

***L'âge et la provenance d'un répertoire.
Les listes d'œuvres lyriques avignonnaises soumises aux
pouvoirs publics (1814-1862)***

Étienne JARDIN

Basé sur les mêmes fonds d'archives, cet article est une suite directe de celui rédigé dans le cadre des actes du colloque sur la notion d'emploi dans l'art lyrique français¹. Cette étude du personnel lyrique du théâtre d'Avignon entre 1807 et 1864 s'appuyait sur les tableaux de troupes que les directeurs du théâtre adressaient chaque année aux administrations préfectorales et municipales, d'une part, pour faire connaître les noms des artistes qui allaient résider à Avignon durant la saison, d'autre part, pour montrer qu'ils étaient à la tête d'une troupe complète et capable d'assurer les spectacles durant plusieurs mois. Si les artistes sont souvent recrutés en dehors de la ville (notamment à Paris), les personnes qui postulent à la direction du théâtre d'Avignon viennent généralement de moins loin : nombre d'entre eux ont été préalablement directeurs ou artistes à Avignon, Nîmes ou Montpellier. L'analyse des troupes a révélé que les artistes restent rarement à Avignon plus de deux ans et le statut des directeurs est sensiblement le même : au cours de la période qui va m'intéresser ici (1814-1862), on relève trente-et-un directeurs pour quarante-neuf saisons et, hormis Gamas, directeur de 1813 à 1821, deux directeurs seulement restent plus de deux ans en fonction. Malgré cette instabilité, la précédente étude avait montré la grande constance des effectifs lyriques au cours de la première partie du siècle, la seule réelle évolution étant la spécialisation de plus de plus grande des chanteurs : alors qu'au début de la

¹ *La Notion d'emploi dans l'art lyrique français*, sous la direction d'Agnès TERRIER et Patrick TAÏEB, février 2013, en ligne (bruzanemediabase.com).

Restauration, ce sont les mêmes artistes qui assurent les représentations de théâtre et d'opéra-comique, sous le Second Empire les deux genres possèdent un effectif qui leur est propre. Un autre aspect de cette spécialisation se joue à l'intérieur de la troupe de chanteurs : on distingue parfois, à partir de la monarchie de Juillet, les chanteurs de « grand opéra » des chanteurs « d'opéra-comique ».

L'explication de ces phénomènes semble être une évolution du répertoire proposé au théâtre d'Avignon. Il est cependant difficile d'aborder celui-ci sans reconstituer l'ensemble de la programmation des saisons, c'est-à-dire savoir quelles œuvres ont été véritablement jouées, à quelle fréquence, etc. Nous possédons quelques documents de synthèse, rédigés au cours de la deuxième partie du XIX^e siècle, qui permettent de répondre ponctuellement à ces questions : par exemple, un répertoire pour la saison 1866-1867² chargé de faire le compte des œuvres jouées afin de calculer les droits d'auteur à payer.

Pour la première partie du siècle, ce genre de document n'a pas, *a priori*, été conservé. La reconstitution devrait passer par un dépouillement systématique de la presse locale qui, lui-même, ne permettrait pas une reconstitution totale des soirées théâtrales : en effet, Avignon ne possède pas de journal quotidien à cette époque (ce sont des bi ou tri hebdomadaires) et les annonces des soirées du théâtre ne concernent généralement que les représentations du soir même. Il nous manque alors une ou deux soirées par semaine ; parfois davantage quand les autres nouvelles ne laissent pas de place à l'annonce de la soirée théâtrale.

Pour évaluer le répertoire du théâtre d'Avignon depuis la Restauration jusqu'aux années 1860, on doit passer par un autre type de document, qui est certainement moins fiable qu'une reconstitution, mais qui a le mérite d'exister. Il s'agit de la liste des œuvres que le directeur présente chaque année au préfet afin d'obtenir de son ministère de tutelle l'accord de jouer ces pièces.

Ces documents sont intimement liés aux tableaux de troupes qui m'ont occupé l'an dernier. En effet, quand, par une circulaire du 22 mai 1813, le ministère de l'Intérieur rappelle au préfet les « Conditions à imposer aux directeurs³ », la première d'entre elles est de remettre à l'autorité préfectorale, « au commencement de chaque année théâtrale », le tableau de ses acteurs. La deuxième est de « soumettre son répertoire général au préfet » tous les six mois. Le préfet envoie ce document au ministère qui lui retourne la liste en lui signalant si les œuvres peuvent ou non être jouées.

Ces documents, conservés aux archives départementales de Vaucluse, mais aussi aux archives municipales d'Avignon, ont donc pour première fonction de

² Répartition des recettes. Saison 1866-1867. Archives municipales d'Avignon, 2R17.

³ Archives départementales de Vaucluse, 4T Th 12.

contrôler que les spectacles ne présenteront pas de risque pour l'ordre public. Il s'agit d'une censure qui ne s'exprime pas en amont de la première représentation d'une œuvre, mais en aval. Elle juge ainsi la bienséance d'une pièce dans un contexte politique qui n'est plus celui de sa création. Par ailleurs, les œuvres inscrites sur ces listes ne sont pas celles qui ont été jouées, mais celles qui pourraient être jouées. Sans être le reflet exact de la programmation lyrique avignonnaise, elles peuvent donc nous permettre de délimiter un périmètre du répertoire possible et d'en étudier l'évolution.

Les documents

La première liste d'œuvres conservée date de 1814⁴, ce qui laisse à penser que la circulaire mentionnée précédemment a eu un impact sur l'administration préfectorale alors même qu'entre temps un changement de régime a eu lieu. Ce répertoire est en effet vu par la Direction générale de la Police du Royaume en juin 1814, deux mois après la première abdication de Napoléon. Il porte le visa du directeur général de la Police et annonce que, parmi les œuvres soumises, *Fénélon* (tragédie de Chénier créée en 1794), *Charles et Caroline* (de Pigault-Lebrun, 1793) et *La Jeunesse de Richelieu* (comédie de Dorval et Monvel de 1798) sont interdits. Le titre alternatif de *Charles et Caroline – Les Abus de l'Ancien Régime* – dit assez bien les raisons pour lesquelles ces pièces sont proscrites à l'époque du retour des Bourbons. Notons par ailleurs que les œuvres lyriques ne sont pas touchées par la censure.

Le visa ministériel que l'on observe ici n'est pas présent sur l'ensemble des listes qui sont conservées à la fois dans les fonds départementaux et dans les fonds municipaux. Il semble que certaines listes sont des copies, chargées de relayer les informations relatives au répertoire à d'autres administrations, notamment à la mairie d'Avignon (principal soutien financier du théâtre à partir des années 1820).

⁴ *Répertoire des pièces que le directeur du 42^e arrondissement théâtral se propose de faire jouer pendant l'exercice de 1814 à 1815*, Archives municipales d'Avignon, 2R14.

*Notion en l'occurrence aux décisions
 de l'arrondissement d'Avignon*

Répertoire
 des Pièces que le Directeur du 42^e arrondissement Théâtral
 propose de faire jouer pendant l'exercice de 1814 à 1815

Tragédie		Comédie	
n ^o	nom des Pièces	n ^o	nom des Pièces
1	Antoine	17	Le quatrième jour
2	André	18	Le colporteur
3	Antoine	19	Le colporteur (prologue ajourné)
4	Antoine	20	Le colporteur
5	Antoine	21	Le colporteur
6	Antoine	22	Le colporteur
7	Antoine	23	Le colporteur
8	Antoine	24	Le colporteur
9	Antoine	25	Le colporteur
10	Antoine	26	Le colporteur
11	Antoine	27	Le colporteur
12	Antoine	28	Le colporteur
13	Antoine	29	Le colporteur
14	Antoine	30	Le colporteur
15	Antoine	31	Le colporteur
16	Antoine	32	Le colporteur
17	Antoine	33	Le colporteur
18	Antoine	34	Le colporteur
19	Antoine	35	Le colporteur
20	Antoine	36	Le colporteur
21	Antoine	37	Le colporteur
22	Antoine	38	Le colporteur
23	Antoine	39	Le colporteur
24	Antoine	40	Le colporteur
25	Antoine	41	Le colporteur
26	Antoine	42	Le colporteur
27	Antoine	43	Le colporteur
28	Antoine	44	Le colporteur
29	Antoine	45	Le colporteur
30	Antoine	46	Le colporteur
31	Antoine	47	Le colporteur
32	Antoine	48	Le colporteur
33	Antoine	49	Le colporteur
34	Antoine	50	Le colporteur
35	Antoine	51	Le colporteur
36	Antoine	52	Le colporteur
37	Antoine	53	Le colporteur
38	Antoine	54	Le colporteur
39	Antoine	55	Le colporteur
40	Antoine	56	Le colporteur
41	Antoine	57	Le colporteur
42	Antoine	58	Le colporteur
43	Antoine	59	Le colporteur
44	Antoine	60	Le colporteur
45	Antoine	61	Le colporteur
46	Antoine	62	Le colporteur
47	Antoine	63	Le colporteur
48	Antoine	64	Le colporteur
49	Antoine	65	Le colporteur
50	Antoine	66	Le colporteur
51	Antoine	67	Le colporteur
52	Antoine	68	Le colporteur
53	Antoine	69	Le colporteur
54	Antoine	70	Le colporteur
55	Antoine	71	Le colporteur
56	Antoine	72	Le colporteur
57	Antoine	73	Le colporteur
58	Antoine	74	Le colporteur
59	Antoine	75	Le colporteur
60	Antoine	76	Le colporteur
61	Antoine	77	Le colporteur
62	Antoine	78	Le colporteur
63	Antoine	79	Le colporteur
64	Antoine	80	Le colporteur
65	Antoine	81	Le colporteur
66	Antoine	82	Le colporteur
67	Antoine	83	Le colporteur
68	Antoine	84	Le colporteur
69	Antoine	85	Le colporteur
70	Antoine	86	Le colporteur
71	Antoine	87	Le colporteur
72	Antoine	88	Le colporteur
73	Antoine	89	Le colporteur
74	Antoine	90	Le colporteur
75	Antoine	91	Le colporteur
76	Antoine	92	Le colporteur
77	Antoine	93	Le colporteur
78	Antoine	94	Le colporteur
79	Antoine	95	Le colporteur
80	Antoine	96	Le colporteur
81	Antoine	97	Le colporteur
82	Antoine	98	Le colporteur
83	Antoine	99	Le colporteur
84	Antoine	100	Le colporteur

Répertoire des pièces que le directeur du 42^e arrondissement théâtral se propose de faire jouer pendant l'exercice de 1814 à 1815, 4 p.

Archives municipales d'Avignon, 2R14

Avec ou sans visa, des listes de ce type ont été conservées pour l'ensemble du XIX^e siècle⁵. Ceci indique notamment qu'elles restent nécessaires après les décrets de 1864 sur la liberté des théâtres. Mon étude aurait ainsi pu porter sur l'ensemble du siècle, si un changement de présentation au milieu des années 1860 (justement à partir du décret de 1864 et jusqu'en 1868) ne rendait pas alors l'utilisation de ces sources plus délicate. En effet, jusqu'en 1862, ces

⁵ 1814, 1816, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1835, 1838, 1841, 1843, 1844, 1850, 1851, 1853, 1854, 1855, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1865, 1866, 1867, 1868, 1871, 1872, 1873, 1876, 1877, 1878, 1880, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1890, 1891, 1893, 1896, 1897 et 1898.

listes d'œuvres sont divisées par chapitres. Par exemple, en 1814 : les tragédies, les comédies, les vaudevilles et les opéras. En avançant dans le siècle, on observe d'autres types de répartitions. En 1825⁶ : opéras et comédies, avec une subdivision par nombre d'actes ; en 1844⁷, on distingue, dans la partie lyrique, le grand opéra de l'opéra-comique ; et, en 1880⁸, une troisième catégorie apparaît avec les opérettes. En revanche, pour la période 1865-1868, aucune distinction de genre n'est faite dans les listes. L'ensemble des œuvres (lyriques ou non) est présenté par ordre alphabétique, rendant impossible l'identification d'un certain nombre de titres.

Avant de me mettre à compter les œuvres, je vais faire un détour par les informations sur le répertoire que l'on peut tirer du reste des archives d'Avignon, afin de montrer quels enjeux sont attachés à ces listes et de définir les objectifs que l'on peut fixer à leur analyse.

Le premier but des listes d'œuvres, je l'ai déjà signalé, est la censure des pièces jugées dangereuses pour l'ordre public. Ce genre d'interdiction touche rarement les œuvres lyriques, mais elles sont néanmoins concernées. Sous le Second Empire, en septembre 1854⁹ précisément, deux opéras sont en effet censurés : *Charles VI* d'Halévy – grand opéra créé à l'Académie royale de musique en 1843 – et *Les Visitandines* de Devienne – opéra-comique créé à Feydeau en 1801. Le livret du premier, écrit par Delavigne, narre l'histoire d'un roi de France dégénéré, « inapte à régner sur un royaume occupé en grande partie par les Anglais¹⁰ ». La portée politique de cette œuvre semble avoir été importante, dès sa création. Signalons, par exemple, que l'exécution du « chant national » de l'acte I lors d'un des concerts monstres de Berlioz – décrit dans ses *Mémoires*¹¹ – attise, en 1844, des passions patriotiques dans la salle. *Les Visitandines* est, pour sa part, une œuvre anticléricale. Alors que Napoléon III se rapproche de l'Angleterre et de l'Église, les deux ouvrages deviennent inconvenants. *Charles VI*, rayé de la liste des œuvres proposées en 1854, n'apparaît pas dans celles de 1855, 1857 et 1858. Le titre se trouve de nouveau sur la liste de 1859 et

⁶ Répertoire, 1825, Archives municipales d'Avignon, 2R14.

⁷ Ouvrages qui devront composer le répertoire des représentations de l'année théâtrale 1844-1845. Direction M. Montanier (Émile), Archives municipales d'Avignon, 2R14.

⁸ Répertoire des pièces devant être jouées pendant la saison théâtrale 1880, Archives départementales de Vaucluse, 4T Th 8.

⁹ Répertoire. Année 1854-1855. Direction de M. Valgalier, Archives départementales de Vaucluse, 4T Th 6.

¹⁰ Joël-Marie FAUQUET (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2003, p. 254.

¹¹ Hector BERLIOZ, *Mémoires, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*, introduction d'Alban RAMAUT, Lyon : Symétrie, 2010, p. 444-445.

se voit de nouveau rayé sur celle de 1860. *Les Visitandines* n'est plus proposé après 1854, preuve que cette censure peut faire définitivement sortir une œuvre du répertoire d'un théâtre.

Le contrôle du répertoire n'a cependant pas que des motivations relatives à l'ordre public. En définir clairement le périmètre permet, en effet, au directeur privilégié d'interdire les spectacles concurrents qui tenteraient d'empiéter sur son pré carré. Ces listes délimitent le répertoire sur lequel il possède un monopole dans la ville. En 1833, alors que la mairie a autorisé une « société de pauvres baladins » à « établir un petit théâtre sur la place de l'hôtel de Ville¹² », le directeur se lance, par exemple, dans un combat administratif pour faire interdire cette concurrence. On apprend par les courriers qui suivent cette lettre du 14 août 1833 que le directeur avait préalablement donné oralement son accord pour que ce petit théâtre présente des spectacles « à condition, pour les directeurs [de celui-ci] de jouer leur répertoire antérieur au 31 décembre 1810¹³ ». Après avoir limité le répertoire de ses concurrents, il parvient à faire fermer le petit théâtre. Ce cas particulier nous renseigne sur plusieurs choses :

- l'âge des œuvres représentées est une donnée qui est prise en compte par les directeurs dans les années 1830 ;
- le répertoire sur lequel il semble *a priori* important de garder un monopole est le répertoire « récent », constitué d'œuvres de moins de 20 ans ;
- enfin, cette exclusivité ne suffit pas, car les œuvres anciennes peuvent aussi faire une concurrence néfaste au répertoire contemporain.

Le dernier enjeu de ces listes est, peut-être, une démonstration faite, non plus à l'État, mais à la Ville. Il s'agirait, pour le directeur, de montrer sa capacité à présenter des œuvres nouvelles et ainsi remplir l'une des conditions fixées dans son cahier des charges. En contrepartie de l'utilisation du théâtre inauguré en 1825 et d'une subvention toujours grandissante, la Ville dicte en effet un certain nombre de règles aux directeurs de la troupe à partir de la fin de la Restauration. Le premier cahier des charges conservé (1829¹⁴) stipule que le directeur peut bénéficier de la bibliothèque du théâtre pour faire jouer ses œuvres, à condition d'enrichir celle-ci d'au moins quatre œuvres par an – dont deux d'au moins 3 actes. Le cahier des charges de 1847¹⁵ est encore plus précis et demande que cet enrichissement de la bibliothèque se fasse chaque année avec un grand opéra

¹² Lettre du maire d'Avignon au préfet de Vaucluse, 14 août 1833, Archives départementales de Vaucluse, 4T TH 4.

¹³ Lettre du maire d'Avignon au préfet de Vaucluse, 25 août 1833, même référence.

¹⁴ Cahier des charges, saison 1829-1830, Archives municipales d'Avignon, 2R16.

¹⁵ Cahier des charges [26 janvier 1847, signé par Montanier], même référence.

(de 4 ou 5 actes) et d'un opéra-comique (de 3 actes). Si ces conditions ne sont pas remplies, la Ville se réserve le droit de déduire de sa subvention le coût de ces partitions. Placer des œuvres nouvelles dans ces listes revient donc, sans doute, à prouver à la mairie que cette obligation de renouvellement des pièces sera remplie.

Des listes d'œuvres à la bibliothèque

A priori, les partitions de cette bibliothèque – ou même leur inventaire – n'ont pas été conservées à Avignon. En compilant l'ensemble des ouvrages lyriques qui se trouvent dans les listes adressées au préfet ou au maire, on peut cependant tenter de reconstituer cet inventaire. On part alors du principe que les ouvrages utilisés par la troupe ambulante qui dessert Avignon avant 1825 forment le premier fonds de la bibliothèque du théâtre sédentaire à partir de cette date, qu'ils y sont maintenus et rejoints par les ouvrages nouveaux que les directeurs successifs achètent avec l'aide de la subvention municipale.

Ce recensement se base sur les vingt listes d'œuvres conservées pour la période 1814-1862¹⁶. Il a fallu, pour chacune d'entre elles, identifier le titre exact, le nom du compositeur ou de l'arrangeur, ainsi que la date et l'institution de création. J'ai eu quelques surprises au cours de ce travail de recensement et d'identification.

La première a eu lieu face à un document daté « 1823 » au crayon, en haut de la première page¹⁷. L'analyse détaillée de chaque titre révèle pourtant que cette date, selon toute vraisemblance, est fautive. On trouve en effet, parmi les ouvrages listés, *La Forêt de Sénart* (*pasticcio* de Castil-Blaze créé à l'Odéon), *Marguerite d'Anjou* (une traduction de l'opéra de Meyerbeer, également créée à l'Odéon), *La Vieille* (opéra-comique de Féty) et *Le Timide* (opéra-comique d'Auber) : ces quatre œuvres ont été créées à Paris en 1826 et il semble très improbable qu'Avignon devance à ce point la capitale. La date des documents, quand ils ne portent pas de signature officielle, est donc soumise à caution.

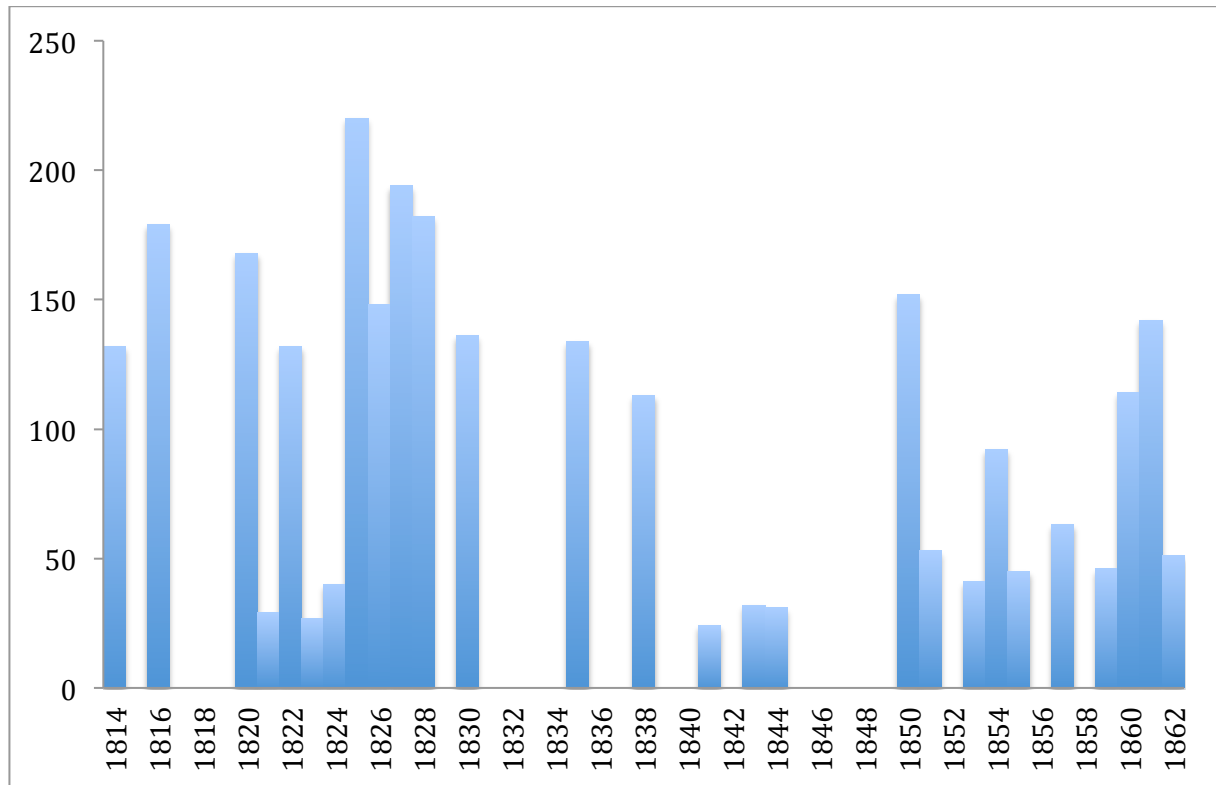
On rencontre également de nombreuses fautes d'orthographe dans ces listes, comme dans celle dressée pour la saison 1830-1831¹⁸, où *Richard Cœur-de-Lion* devient *Richard cœur de Lyon* et *L'Irato* de Méhul, *Lyrato*. Il faut signaler aussi l'utilisation de l'un ou l'autre des titres alternatifs des œuvres selon les listes ; par exemple, un opéra-comique de Gaveaux est désigné soit *L'Amour filial* soit *Jambe de bois*.

¹⁶ Pour les dates de ces répertoires, voir, note 5, celles comprises entre 1814 et 1862.

¹⁷ Archives municipales d'Avignon, 2R14.

¹⁸ Répertoire du Grand Théâtre pour la saison 1830-1831, direction de M. Rose, Archives départementales de Vaucluse, 4T TH 4.

La plus grande surprise a été la différence importante du nombre d'œuvres listées dans chaque document : de 24 (en 1841) jusqu'à 220 (en 1825). Si l'on remarque que les listes les plus longues sont généralement celles rédigées avant 1830, le critère chronologique ne peut être le seul à prendre en compte. Les listes de 1821, 1823 et 1824 portent entre 27 et 40 titres lyriques et celle de 1850, 150.



Nombre d'œuvres lyriques listées dans les répertoires du théâtre d'Avignon
(1814-1862)

Ces disparités peuvent parfois s'expliquer par des circonstances exceptionnelles dont les documents gardent la trace. En 1821, la troupe ne possède pas de chœur et le directeur ne prend donc soin de lister que les « opéras sans chœur¹⁹ » qu'il compte faire jouer, ce qui diminue de beaucoup les œuvres possibles et avec lui le nombre d'ouvrages listé. La baisse du nombre d'œuvres sur les listes, au fil de la période, peut également s'expliquer par une sous-représentation des œuvres les plus anciennes qui, pourtant, pourraient être jouées. Pour la saison 1851-1852, le directeur indique en effet, en fin d'énumération des œuvres lyriques : « [...] et les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire tels que l'Irato, le Nouveau seigneur, etc.²⁰ » Il considère certainement

¹⁹ Répertoire des ouvrages que le directeur du 25^e arrondissement théâtral se propose de faire jouer pendant l'exercice de 1821 à 1822, Archives municipales d'Avignon, 2R14.

²⁰ Répertoire fourni par M. Cazeneuve, directeur du théâtre d'Avignon, p. 2, Archives départementales de Vaucluse, 4T TH 6.

que des œuvres aussi anciennes ne représentent aucun risque pour l'ordre public et n'ont pas besoin d'être toutes désignées et validées. L'interdiction des *Visitandines* en 1854, signalée précédemment, prouve cependant le contraire. La dernière particularité de ce corpus repose dans le fait qu'aucune des listes ne ressemble exactement à une autre²¹, ce qui tendrait à prouver que chaque répertoire soumis au préfet est bien le reflet d'une volonté (ou d'une capacité) de programmation particulière du directeur qui rédige la liste.

Une fois cette identification réalisée, nous obtenons le catalogue de la bibliothèque du théâtre d'Avignon ou, du moins, un essai de reconstitution de celui-ci. Il est composé de 439 ouvrages de un à cinq actes. 107 compositeurs sont représentés (dont deux femmes seulement : Sophie Gail et Louise Bertin). Les œuvres ont été créées entre 1752 et 1860. La date moyenne de création pour l'ensemble des ouvrages se situe autour de 1812.

En suivant un découpage par périodes historiques grossièrement délimitées (Louis XV / Louis XVI / Révolution / Empire / Restauration / monarchie de Juillet / Deuxième République et Second Empire), on obtient cette répartition des œuvres :

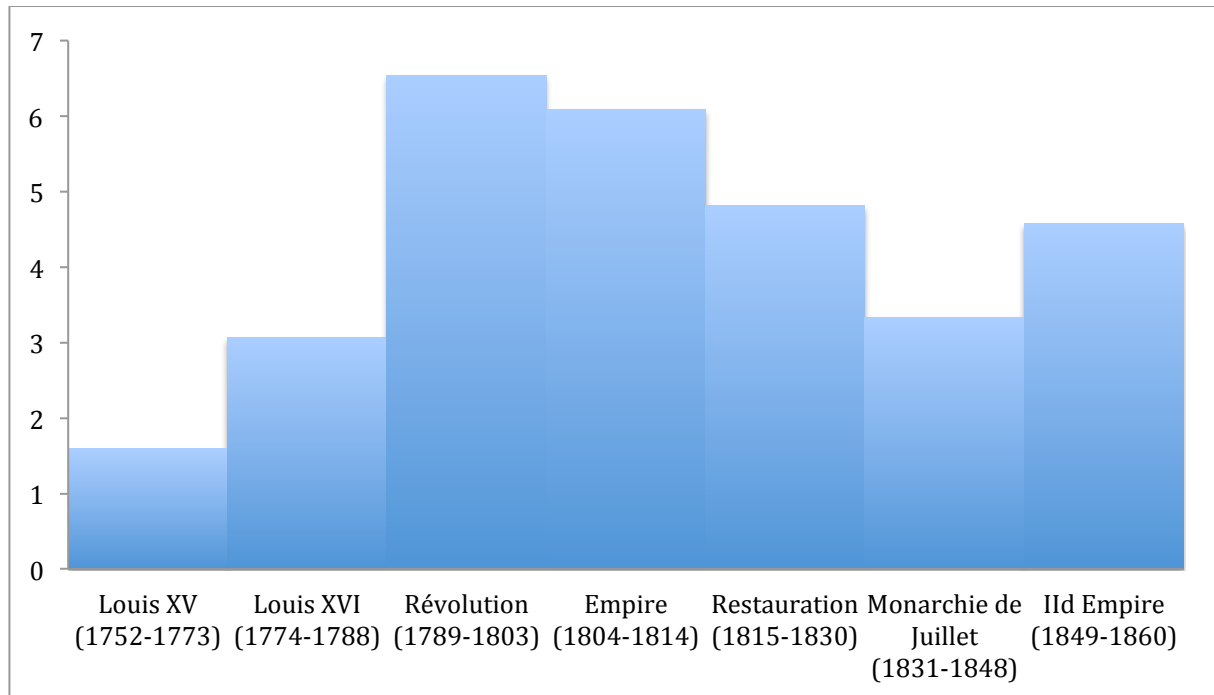


Répartition des œuvres de la bibliothèque en fonction de leur période de création

La majorité des œuvres ont été créées avant la période durant laquelle elles ont été proposées à Avignon. Les opéras datant d'avant 1814 représentent 56 % de la

²¹ Mon étude sur les emplois dans ce même théâtre montrait également qu'aucune troupe (même quand le directeur reste en place) n'est reconduite à l'identique d'une année sur l'autre.

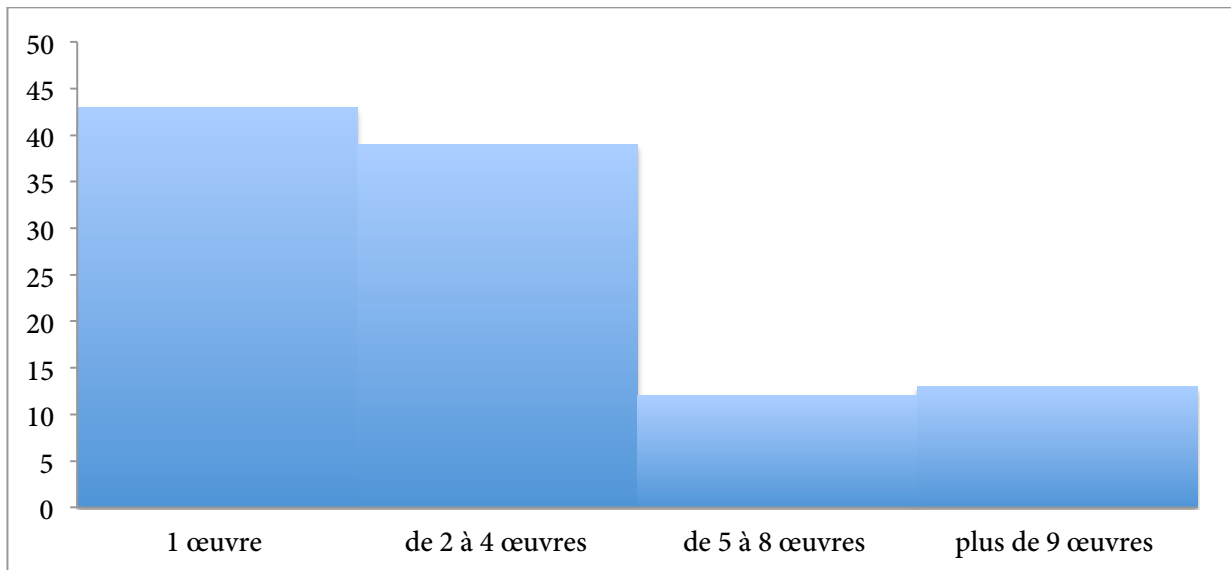
bibliothèque. Remarquons ensuite la forte représentation du répertoire révolutionnaire (98 œuvres) et impérial : ce dernier paraît ici plus faible, car la durée de la période est plus courte, mais en divisant le nombre d'œuvres par le nombre d'années de chaque période, on peut clairement voir que la Révolution et l'Empire – avec plus de 6 œuvres par an – sont des époques particulièrement prisées.



Répartition des œuvres de la bibliothèque en fonction de leur période de création : rapport entre nombre d'œuvres et nombre d'années de la période

Pour les périodes contemporaines au corpus, ce taux se situe entre 3 et 5 œuvres par an, ce qui correspond aux attentes de la mairie et aux obligations fixées dans les cahiers des charges. Notons enfin qu'il faudrait, pour expliquer l'infléchissement observé sous la monarchie de Juillet, tempérer ce graphique : peu de listes ont été conservées au cours des années 1830 alors qu'il s'agit de la période au cours de laquelle le plus d'opéras en 5 actes entrent au répertoire (si elles sont moins nombreuses, elles occupent d'avantage de temps de représentation au théâtre).

Parmi les 107 compositeurs de la bibliothèque, une très grande majorité est représentée par moins de 5 ouvrages.



Répartition des compositeurs en fonction du nombre de leurs œuvres présentes dans la bibliothèque (la moyenne est de quatre œuvres)

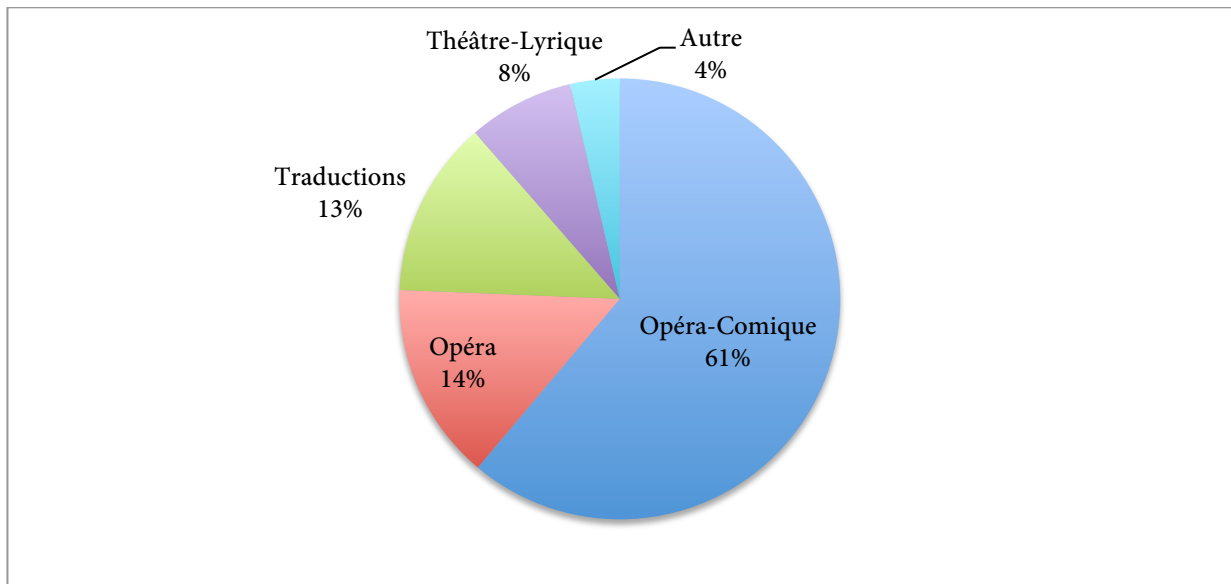
Voici le palmarès des compositeurs les plus présents dans la bibliothèque.

Compositeur	Nombre d'œuvres
Dalayrac	34
Auber	28
Grétry	28
Nicolo	18
Gaveaux	18
Boieldieu	14
Méhul	14
Berton	14
Rossini	12
Halévy	12
Adam	12
Donizetti	10
Hérold	9

Ces 13 musiciens (12 % des compositeurs relevés) occupent 50 % de la bibliothèque en considérant le nombre d'œuvres. On retrouve dans cette liste le mélange entre répertoires ancien (Dalayrac, Grétry, Nicolo, Gaveaux, Méhul et Berton) et contemporain (Auber, Boieldieu, Rossini, Halévy, Adam, Donizetti et Hérold) observé précédemment.

On peut enfin étudier le contenu de cette bibliothèque en se posant la question de la provenance des œuvres. Pour les ouvrages créés avant 1814, la réponse est très claire : il s'agit presque exclusivement d'un répertoire issu de l'Opéra-Comique que l'on pourrait s'amuser à ventiler entre les différentes institutions

qui ont soutenu le genre depuis Louis XV, mais qui, au début de la Restauration, forment bien le socle du répertoire de cette institution parisienne. Quelques exemples dérogent néanmoins à cette règle : on relève en effet un petit nombre d'œuvres créées à l'Académie royale de musique. D'une part, des comédies lyriques – notamment *La Caravane du Caire* de Grétry et *Les Prétendus* de Lemoine –, qui sont des opéras-comiques déguisés pour varier le répertoire de l'Opéra de Paris ; d'autre part, les œuvres de Gluck (*Armide* et les deux *Iphigénie*), Piccinni (*Atys*) et Spontini (*Fernand Cortez*). Il m'a paru intéressant de travailler plus en détail le répertoire contemporain, car ceci permet de savoir quelles sont les institutions lyriques que le théâtre d'Avignon prend directement pour modèle.



Répartition des œuvres de la bibliothèque créées après 1814 selon leur lieu de création

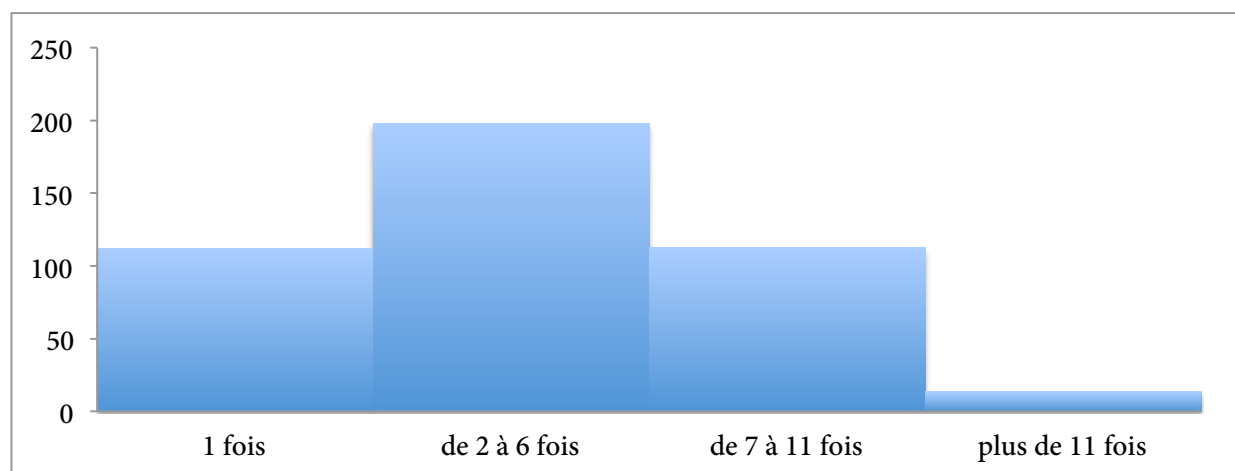
Une ventilation des œuvres contemporaines en fonction de leur lieu de création montre d'abord que l'Opéra-Comique reste, jusqu'à la fin du Second Empire, la principale institution de référence (61 % des œuvres contemporaines y ont été créées). Elle se trouve cependant de plus en plus concurrencée par d'autres scènes lyriques : l'Opéra, d'abord, et le Théâtre-Lyrique ensuite. 13 % de ce corpus est également composé de « traductions », regroupées comme telles dans ce graphique car il n'est pas toujours évident de connaître leur lieu de création et qu'elles ne semblent pas faire véritablement partie du répertoire d'une institution particulière. Étant donné qu'il s'agit presque exclusivement de traductions de l'italien, on peut y voir l'influence indirecte du Théâtre-Italien de Paris. Généralement le fait de Castil-Blaze, ces ouvrages ont été créés dans divers lieux : le théâtre de l'Odéon, le théâtre de Lyon ou celui de Nîmes, par

exemple. Encore une fois, si cette répartition prenait en compte le nombre d'actes, la part de l'Opéra et des traductions serait largement supérieure. Enfin, des partitions créées dans d'autres institutions, notamment les Bouffes-Parisiens et la Gaîté, apparaissent dans la bibliothèque et témoignent de l'ouverture progressive du répertoire du théâtre d'Avignon à l'opérette.

De la bibliothèque au répertoire

En reconstituant cette bibliothèque du théâtre d'Avignon, nous ne touchons cependant qu'une partie de la réalité du répertoire de celui-ci. Chaque saison, parmi cet ensemble d'œuvres disponibles, le directeur fait un choix qui lui est propre. Hormis les obligations d'achat de nouveautés, les pouvoirs publics ne fixent pas véritablement de règles de programmation au directeur. Les choix de ce dernier se basent ainsi essentiellement sur un objectif : répondre à la demande du public local. Pour que l'entreprise théâtrale parvienne à tenir toute la saison et que le directeur ait l'espoir de faire quelques bénéfiques, il faut en effet jouer des œuvres qui font venir le public. En étudiant les répertoires lyriques de chaque directeur et en s'intéressant à leur évolution sur près d'un demi-siècle, on cherche donc à s'approcher du goût musical des Avignonnais. Notons néanmoins, avant de commencer, que les directeurs en question n'ont que rarement réussi à faire fortune à Avignon et que les cas de banqueroute en cours de saison sont assez nombreux. Ce n'est donc pas parfaitement le goût du public que l'on va observer, mais l'idée, parfois fautive, que se font les directeurs de celui-ci.

Le passage de l'étude de la bibliothèque à celui des répertoires permet, d'abord, de distinguer les œuvres selon leur fréquence d'apparition dans les listes.



Répartition des œuvres en fonction de leur nombre d'occurrences dans les vingt répertoires (moyenne : 4,6 fois)

Une œuvre se trouve, en moyenne, sur quatre ou cinq des vingt répertoires conservés et il est à noter qu'aucune des œuvres ne se trouve sur l'ensemble des listes. Cette ventilation permet cependant de faire apparaître un petit nombre d'œuvres qui servent de pilier à la programmation lyrique à Avignon : 14 ouvrages qui apparaissent dans 12 listes ou plus et dont voici les titres.

Titre	Compositeur	Date de création	Nombre d'occur	Période à Avignon
<i>Les Rendez-vous bourgeois</i>	Nicolo	1807	17	1814-1862
<i>Le Barbier de Séville</i>	Rossini/Castil-Blaze	1821	17	1822-1862
<i>Le Nouveau Seigneur du village</i>	Boieldieu	1813	15	1816-1862
<i>Joseph</i>	Méhul	1807	14	1814-1860
<i>Ma Tante Aurore</i>	Boieldieu	1803	13	1814-1860
<i>Le Bouffe et le Tailleur</i>	Gaveaux	1804	13	1814-1862
<i>La Muette de Portici</i>	Auber	1828	13	1828-1862
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	1829	13	1830-1862
<i>Les Deux Petits Savoyards</i>	Dalayrac	1789	12	1814-1860
<i>Joconde</i>	Jadin	1790	12	1816-1860
<i>Maison à vendre</i>	Dalayrac	1800	12	1814-1860
<i>Le Maître de chapelle</i>	Paer	1821	12	1828-1862
<i>La Dame blanche</i>	Boieldieu	1825	12	1828-1862
<i>Robert le Diable</i>	Meyerbeer	1831	12	1835-1862
<i>Le Pré aux clercs</i>	Hérold	1832	12	1835-1862

Les auteurs dont les œuvres ont le plus de succès sont sensiblement les mêmes que ceux qui ont fourni le plus de partitions à la bibliothèque, ce qui permet de désigner le groupe restreint des seize auteurs qui connaissent le plus de succès à Avignon entre 1814 et 1862.

Compositeurs les plus représentés dans la bibliothèque	Compositeurs des œuvres les plus souvent proposées dans les listes
Dalayrac	Dalayrac
Auber	Auber
Grétry	
Nicolo	Nicolo
Boieldieu	Boieldieu
Méhul	Méhul
Gaveaux	Gaveaux
Berton	

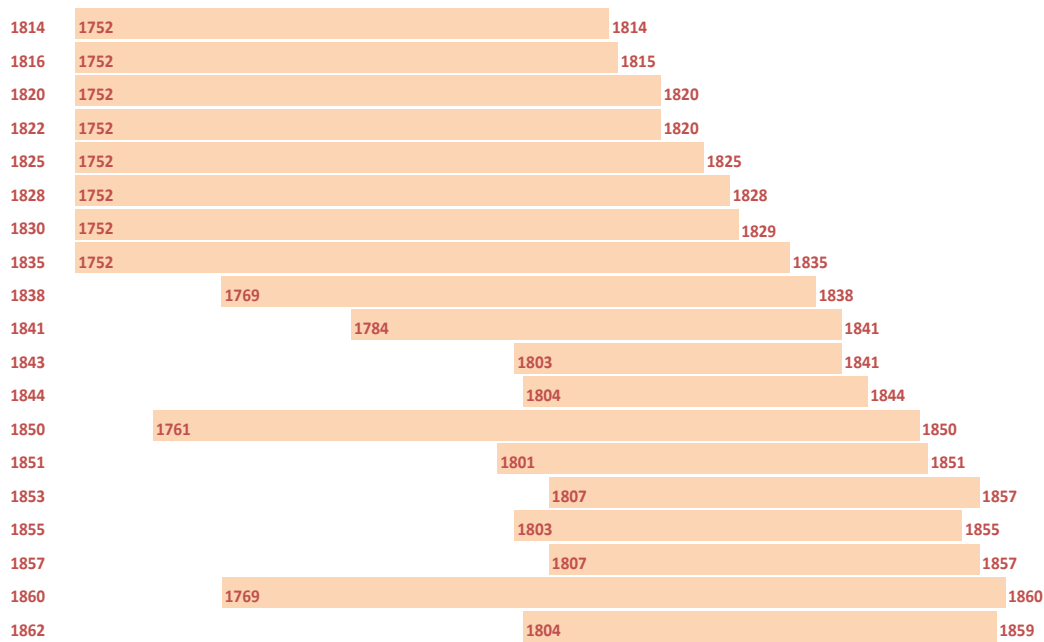
Rossini	Rossini
Halévy	
Adam	
Donizetti	
Hérold	Hérold
	Meyerbeer
	Paer
	Jadin

Pour tenter de trouver une logique de programmation, il faut néanmoins se détourner du nom des œuvres ou de celui des compositeurs – trop nombreux pour donner des résultats tout à fait parlant – et s'intéresser à l'âge des œuvres. J'emprunte à William Weber cette manière d'envisager le répertoire. Contrairement à ses travaux²² et à ceux que Yannick Simon, par exemple, a consacrés à la programmation de Jules Pasdeloup²³, je ne me baserai pas sur l'âge du compositeur (en distinguant notamment les œuvres d'auteurs morts et d'auteurs vivants), mais sur l'âge de l'œuvre en France. Je fonde donc mes calculs sur la date de création (ou de création de la traduction, quand celle-ci est connue). Ce choix est notamment motivé par la spécificité de la période étudiée : créées avant 1830, les œuvres de Rossini, qui est toujours vivant en 1862, ne doivent pas, par exemple, toujours être considérées comme contemporaines si l'on veut obtenir des résultats précis.

Voici d'abord, pour chaque répertoire, l'amplitude chronologique entre l'œuvre la plus ancienne et l'œuvre la plus récente.

²² Voir notamment William WEBER, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, New-York : Cambridge University Press, 2008.

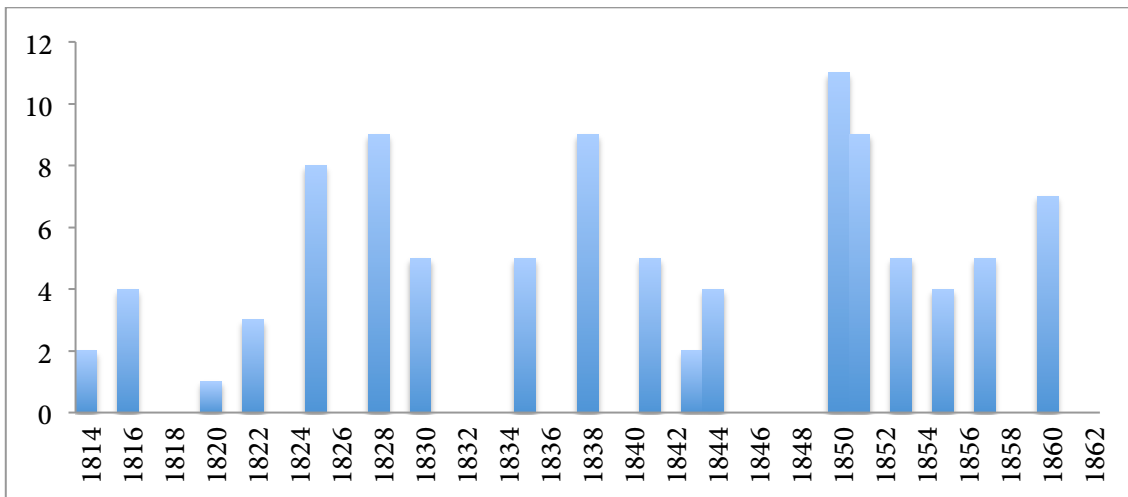
²³ Yannick SIMON, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon : Symétrie, 2011.



Amplitude chronologique des dates de créations des œuvres des répertoires avignonnais (1814-1862)

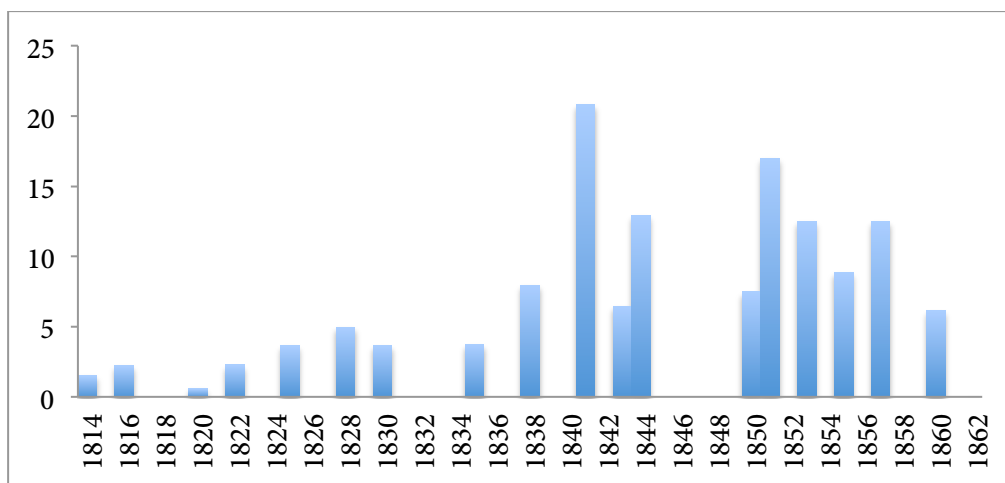
Malgré deux singularités, en 1850 et 1860, on observe clairement deux groupes : les premiers répertoires, jusque dans les années 1830, puisent dans les œuvres du XVIII^e siècle ; à partir de 1843, on ne programme presque plus que des opéras composés après 1801. L'abandon progressif du répertoire le plus ancien se situe au tournant des années 1840. Prenons garde néanmoins au trompe-l'œil de cette représentation graphique. L'amplitude augmente entre 1814 et 1835, mais la date de l'œuvre la plus ancienne est toujours celle du *Devin du village* de Rousseau : œuvre symbolique, son maintien au répertoire n'est pourtant pas tout à fait représentatif de l'attitude des directeurs face à l'ensemble du répertoire très ancien.

Pour entrer dans le détail de l'évolution de l'âge du répertoire, j'ai ventilé les œuvres en fonction de leur âge à la date de rédaction des listes. On peut ainsi, pour exemple, présenter l'évolution du nombre d'œuvres qui ont moins de trois ans.



Nombres d'œuvres proposées ayant moins de trois ans

Ces données ont un intérêt en elles-mêmes puisqu'elles prouvent que les directeurs vont parfois plus loin que les trois œuvres nouvelles qui leur sont exigées par la mairie. Elles doivent néanmoins, pour être étudiées sur le temps long, être rapportées au nombre d'œuvres global des listes, qui – on l'a vu plus tôt – sont extrêmement variables.



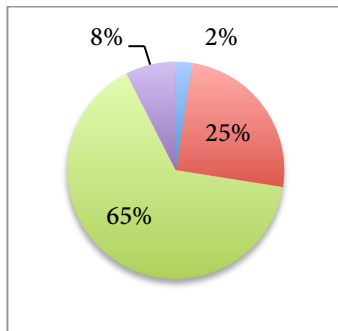
Pourcentage des œuvres proposées ayant moins de trois ans

Le résultat obtenu est assez différent et montre que si, jusqu'au milieu des années 1830, les œuvres très récentes forment moins de 5 % du répertoire, elles peuvent occuper de 10 à 20 % des répertoires de la fin de la monarchie de Juillet et du Second Empire.

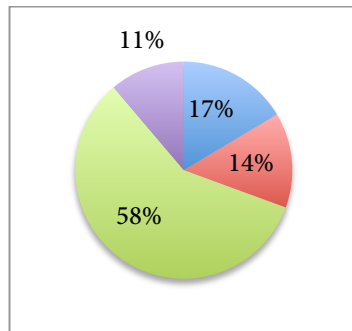
En utilisant ces données, on peut ensuite montrer l'évolution de la répartition des œuvres dans les listes selon leur âge : dix ans et moins, entre onze et vingt ans, entre vingt-et-un et cinquante ans, et plus de cinquante ans.



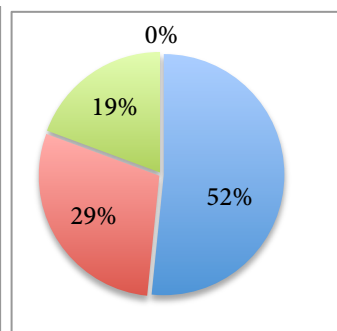
1814



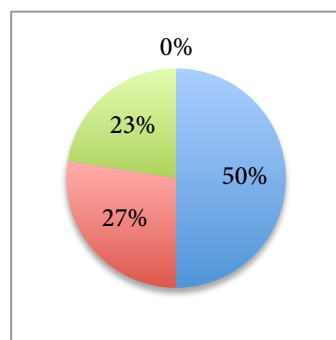
1824



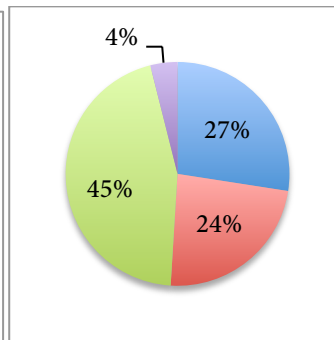
1835



1844



1853

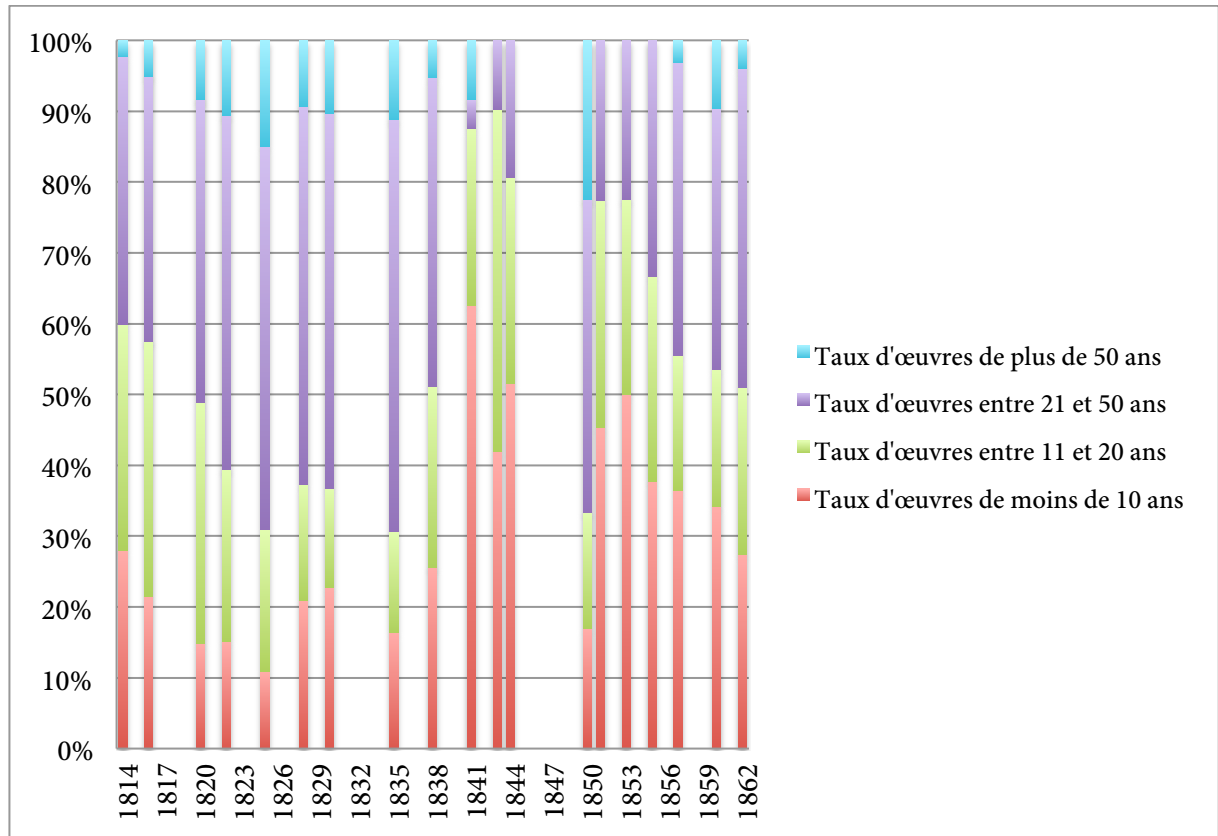


1862

Répartitions des œuvres dans certains répertoires avignonnais par tranches d'âge

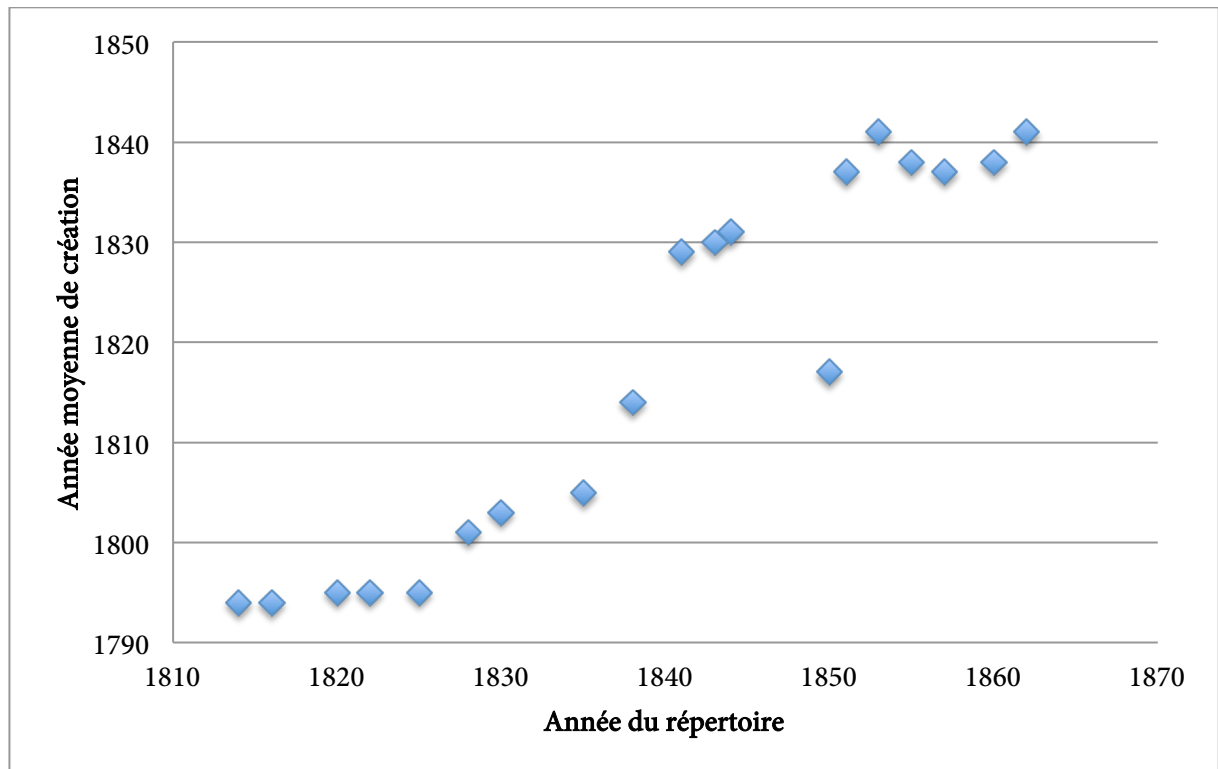
Partant d'une situation, en 1814, où les trois premières catégories sont plus ou moins équilibrées, on constate, avec les répartitions de 1824 et 1835, un certain vieillissement du répertoire. Les taux d'œuvres anciennes et très anciennes augmentent : ceci est le signe de la stabilité d'un répertoire qui vieillit chaque année (les œuvres qui avaient entre onze à vingt ans en 1814 sont passées dans la catégorie suivante en 1824). Les deux répartitions obtenues ensuite montrent qu'un renouvellement du répertoire a eu lieu dans les années 1840 et se poursuit dans les années 1850. Les œuvres de moins de dix ans occupent plus de 50 % du répertoire ; les deux catégories suivantes forment les deux derniers quarts ; les œuvres très anciennes ont disparu. Enfin, la répartition de 1862 semble prouver

que nous avons une seconde stabilisation du répertoire dans la deuxième partie du Second Empire.



Répartition des œuvres par tranches d'âge pour tous les répertoires d'Avignon proposés entre 1814 et 1862.

La présentation de toutes les listes montre bien, malgré certaines singularités, les phénomènes de vieillissement et de rajeunissement du répertoire qui délimitent trois périodes dans notre corpus. 1814-1834 : stabilisation et vieillissement du répertoire ; 1838-1850 : instauration progressive de nouveaux canons lyriques ; 1851-1862 : nouvelle phrase de stabilisation et de vieillissement du répertoire. Ces trois phases apparaissent encore plus clairement avec le graphique de l'évolution de la date moyenne de création des ouvrages présents sur chaque liste.



Date moyenne de création des œuvres des répertoires d'Avignon

La période durant laquelle le théâtre d'Avignon est desservi par une troupe itinérante est une période de grande stabilité du répertoire : sa date moyenne de création n'évolue presque pas (1794 puis 1795). À partir de la fin de la Restauration, et surtout durant la monarchie de Juillet, on a un rattrapage progressif de la modernité du répertoire (l'écart entre l'âge moyen de celui-ci et la date de rédaction des listes passe de 30 ans en 1838 à 12 ans en 1841, et 13 ans en 1843 et 1844). Enfin, après le répertoire singulier de 1850, on observe un nouveau palier, signifiant une nouvelle stabilisation du répertoire.

La période étudiée verrait donc l'instauration de deux canons lyriques : l'un est propre à la Restauration, l'autre au Second Empire, la monarchie de Juillet étant une période de transition entre les deux. Pour donner une idée de ces deux canons musicaux, voici la liste des œuvres qui apparaissent invariablement sur les listes de 1814 à 1825, puis la liste des œuvres invariables entre 1851 et 1862.

1814-1825 : trente œuvres invariables

- Grétry : *Silvain* ; *La Fausse Magie* ; *L'Épreuve villageoise* ; *Raoul Barbe-Bleue*
- Champein : *La Mélomanie*
- Dezède : *Blaise et Babet*
- Dalayrac : *Sargines* ; *Les Deux Petits Savoyards* ; *Ambroise* ; *Alexis ou l'Erreur d'un père* ; *Adolphe et Clara* ; *Maison à vendre*

- Lemoyne : *Les Prétendus*
- Kreutzer : *Paul et Virginie*
- Gaveaux : *L'Amour filial ou Jambe de bois* ; *Le Petit Matelot* ; *Le Traité nul*
- Solié : *Le Secret* ; *Le Diable à quatre*
- Della Maria : *L'Opéra Comique* ; *Le Prisonnier*
- Berton : *Le Délire* ; *Aline, reine de Golconde* ; *Ninon chez madame de Sévigné*
- Nicolo : *Le Tonnelier* ; *Les Rendez-vous bourgeois* ; *Le Billet de loterie*
- Méhul : *Joseph*
- Piccinni : *Avis au public*

1851-1862 : vingt-deux œuvres invariables

- Rossini : *Le Barbier de Séville* (trad. Castil-Blaze) ; *Guillaume Tell*
- Boieldieu : *La Dame blanche*
- Auber : *La Muette de Portici* ; *Le Domino noir* ; *Les Diamants de la couronne* ; *La Part du diable* ; *Haydée*
- Meyerbeer : *Robert le Diable* ; *Les Huguenots* ; *Le Prophète*
- Hérold : *Le Pré aux clercs*
- Adam : *Le Chalet* ; *Giralda*
- Halévy : *La Juive* ; *La Reine de Chypre*
- Donizetti : *La Fille du régiment* ; *La Favorite*
- Bellini : *Norma* (trad.)
- Thomas : *Le Caïd*
- Grisar : *Bonsoir monsieur Pantalon*

Pour la période intermédiaire (1828-1850), une seule œuvre est invariable : la traduction du *Barbier de Séville* de Rossini.

*

Même si elles ne sont pas le reflet réel de la programmation lyrique d'Avignon, les listes d'œuvres soumises par les directeurs du théâtre au préfet semblent fournir des informations assez probantes sur l'évolution des canons musicaux qui façonnent le répertoire lyrique dans le Vaucluse. Ce test, basé sur des documents dispersés dans plusieurs fonds d'archives, pourrait ainsi être renouvelé en allant chercher les informations non plus dans les archives des villes françaises, mais dans celles du ministère chargé d'évaluer les listes et qui en gardait peut-être une copie. On pourrait également élargir la zone géographique étudiée et sonder la valeur nationale des phénomènes locaux décrits ici.