John, *Richard Wagner en caricatures*, Paris, Librairie Larousse, 1892
 HABENECK, Charles, *Précis historique de musique classique contenant la biographie des musiciens célèbres, l'énumération de leurs œuvres et la date de leur composition*, Paris : E. Dentu, 1861
 KONIGSON, Elie (sous la dir. de), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS éditions, 1995
 LICHTENTHAL, Peter, MONDO, Dominique, *Dictionnaire de musique*, vol. I, Paris, Troupenas, 1839
 LISZT, Franz, *Artiste et société*, éd. par STRICKER, Rémy, Paris, Flammarion, 1995
 MIEL, Edmé François Antoine Marie, *Annales de la société libre des Beaux-arts*, Paris, Société libre des beaux-arts de Paris, 1836
 MILLINGTON, Barry (sous la dir. de), *Wagner guide raisonné* Paris, Fayard, 1996 (édition originale : 1992)
 MILLOT, Sylvette, *La Sonate*, Paris, PUF, 1978
 MONGREDIEN, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986

- NOUFFLARD, Georges, *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Florence, imprimerie coopérative, 1883
- ORTIGUE, Joseph d', *La musique à l'église*, Paris, Didier et Cie, 1861
- PASLER, Jann, *Composing the citizen. Music as public utility in Third Republic France*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California press, 2009
- PATUREAU, Frédérique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne. 1875-1914*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1991
- PEDLER, Emmanuel, « L'invention du « grand répertoire ». Processus d'institutionnalisation et construction des canons lyriques contemporains : le cas de Aïda », *Le Mouvement social*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004, n°108
- PISTONE, Danièle, *Les catalogues d'œuvres. Historique et situation. Liste des catalogues de compositeurs français des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2001
- PISTONE, Danièle, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Champion, 1979
- POURADIER, Maud, « La querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire », *Bulletin de la société française d'esthétique*, Paris, septembre 2008, p. 1-12
- RAMAUT, Alban, *Hector Berlioz compositeur romantique français*, Arles, Actes Sud, 1993
- REYER, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et Cie, 1875
- ROSEN, Charles, *Formes sonates*, Arles, Actes Sud, 1993 (édition originale : 1988)
- ROSEN, Charles, *Le Style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000 (édition originale : 1972)
- RUSHTON, Julian, *The music of Berlioz*, Oxford, Oxford university press, 2001
- SAINT-SAËNS, Camille, *Germanophilie*, Paris, Dorbon aîné, 1916
- SALMEN, Walter (sous la dir. de), *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*, New York, Predragon press, 1983 (édition originale : 1971)
- SCHNEIDER, Marcel, *Wagner*, Paris, Seuil, 1989 (édition originale : 1960)
- SERNA, Pierre-René et WASELIN, Christian, *Berlioz*, Paris, L'Herne, 2003
- SKELTON, Geoffrey, *Wagner in thought and practice*, Londres, Lime Tree, 1991
- SHAW, Bernard, *Le parfait wagnérien*, Paris, Fernand Aubier, 1975 (édition originale : 1898)
- VERDUN, Paul, *Les ennemis de Wagner*, Paris, A. Dupret, 1887
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, Paris, Delagrave, 1928 (3^e édition), Paris, éditions d'Aujourd'hui, 1976
- WAGNER, Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, Delagrave, 1910, réimpr. en fac-sim. Paris, éditions d'aujourd'hui, 1982
- WAEBER, Jacqueline, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005

LA CONSTITUTION D'UN RÉPERTOIRE DE MUSIQUE POPULAIRE

- Le café chantant. Recueil de chansons populaires formant le répertoire actuel des principaux théâtres et scènes lyriques de Paris avec musique, gravures et notices historiques*, Paris, librairie populaire des villes et campagnes, 1864
- La chanson populaire. Répertoire des meilleurs auteurs interprétés dans les théâtres et concerts chanté par Clavette*, Paris, Matt, 1872
- Les enfants de Paris. Répertoire de romances, mélodies et chansonnettes nouvelles*, Paris, L. Vieillot, 1863
- La muse populaire. Nouveau répertoire de romances, chansons et chansonnettes des Grands Concerts de Paris*, Paris, H. Pascal et E. Uffler, 1898

- BERNARD, Elisabeth, « Jules Padeloup et les Concerts Populaires », dans *Revue de musicologie*, t. 57, n°2, 1971
- BOLLE, Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (sous la dir. de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 5, Arles, Actes Sud, 2007, p. 204-217
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique, REVAL, Jacques, « La beauté du mort. Le concept de « culture populaire » », dans *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, p. 3-23
- THIESSE, Anne-Marie, « La construction de la culture populaire comme patrimoine national XVIII^e-XX^e siècles », dans POULOT, Dominique (sous la dir. de), *Patrimoine et modernité*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 267-278
- TIERSOT, Julien, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Plon, 1931
- TIERSOT, Julien, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble librairie dauphinoise, Moutiers librairie savoyarde, 1903, Marseille, Laffitte reprints, 1979
- TIERSOT, Julien, *Musiques pittoresques. Promenades musicales. L'exposition de 1889*, Paris, Fischbacher, 1889

LA PATRIMONIALISATION DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

- Revue de la musique religieuse, populaire, classique*, Paris (1845-1854)

- BERGERON, Katherine, *Decadent enchantments. The revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley/LA/Londres, University of California press, 1998
- CHORON, Alexandre, *Lettre à Messieurs composant la commission du budget de la chambre des députés*, Paris, Institution royale ou conservatoire de musique classique de France [s.d.]
- COMBE, Dom Pierre, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'édition vaticane*, Abbaye de Solesmes, 1969
- DEISS, Lucien, *Concile et chant nouveau*, Paris et Liège, Levain, 1969
- GRAU, Miserach, *Quelle musique sacrée pour aujourd'hui ? Anthologie du magistère de l'Église sur la musique sacrée 1903-2008*, Perpignan, Tempora, 2008
- POTHIER, Dom Joseph, *Les mélodies grégoriennes*, Paris, Stock, 1980
- RATZINGER, Joseph, *Un chant nouveau pour le Seigneur. La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, Paris, Desclée, 1995

LA CONSTITUTION D'UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE

- Histoire de la musique dédiée à monseigneur le duc de Bretagne*, Paris, Vaugon, 1704
- ALLEN, Warren Dwight, *Philosophies of music history*, New York/Cincinnati, American book co, 1939
- AUBERT, P. F. Olivier, *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne ou réflexion sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, chez l'auteur, 1827
- BERTRAND, J. ED. Gustave, *Essai sur la musique dans l'Antiquité*, Paris, Firmin Didot, 1860
- BLAINVILLE, Charles Henri de, *Histoire générale critique et philologique de la musique*, Paris, Pissot, 1767
- BOURDELOT, Pierre Michon, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, C. Cochart, 1715. L'édition à laquelle nous renvoyons est celle d'Amsterdam, Charles le Cène, 1725, rééditée en fac-similé à Graz, Faksim, 1966
- CHATEAUNEUF (abbé de), *Dialogue sur la musique des anciens* [s.n., s.d.]
- COMBARIEU, Jules (sous la dir. de), *Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris à la Bibliothèque de l'Opéra du 23 au 29 juillet 1900 (VIII^e section du congrès d'histoire comparée). Documents, mémoires et vœux*, Solesmes, imprimerie Saint-Pierre, 1901
- DAHLHAUS, Carl, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University press, 1983
- FANART, Louis Simon, *Discours sur la nécessité d'étudier la musique dans son histoire prononcé devant l'académie de Reims*, Reims, 1845
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (sous la dir. de), *L'art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2005
- HAWKINS, John, *A general history of the science and practice of music*, vol. I, Londres, T. Payne and son, 1776
- HEAD, Matthew, "Birdsong and the origins of music", in *Journal of the royal musical association*, vol 122, n°1, 1997
- PERRAULT, Claude, *Œuvres diverses de physique et de mécanique*, t. 2, Genève, Minkoff, 2003 (édition originale : 1721)
- VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993
- WEBER, William, « The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 2. (Spring, 1984)

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE AU XX^e SIÈCLE

John Cage, numéro spécial de la *Revue d'esthétique* n°13-14-15, 1987-1988

- CAGE, John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Paris, La main courante, 1994 (édition originale : 1992)
- CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles*, Paris, Pierre Belfond, 1976
- CAGE, John, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004 (édition originale : 1961)
- COEUROY, A. et CLARENCE, G, *Le phonographe*, Paris, KRA, 1929
- COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.C. Lattès, 1979 (édition originale : 1974)
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2004
- DAHLHAUS, Schoenberg, Genève, Contrechamps, 1997
- DAY, Timothy, *A century of recorded music. Listening to musical history*, New Haven & London, Yale university press, 2000
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 239 (texte original du 15 mai 1913)

- GAUTIER, Emile, *Le Phonographe. Son passé son présent son avenir*, Paris, Flammarion, [s.d.]
- GOEHR, Lydia, *Elective affinities : a musical essays on the history of aesthetic theory*, New York, Columbia university press, 2008
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 1993
- HENCK, Herbert, « Le son du silence : 4'33'' de John Cage » (texte de 1985) dans *John Cage*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique* n°13-14-15, 1987-1988
- LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1971
- LIGETI, György, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001
- LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. VI 203, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1996
- MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, archives contemporaines, 2008
- MEADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropo-economica, 1994
- MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983
- MILLER, Allan (réal.), *John Cage : je n'ai rien à dire et je le dis*, Bruxelles, RTBF, 1991
- SCHOENBERG, Arnold, *Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1958
- SCHOENBERG, Arnold, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Anna Maria Morazzoni, Mainz, Schott, 2007
- SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002
- STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000 (édition originale : 1939)
- STRAVINSKY, Igor, CRAFT, Robert, BOULEZ, Pierre *et al.*, *Avec Stravinsky*, Monaco, éditions du Rocher, 1958
- TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au mp3. Une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Autrement, 2008
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, recueil de textes dans *Contrechamps*, n°9, 1988, p. 69 (édition originale : 1958)
- WOLFF, Charles, *Disques. Répertoire critique du phonographe*, Paris, Bernard Grasset, 1929

LE CANON ET LE CLASSIQUE

- BERGERON, Katherine et BOHLMAN, Philip V. (sous la dir. de), *Disciplining music. Musicology and its canons*, Chicago et Londres, University of Chicago press, 1992
- CAHN, Walter, *Masterpieces. Chapters on the history of an idea*, Princeton, Princeton university press, 1979
- CITRON, Marcia J., *Gender and the musical canon*, Cambridge, Cambridge university press, 1993
- CULLMANN, Oscar, « The plurality of the gospels as a theological problem in Antiquity. A study in the history of dogma », dans *The early church*, Londres, SCM press, 1956
- DUNN, *Unity and diversity in the new testament*, Londres, SCM press, 2006
- GORAK, Jan, *The making of the modern canon. Genesis and crisis of a literary idea*, London & Atlantic Highlands, Athlone, 1991
- GORAK, Jan, *Canon vs. Culture. Reflections on the current debate*, New York/Londres, Garland, 2001
- HALLBERG, Robert von (sous la dir. de), *Canons*, Chicago, University of Chicago press, 1983
- IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérétiques*, Livre III, 1, 1, Paris, Cerf, 2002
- KERMODE, Frank, *The Classic*, Londres, Faber & Faber, 1975
- MCDONALD, Lee Martin et SANDERS, James A. (sous la dir. de), *The canon debate*, Peabody (Massachusetts), Hendrickson, 2002
- MERKEL, Helmut, *Die Widersprüche zwischen den Evangelien. Ihre polemische und apologetische Behandlung in der Alten Kirche bis zu Augustin*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1971
- MERKEL, Helmut, *Die Pluralität der Evangelien als theologisches und exegetisches Problem in der Alten Kirche*, Bern, Peter Lang, 1978
- METZGER, Bruce M., *The canon of the new testament. Its origin, development, and significance*, Oxford, Clarendon press, 1987
- REIMER, Erich, « Repertoirebildung und Kanonisierung zur Vorgeschichte des Klassikgebriffs (1800-1835) », *Archiv für Musikwissenschaft*, 43, Jahrg., H. 4 (1986), p. 241-260
- THEOBALD, C (sous la dir. de), *Le canon des écritures. Études historiques, exégétiques et systématiques*, Paris, Cerf, 1990
- VIGNAL, Marc-Henri, article « Classique (musique dite) » dans *Encyclopædia universalis*, 2007
- WEBER, William, *The Rise of Musical Classics in 18th Century England. A study in canon, ritual and ideology*, Oxford, Clarendon press, 1992

ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE MUSICALE

- DAVIES, Stephen « Music » dans *The Oxford handbook of aesthetics*, LEVINSON, Jerrold (sous la dir. de), Oxford/New York, Oxford university press, 2003
- DAVIES, Stephen, *Musical works and performances*, Oxford, Clarendon press, 2004
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994
- GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music*, Oxford, Oxford university press, 2007 (édition originale : 1992)
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 (édition originale : 1976)
- INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989
- KIVY, Peter, « How to forge a musical work », dans *New essays on musical understanding*, Oxford, Clarendon press, 2001
- LEVINSON, Jerrold, *La musique de film fiction et narration*, Pau, PUP, 1999
- LEVINSON, Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, Combas, Éclat, 1998 (édition originale : 1990)
- LEVINSON, Jerrold, *La musique de film fiction et narration*, Pau, PUP, 1999
- POUIVET, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999

PHILOSOPHIE ET ESTHETIQUE GENERALES

- ADORNO, *Essays on music*, Berkeley/London, University of California press, 2001
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Méziery, Contrechamps, 1994 (édition originale : 1962)
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2003. (Version de 1939. Édition originale : 1972)
- CANNONE, Belinda, *Philosophies de la musique 1752-1789*, Paris, Klincksieck, 1990
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique, REVAL, Jacques, « La beauté du mort. Le concept de « culture populaire » », dans *Politique aujourd'hui*, décembre 1970, p. 3-23
- CHARRAK, André, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1989 (édition originale : 1980)
- DU BOS, Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1993
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997 (édition originale : 1950)
- HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Christian Bourgeois, 1986
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003
- HONDT, Jacques d', « La réception profane de Hegel en France », dans QUILLIEN, Jean (sous la dir. de), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 55-72
- KIERKEGAARD, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990
- KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, 2000 (édition originale : 1979)
- LE HURAY, Peter et DAY, James, *Music and aesthetics in the 18th and early 19th centuries*, Cambridge/London/New York, Cambridge university press, 1981
- LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. VI 203, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1996
- MACINTYRE, Alasdair, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, Paris, PUF, 1997 (édition originale : 1981)
- MALABOU, Catherine, *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses universitaires de France, 1999
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité. Le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris, Belin, 2003
- MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2004
- NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, trad. d'Eric Blondel, Paris, Flammarion, 2005
- PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les « Arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969
- QUATREMER DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Fayard, 1989 (édition originale : 1815)

- QUILLIEN, Jean (sous la dir. de), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1995
- SABATIER, François, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XV^e XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1998
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948
- SCHECHNER, Richard, « Drame, Script, Théâtre et Performance », dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2008

DOCUMENTS MUSICAUX

- LULLY, Jean-Baptiste, copie manuscrite d'*Alceste* d'André Danican Philidor, ca 1703, document numérisé sur Gallica cote BNF NUMM-109667
- GLUCK, Christoph Willibald, *Alceste, tragédie, opéra en trois actes...*, Paris, Bureau d'abonnement musical, Lyon, Castaud, 1776, p. 64-65. Consultable sur gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k398000z>
- GLUCK, *Iphigénie en Tauride...*, Paris, Des Lauriers, [ca 1780], p. 86. Consultable sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3980080>
- Hector Berlioz new edition of the complete works, Lelio ou le retour à la vie*, vol. 7, Kassel, Bärenreiter, 1992

ILLUSTRATIONS

- Archives Nationales, série AJ¹³-51, « Répertoire actuel » de brumaire an IX
- Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Registre d'assemblée, « Répertoire » du 9 juillet 1685
- Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ESTAMPES-SCENES Alceste (3)
- Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ESTAMPES-SCENES Gamin de Paris (1)

Sommaire

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION : POURQUOI METTRE LA MUSIQUE EN RÉPERTOIRE ?	3
RÉPERTORIALITÉ	
ETUDE DU RÉPERTOIRE THÉÂTRAL	16
PRÉAMBULE	17
CHAPITRE I : LE RÉPERTOIRE-PROGRAMMATION AU XVII ^E SIÈCLE. LES COMÉDIENS ENTRE SUJET ET OBJET DE RÉPERTORIALISATION	18
<i>Le répertoire dans les feuilles d'assemblée de la Comédie-Française</i>	18
<i>Le répertoire comme institution</i>	26
<i>Du répertoire général au répertoire dramatique. À la recherche d'une historicité commune</i>	27
<i>Les prémisses d'un sens littéraire. Les « assemblées du répertoire »</i>	31
CHAPITRE II : LE RÉPERTOIRE-PATRIMOINE	37
<i>Juridicité du répertoire</i>	37
<i>De la stabilité au conservatisme : le changement du régime d'historicité du répertoire théâtral</i>	40
<i>Propriété privée ou patrimoine ? Le changement de propriétaire du répertoire théâtral</i>	43
<i>Les tensions du patrimoine</i>	52
<i>Le répertoire entre patrimoine politique et patrimoine historique. L'exemple du répertoire révolutionnaire</i>	56
CHAPITRE III : LE RÉPERTOIRE-GENRE — L'UNIFICATION PAR CARTOGRAPHIE RÉPERTORIALE	60
<i>La répertorialité impériale : une « police » des théâtres</i>	60
Des répertoires génériques	62
Hiérarchisation des répertoires	63
Répertorialité et censure : la surveillance par le répertoire	65
Répertoires et territorialité	66
<i>Survivances de la répertorialité impériale après 1864</i>	70
CHAPITRE IV : LE PROJET D'UN THÉÂTRE POPULAIRE — UNE RÉPERTORIALITÉ À DESTINATION DU PEUPLE OU PAR LE PEUPLE ?	74
<i>Le « répertoire de lectures populaires » de la III^e République</i>	74
<i>Projet d'un répertoire théâtral populaire</i>	76
La décentralisation, rémanence d'une répertorialité impériale ?	76
Le répertoire classique : entre démocratisation et contrôle d'une répertorialité populaire	77
Quel répertoire pour une répertorialité populaire ?	79
Le metteur en scène, nouveau détenteur de la répertorialité ?	83
CHAPITRE V : EFFETS DU RÉPERTOIRE SUR LA PERCEPTION ESTHÉTIQUE — LA QUESTION DE LA REPRISE	85
<i>La reprise et l'artistique</i>	85
<i>La reprise comme critère de jugement. La critique théâtrale des reprises au XIX^e siècle</i>	91
<i>Temporalité de la reprise : « ressouvenir au présent » et « ressouvenir au passé »</i>	95
<i>La fondation d'une mémoire collective. Politique de la reprise</i>	101
<i>L'illusion rétrospective du prophétisme de la reprise</i>	106
<i>Le répertoire, mémoire actualisée ou souvenir potentiel ?</i>	110
DU POLITIQUE À L'ESTHÉTIQUE	112
REPERTORIALISATION DE LA PARTITION	
L'INSTITUTION D'UN REPERTOIRE MUSICAL	114
PRÉAMBULE : LA MUSICALISATION DU RÉPERTOIRE	115
<i>Le répertoire musical : un éclairage nouveau sur le théâtre</i>	115
<i>Le répertoire musical : des difficultés nouvelles</i>	116
CHAPITRE I : LE RÉPERTOIRE LYRIQUE, ORIGINE DU RÉPERTOIRE MUSICAL	118
<i>Une signification similaire au répertoire de la Comédie-Française</i>	118
<i>... mais des enjeux différents</i>	119
<i>L'organisation du répertoire</i>	126
<i>L'œuvre musicale : une construction juridique</i>	131
CHAPITRE II : LA FOCALISATION SUR LA PARTITION ET LES ENJEUX D'UNE MUSICALISATION DU RÉPERTOIRE	134
<i>Les raisons d'une focalisation sur la partition</i>	134
La fonction unitaire du texte dans la tragédie lullyste	134
Continuité, entièreté, notationalité	143

Continuum musical et continuité formelle	144
Continuité et logique de monopole	145
Les unités parallèles du modèle ramiste	146
Une unité strictement musicale : la querelle des bouffons et le contre-modèle italien	149
<i>Le bail de 1767 et la création juridique de l'œuvre musicale</i>	151
Statut historique et argumentatif du bail de 1767	151
Une synthèse originale des modèles français et italien	152
Un programme impossible ?	154
<i>La fondation d'un nouveau théâtre pour la musicalisation du répertoire : l'exemple du projet gluckien</i>	155
Gluck : une figure européenne	155
L'unité musicale comme fond harmonique	156
Identité dramatique de la musique	160
Le principe d'intelligibilité actionnelle	164
La concurrence répertoriale entre théâtre et opéra	165
CHAPITRE III : LA PATRIMONIALISATION DU RÉPERTOIRE MUSICAL	169
<i>Le répertoire au Conservatoire : la patrimonialisation musicale</i>	169
La formation de la nation par le répertoire	169
Le compositeur, « grand homme » de la nation	172
Une répertorialité disciplinaire	173
Le répertoire des partitions	175
Patrimonialisation et défonctionnalisation	178
La musique comme objet mémoriel	179
<i>Les décrets de 1806 et 1807 et la musicalisation du répertoire théâtral</i>	180
<i>Invasions répertoriales</i>	181
CHAPITRE IV : NAISSANCE DU RÉPERTOIRE INSTRUMENTAL — DRAMATISATION DE LA PARTITION	189
<i>Passage d'une notion lyrique au domaine instrumental</i>	189
<i>Répertoire textuel et répertoire notationnel</i>	194
<i>Le modèle lyrique de la musique instrumentale</i>	200
<i>La musique à programme</i>	200
Qu'est qu'un « programme » ?	200
Entre unité musicale et unité programmatique	202
Le cas du mélodrame	205
Paradoxes de la musique à programme	208
<i>Le paradigme symphonique. Constitution de l'œuvre instrumentale</i>	208
La musique textuelle et l'atonalité	209
La dramaturgie musicale de la sonate	210
L'œuvre instrumentale : union formelle du principe d'unité et du principe d'identité	211
Le principe d'intelligibilité formelle : naissance de l'analyse musicale	213
<i>L'opéra : musique dramatique ou drame musical ?</i>	218
CHAPITRE V : FONCTION CLASSIFICATRICE DE LA RÉPERTORIALISATION. LE RÉPERTOIRE MUSICAL ENTRE UNITÉ ET ÉCLATEMENT	222
<i>Classements du répertoire</i>	222
<i>De la popularisation du répertoire au répertoire populaire</i>	228
Le patrimoine musical popularisé	228
Un répertoire à part	229
CHAPITRE VI : LA DISCOTHÈQUE — UN NOUVEAU MODÈLE DE RÉPERTOIRE MUSICAL ?	235
<i>De l'aria à l'opéra : les techniques d'enregistrement à la conquête de l'œuvre</i>	235
<i>Enregistrement et répertoire musical</i>	238
L'ultime partition ? L'autorité de l'enregistrement chez Stravinsky	238
Le « roi des instruments » ?	240
Répertoire d'enregistrements et enregistrement du répertoire	242
CONCLUSION PROVISOIRE : LE RÉPERTOIRE, UNE QUESTION STRICTEMENT FRANÇAISE ?	246

TEMPORALITÉ DU RÉPERTOIRE

L'INSTITUTION DE L'ŒUVRE MUSICALE	248
PRÉAMBULE : L'ŒUVRE MUSICALE, UN FRUIT DE LA RÉPERTORIALISATION ?	249
<i>Logiques temporelles du répertoire</i>	249
<i>Une nouvelle perspective sur l'œuvre musicale</i>	250
CHAPITRE I : CONSTITUTION DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE COMME HISTOIRE DES ŒUVRES MUSICALES	252
<i>Le traitement mythique de l'histoire de la musique</i>	252
Pratiques musicales en régime de contemporanéité	252
<i>Histoire scientifique de la musique, et histoire de la musique comme science</i>	259
<i>Histoire des œuvres musicales</i>	262

CHAPITRE II : LE MOUVEMENT CLASSICISANT DU RÉPERTOIRE — QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE CLASSIQUE ?	269
<i>Le « musée de la musique » — une métaphore opératoire ?</i>	269
La critique contre-révolutionnaire du musée de la musique : l'exemple de Quatremère de Quincy	270
Le musée de la musique comme critère des programmations	272
Le musée de la musique des compositeurs : une image ambiguë	272
<i>Le canon du répertoire</i>	279
La forme canonisante du répertoire au XVIII ^e siècle	279
Répertoire de partitions et littérarité du canon	281
Pluralité du canon, unité du répertoire	283
<i>La musique classique et ses doubles</i>	288
Naissance de la « musique classique » entre 1810 et 1830 : une musique ancienne et pédagogique	291
La véritable musique classique est-elle la musique religieuse ?	292
Une musique de concert	298
Les prémisses de la « musique sérieuse »	302
<i>La pratique classique</i>	304
<i>Le « répertoire moderne » ou la patrimonialisation du présent</i>	307
L'autre du Répertoire	307
« Répertoire ancien » et « répertoire moderne » : deux pôles du répertoire musical	308
Le répertoire de la musique contemporaine : rejet et subsumption de l'ancien répertoire	312
Tensions et paradoxes du répertoire moderne	316
CHAPITRE III : DÉRÉPERTORIALISATION DE L'ŒUVRE MUSICALE — PARADOXES ONTOLOGIQUES ET TEMPORELS	320
.....	320
<i>La dérépertorialisation de l'œuvre musicale</i>	320
Le mouvement dérépertorialisant de la muséification	320
La scission de l'œuvre et de son exécution : l'illusion d'éternité	322
La fonction de la partition dans une logique répertoriale	325
Fonder le répertoire sur l'œuvre musicale : le sophisme du « musée de la musique »	326
<i>Proposition de refondation du problème de l'œuvre musicale</i>	326
L'objet d'une reprise	326
Un remède au pluralisme ontologique	327
<i>Réévaluation du statut ontologique de l'opéra</i>	330
<i>Ambiguïté de la reprise</i>	332
CHAPITRE IV : DYNAMIQUE RÉPERTORIALE DE L'ŒUVRE — MICRORÉPERTOIRE ET MACRORÉPERTOIRE	334
CHAPITRE V : CRITIQUES MUSICALES DU RÉPERTOIRE — TENTATIVES DE DÉSŒUVREMENT	341
<i>Mycologie musicale – le désœuvrement Cagien</i>	341
<i>Le retour à un régime de contemporanéité temporelle : la liturgie stockhausienne</i>	350
CONCLUSION : UNE ESTHÉTIQUE DU RÉPERTOIRE ?	355
BIBLIOGRAPHIE	362
SOMMAIRE	373