

Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique : entre co-répertoires et contre-répertoires

Maud Pouradier

Lorsque la notion de répertoire est évoquée, elle est toujours marquée du sceau de l'ambiguïté. Prenons par exemple le programme de l'Opéra-Comique pour la saison 2011-2012. On y lit en introduction à la production des *Pêcheurs de Perles* :

[N]ous avons programmé *Carmen*, le dernier ouvrage de Bizet si emblématique de l'Opéra Comique où le jeune compositeur l'avait créé avant de mourir prématurément. Voici à présent son tout premier opéra, *Les Pêcheurs de perles*, composé douze ans plus tôt pour un autre théâtre mais devenu peu après la disparition du musicien un titre phare de la salle Favart. Ainsi, outre la statue de Carmen dans le vestibule et le monument qui orne la Salle Bizet, un buste du compositeur domine la courbe qui mène de la corbeille au grand foyer. Si bien que trois fois présent dans les espaces publics, Bizet semble davantage chez lui dans le théâtre qu'aucun des musiciens plus prolifiques du répertoire¹.

De quel répertoire parle l'auteur de ces lignes ? De prime abord, il semble évident que le répertoire dont il est question est celui du théâtre de l'Opéra-Comique (l'institution et la salle même étant ici confondues). C'est pourquoi le texte insiste sur l'appartenance historique des *Pêcheurs de Perles* à l'institution — bien que l'œuvre ait été créée au Théâtre-Lyrique avant d'être reprise à l'Opéra-Comique. Plus que les *Pêcheurs*, c'est bien l'œuvre entier de Bizet que s'approprie ici le théâtre, en faisant référence à *Carmen* d'une part, et à l'incorporation architecturale et décorative du compositeur par ce même théâtre d'autre part. Au terme de la lecture, il semble qu'il faille comprendre que Bizet appartient beaucoup plus au répertoire de l'Opéra-Comique que les autres compositeurs qui furent plus prolifiques *pour cette maison*, l'appartenance étant ici plus qualitative que quantitative. Autrement dit, le répertoire n'est pas seulement une notion statistique — la liste quantifiée des œuvres jouées au théâtre — mais qualitative — la liste des œuvres *de valeur* ayant marqué durablement l'histoire de l'institution et/ou de la salle. Une question demeure cependant en suspens : pourquoi est-il si impérieux de démontrer l'appartenance de Bizet au répertoire de l'Opéra-Comique ? Qui est susceptible de s'arroger Bizet en lieu et place de la salle Favart ? Certainement pas le défunt

¹ [Programme de l'Opéra Comique] Saison 2011-2012, p. 39.

Théâtre Lyrique. Il est clair que c'est plutôt l'Opéra de Paris qui est implicitement visé, lui qui programme désormais régulièrement les œuvres de Bizet appartenant génériquement à l'Opéra-Comique, dont l'emblématique *Carmen*. Le répertoire institutionnel de l'Opéra-Comique s'avère donc ici implicitement en relation avec le répertoire de l'Opéra, chaque théâtre devant délimiter son répertoire comme un territoire. Tout répertoire institutionnel particulier sous-entend ainsi l'existence d'autres répertoires institutionnels, qui peuvent être parallèles, complémentaires ou concurrents. Le répertoire doit alors être pensé au sein d'une pluralité.

Faisant référence implicitement à d'autres répertoires — du Théâtre Lyrique et de l'Opéra de Paris —, le répertoire est toutefois utilisé au singulier dans le programme de l'Opéra-Comique. En effet, Bizet n'a évidemment pas seulement sa place au répertoire d'une salle ou d'une institution, mais au répertoire national, voire international. C'est alors le statut même de l'institution qui est valorisé : si son répertoire particulier se confond avec le répertoire national, du fait de l'appartenance historique de Bizet à sa salle principale, alors l'Opéra-Comique a un statut culturel similaire à celui de l'Opéra. De ce point de vue, il est intéressant de comparer le propos de ce programme avec les déclarations de Nicolas Joël lors de son entrée en fonction à la tête de l'Opéra.

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 [...]. *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'affirmer².

L'argumentation est ici l'inverse de celle du texte précédent : il s'agit de montrer que bien que n'appartenant pas historiquement à l'Opéra de Paris mais au Théâtre Lyrique pour sa version originale et à l'Opéra-Comique pour sa version remaniée, *Mireille* est cependant chez elle sur la scène de Garnier du fait de qualités esthétiques qui font qu'elle « a droit » à cette salle. Dans la bouche de Nicolas Joël l'intégration de *Mireille* au répertoire institutionnel de l'Opéra vaut adoubement et entrée au Répertoire national – le « patrimoine » –, voire universel – d'où sa requalification en « chef-d'œuvre ». Un répertoire particulier s'affirme ainsi comme l'incarnation *du* Répertoire.

² *Paris Match*, 13 juil. 2009.

À partir de ces deux citations symétriques, on comprend que bien qu'utilisé la plupart du temps au singulier, *le* répertoire fait toujours référence au moins implicitement à d'autres répertoires, voire à son autre, l'Opéra et l'Opéra-Comique se faisant ici mutuellement référence dans un jeu de concurrence et de symétrie. Cette tension entre unité idéale et pluralité de fait est inhérente à la notion de répertoire. On peut ainsi en distinguer trois acceptions, selon leur degré d'unité prétendue : le *répertoire institutionnel*, qui suppose implicitement d'autres répertoires d'institutions parallèles ou concurrentes ; le *répertoire national*, qui constitue un patrimoine dont les caractéristiques propres le différencient d'autres répertoires nationaux ; le *répertoire international ou universel*, qui doit comprendre idéalement les œuvres canoniques ou les chefs-d'œuvre reconnus en tout temps et tout lieu. Du répertoire institutionnel au répertoire international, le terme fait donc signe vers une unification grandissante. En effet parler du répertoire de l'Opéra-Comique suppose l'existence d'autres répertoires ; parler du répertoire national en revanche témoigne d'une unification des répertoires institutionnels pour former un répertoire unifié, un patrimoine national ; le répertoire international peut en revanche prétendre constituer *le* Répertoire en tant que tel, au sens absolu.

Toutefois on voit immédiatement que ces différentes significations du répertoire ne sont pas indépendantes et s'articulent entre elles : parler d'un répertoire national sous-entend l'unification par la pensée des différents répertoires institutionnels, lesquels sont supposés s'harmoniser statistiquement — de sorte qu'une « moyenne » des programmations puisse constituer un répertoire national — ou s'articuler fonctionnellement entre eux. L'idée d'un répertoire international en revanche désigne soit une moyenne statistique des programmations des grandes institutions lyriques, soit le répertoire canonique et absolu. L'idée de répertoire oscille alors entre une conception purement factuelle, supposant la dispersion des répertoires, et une conception plus esthétique, où ces programmations sont supposées refléter une sorte de « jugement de l'histoire », et qui tend à l'unification du répertoire sous une forme canonique. Le répertoire hésite donc entre une pluralité intrinsèque et une tendance à l'unification. C'est pourquoi parler d'un répertoire particulier revient toujours à s'interroger implicitement sur *le* répertoire, et réciproquement *le* répertoire invite à regarder la composition *des* répertoires. C'est cette ambiguïté du répertoire, entre unité et pluralité, que j'étudierai à travers l'articulation et l'opposition entre les répertoires de la Comédie-Française, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Ces trois institutions ne constituent pas seulement un cas historique, exemplifiant les relations possibles entre répertoires, mais sont à l'origine de cette ambiguïté intrinsèque de la notion de répertoire, qui est originellement un terme français ayant une

signification propre au contexte français des XVII^e et XVIII^e siècles. Je ne m'intéresserai pas au contenu des répertoires de ces trois institutions, mais aux définitions du répertoire que chacune véhicule, et à leurs relations réciproques, entre 1680, date de la création de la Comédie-Française, et les décrets impériaux sur les spectacles de 1806 et 1807.

I. — Répertoires indépendants et monopoles articulés

Commençons par rappeler rapidement l'origine de la notion de répertoire³ et sa signification à la Comédie-Française au XVII^e siècle : le répertoire désigne alors la programmation de la semaine ou de la quinzaine à venir, sur lequel étaient notées non seulement les représentations mais les répétitions et les distributions (les « dispositions ») : c'est donc un répertoire de spectacles théâtraux à proprement parler, et non un répertoire d'œuvres dramatiques. Signé par tous les Comédiens, il tenait lieu de cahier des charges de la quinzaine à venir. Cette acception historique particulière du répertoire est donc très différente de notre acception actuelle. Ce que nous retiendrons ici plus particulièrement, c'est son morcellement, qui découle immédiatement de sa définition : non seulement il s'agit du répertoire des Comédiens Français, mais du répertoire de cette assemblée particulière de Comédiens Français, pour cette quinzaine particulière. Ce répertoire tend ainsi à la série et à la multiplication : il implique de prochains dressages de répertoires, et fait suite à d'autres. Ces divers répertoires, ne forment pas une totalité organique entre eux, ils ne tendent pas vers leur unification en un seul répertoire historique de la Comédie-Française. Toute tentative d'unification est seulement statistique, et revient à plaquer sur le XVII^e siècle notre propre conception du répertoire. Certes, des règles président à la constitution de ces répertoires, qui unifient *de facto* leur contenu — par la reprise (la « remise ») des pièces de Molière par exemple — mais à aucun moment dans les règles internes de la Comédie-Française n'est évoqué un répertoire *unique* de ce théâtre, que les programmations successives seraient susceptibles de prolonger ou d'infléchir. Cet usage du répertoire au sens de programmation, que l'on retrouve à l'Académie Royale de Musique au début du XVIII^e siècle, ne conduit pas à l'idée d'un répertoire institutionnel unifié, encore moins à des répertoires institutionnels parallèles, symétriques ou articulés entre eux.

Cette signification du répertoire, que l'on peut appeler « répertoire-programmation », dépend de l'organisation des institutions théâtrales sous l'Ancien Régime : ce ne sont pas les

³ Nous avons élaboré plus précisément l'histoire de ce terme dans « Le répertoire. Enjeux musicaux d'une notion théâtrale (1680-1840) », publié dans *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009. Analyse et interprétation*, dir. Michel Noiray et Solveig Serre, p. 37-52.

répertoires qui doivent s'articuler entre eux, mais les monopoles qui en théorie ne doivent pas empiéter les uns sur les autres. Or, que le monopole ait une influence évidente sur le contenu du répertoire-programmation ne signifie pas que le monopole et le répertoire soient synonymes : ce sont deux entités distinctes. Leurs définitions comme leurs contenus sont différents. Le monopole est un droit de représentation exclusif sur un type de spectacle dans une aire géographique, tandis que le répertoire est un calendrier de spectacles dans un théâtre jouissant éventuellement d'un monopole. Leurs contenus sont également distincts, puisque l'objet du monopole est un ou plusieurs genres, tandis que l'objet du répertoire-programmation est un ensemble de spectacles particuliers. Le répertoire est fonction du monopole, qui est la pierre de touche du système, et non l'inverse. Le répertoire-programmation est donc un répertoire sous le régime de la dispersion. Les répertoires ne fonctionnent pas entre eux, mais sont tous fonction des monopoles. Si les répertoires de la Comédie-Française et de l'Académie Royale de Musique se complètent, c'est parce que les monopoles sont censés ne pas se concurrencer⁴.

Une première unification de la notion de répertoire est opérée lorsque dans la première moitié du XVIII^e siècle, le répertoire désigne le fonds des ouvrages d'une institution théâtrale, formant non seulement sa propriété privée mais aussi son identité et son histoire. Cette nouvelle acception du répertoire, que nous désignerons par l'expression de « répertoire-fonds », apparaît selon deux modalités différentes à la Comédie-Française et à l'Opéra. Pour la Comédie-Française, les querelles économiques entre Comédiens et dramaturges concernant les droits d'auteur ont conduit l'institution à programmer de plus en plus de pièces « tombées dans les règles », c'est-à-dire de pièces n'exigeant plus la rémunération des auteurs du fait que leurs recettes étaient descendues en deçà d'un certain seuil, et qui étaient dès lors la propriété pleine et entière des Comédiens seuls. Autrement dit, pour des raisons économiques, les Comédiens avaient tout intérêt à ce que le répertoire-programmation contienne uniquement des pièces anciennes, tombées dans les règles, appartenant totalement aux Comédiens. Le répertoire tend alors à devenir synonyme du fonds du théâtre, c'est-à-dire de l'ensemble des pièces jouées dans le passé, et appartenant au corps des Comédiens. Une évolution similaire s'opère à l'Opéra d'autant plus aisément que d'après le règlement du 16 novembre 1714 (article 16), les opéras « tombent dans les règles » après un nombre prescrit de représentations, quel que soit le montant des recettes, et que la reprise des opéras de Lully est

⁴ En réalité les deux institutions se concurrencèrent effectivement, la pomme de discorde étant l'usage de la musique par la Comédie-Française, en particulier dans les comédies-ballets. Jules Bonmassiès, *La Musique à la Comédie-Française*, Paris, 1874.

institutionnalisée de manière encore plus forte à l'Académie que la reprise des ouvrages de Molière à la Comédie-Française. Lorsque le répertoire devient synonyme de répertoire-fonds, il est possible de parler *du* répertoire unifié de chaque institution. Le répertoire se pense désormais au singulier, et n'est plus sous le régime de la dispersion du répertoire-programmation. Il n'en découle cependant pas nécessairement que ces répertoires-fonds s'articulent entre eux : ce sont encore les monopoles qui sont octroyés de manière articulée. En ce sens, il s'agit bien de répertoires parallèles et indépendants, car la considération du fonds de la Comédie-Française n'implique pas nécessairement la prise en compte du fonds de l'Opéra.

II. — Le bail de 1767 et la mise en place de co-répertoires.

Le passage de l'idée de répertoires indépendants à l'idée de répertoires articulés ou de co-répertoires a lieu à l'Académie Royale de Musique, qui, contrairement à la Comédie-Française, détient le droit de louer son privilège. Bien que conservant juridiquement son monopole, celui-ci se retrouve donc *de facto* partagé avec le Concert Spirituel et l'Opéra-Comique. Dès lors, ce qui définit l'identité de l'institution ne peut plus être le monopole sur la musique, mais le répertoire-fonds spécifique de l'Opéra, en ce qu'il se distingue du répertoire du Concert Spirituel et de celui de l'Opéra-Comique. Autrement dit, l'accent n'est plus mis sur le droit de jouer de la musique, mais sur ce qui est effectivement joué. On passe alors de l'articulation de monopoles à l'articulation de répertoires à proprement parler. Les répertoires de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Concert Spirituel deviennent dès lors ce qu'on peut appeler des co-répertoires, c'est-à-dire des répertoires n'empiétant pas les uns sur les autres, et s'articulant les uns aux autres de sorte qu'ils se fassent implicitement référence les uns aux autres. On peut distinguer ici le cas du Concert Spirituel et celui de l'Opéra-Comique.

Les répertoires de l'Opéra et du Concert Spirituel s'articulent aux deux sens du *répertoire-programmation* et du *répertoire-fonds*. Le Concert Spirituel ne peut avoir lieu que durant les périodes liturgiques où l'Opéra ne peut pas donner de spectacles. Ici ce sont les répertoires-programmations qui sont des co-répertoires. En outre, le genre et les ouvrages donnés au Concert Spirituel se distinguent et complètent le genre et les ouvrages de l'Opéra : ce sont les répertoires-fonds qui sont des co-répertoires. D'où la pratique de faire la liste des ouvrages du Concert Spirituel⁵, distincte de la liste des ouvrages de l'Opéra : idéalement, ces deux listes

⁵ « États des partitions et parties des différents motets qui appartiennent au concert spirituel et qui ont été mis en ordre par moi et déposés à la bibliothec de la ville, le 20, ou 30 juillet 1778 », AN, AJ¹³, n°3.

doivent être symétriques, c'est-à-dire ne pas se faire concurrence tout en renvoyant implicitement l'une à l'autre.

Mais c'est le cas des répertoires de l'Opéra et de l'Opéra-Comique qui doit évidemment nous intéresser tout particulièrement. Nous nous appuyons ici sur le bail de 1767 entre les deux institutions, qui dessine précisément les relations mutuelles entre les deux répertoires, et entraîne une définition plus précise du répertoire-fonds : « le dit spectacle de l'opéra-comique ne [peut] avoir, en façon quelconque, la *forme* de l'opéra, soit français, soit italien »⁶. L'accent est porté sur la forme de l'opéra, qui apparaît comme le terme positif dont l'opéra-comique doit se démarquer, et dont la forme n'est pas précisée, mais se dessine en creux. La possibilité pour l'Opéra de louer son privilège transforme le sens de son monopole, qui ne porte plus sur la musique en général, mais sur une forme générique particulière. Ici, ce sont toujours deux monopoles qui se distinguent et s'articulent, ou plutôt, c'est le même monopole de l'Académie diffracté en deux expressions génériques différentes. La suite du bail en revanche articule spécifiquement les répertoires-fonds de l'Opéra et de l'Opéra-Comique :

[Il est permis] de ne faire [...] aucun usage [...] d'aucuns *morceaux* de chant, d'aucunes symphonies, d'aucuns *airs*, d'aucune *sorte de musique* des ouvrages représentés à l'opéra, ou qui pourraient dans la suite y être représentés, tant de ceux restés au théâtre, que ceux même qui pourraient n'être point de reprise, qui soit du fond de ladite ARM⁷.

Le fonds, devenu synonyme de répertoire au début du XVIII^e siècle, n'est plus seulement l'ensemble des ouvrages appartenant à une institution, mais l'ensemble de ces mêmes ouvrages conçus comme des partitions intègres, auxquelles on ne peut emprunter aucun « morceau ». Les répertoires de l'Opéra et de l'Opéra-Comique sont donc définis comme des co-répertoires non seulement d'un point de vue formel, mais également du point de vue du contenu : la forme des ouvrages, les ouvrages mêmes, et au sein de ces ouvrages les morceaux et airs musicaux doivent être distincts et ne pas empiéter les uns sur les autres. On peut supposer que cette nouvelle définition donnée au répertoire par l'Académie a eu une influence non seulement sur sa relation aux autres institutions musicales, mais également à la Comédie-Française. Dans le 2^e article du règlement du 13 janvier 1787 :

⁶ « 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 », AN, AJ¹³, n°3.

⁷ *ibid.*

Il est pareillement défendu au Directeur et au Comité de ladite Académie d'agrèer et d'accepter à l'avenir comme opéra nouveau, aucun poème lyrique qui puisse être réclamé en tout ou en partie par un autre théâtre, soit pour le fond de l'intrigue, soit pour des scènes entières ou pour des imitations serviles de pièces déjà connues et jouées⁸.

Vingt ans après le bail de 1767, on voit se mettre en place une logique semblable, mais cette fois-ci au détriment de l'Opéra, et concernant le poème, et non plus la partition. Le répertoire de l'Académie est dès lors défini comme un co-répertoire non seulement par rapport aux autres institutions musicales, mais aux institutions strictement théâtrales, de sorte que répertoire de l'Opéra et répertoire de la Comédie-Française ne sont plus seulement des répertoires indépendants et parallèles, mais bien des co-répertoires articulés entre eux.

Or si cette définition du répertoire comme d'un fonds de partitions intègres sied à l'Opéra, elle est difficile pour l'Opéra-Comique lui-même pour deux raisons : premièrement, la forme même de l'opéra-comique interdit de considérer son répertoire comme un fonds exclusif de partitions — or c'est à la musique seule, et non au poème, comme dans d'autres textes contemporains, que le bail de 1767 fait référence ; deuxièmement, est interdit en théorie l'usage de la parodie, qui relevait de l'identité même de l'opéra-comique — même si le développement de l'opéra-comique à ariettes au détriment du vaudeville rendait moins essentielle cette pratique. Le statut du répertoire de l'Opéra-Comique, dans sa définition juridique même, devient donc problématique, puisqu'il n'est défini que comme le terme négatif d'un couple dont le terme positif est le répertoire de l'Académie, et du fait que la caractérisation du répertoire comme d'un fonds de partitions intègres ne correspond pas à la forme même de l'opéra-comique, qui contient par définition des parties irréductibles à la seule partition musicale. En effet dans les documents internes de l'Opéra-Comique, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le répertoire-fonds n'est pas défini comme un fonds de partitions, comme dans les archives de l'Opéra, mais comme un fonds de spectacles exploité grâce à des partitions, poèmes, décors et costumes. On lit ainsi dans le projet de réunion entre le Théâtre Feydeau et l'Opéra Buffa de l'an IX (1800) :

⁸ Cité par Paul Olganier, *Le droit d'auteur*, t. I, Paris, 1934, p. 205.

Les artistes sociétaires du Théâtre Feydeau se réservent la jouissance de toutes leurs partitions, poèmes, parties de musique, décoration, costumes, accessoires, et meubles nécessaires à l'exploitation de leur *répertoire* dont l'état sera dressé⁹.

On voit bien dans cette citation que le répertoire est synonyme de « fonds » comme dans le bail de 1767 — on peut en dresser l'état, contrairement au répertoire-programmation — mais qu'il ne constitue pas un répertoire de partitions, la partition n'étant qu'un moyen d'exploiter le fonds, au même titre que le poème, la décoration et les accessoires ; au contraire dans le bail de 1767, le répertoire-fonds de l'Académie était défini comme le fonds des partitions mêmes. Répertoire de l'Opéra et répertoire de l'Opéra-Comique se construisent ainsi à la fois comme des co-répertoires et des contre-répertoires : des co-répertoires, en ce que le fonds des deux théâtres sont complémentaires et non superposables, des contre-répertoires en ce qu'ils se concurrencent, mais plus profondément en ce que l'Académie impose à l'Opéra-Comique une définition du répertoire inadaptée à ce théâtre, faisant du répertoire de l'Opéra le seul véritable répertoire. Le répertoire-fonds, dont la définition juridique est construite dans ce bail, est donc fondamentalement ambiguë. Elle suppose d'autres répertoires dont il se distingue — d'où la nécessité de dresser explicitement la liste des œuvres qu'il comprend — tout en prétendant être le seul véritable répertoire, dont les autres répertoires ne sont que les ombres portées.

III. — Les décrets impériaux, et la police des répertoires

Les décrets impériaux de 1806 et 1807 organisant les spectacles sur tout le territoire français assoient définitivement cette conception du répertoire comme d'un fonds historique d'œuvres. Dans le décret du 8 juin 1806, on lit :

Titre premier. Des théâtres de Paris. Article premier. Les théâtres dont les noms suivent sont considérés comme *grands théâtres* et jouiront des prérogatives attachées à ce titre par le décret du 8 juin 1806 : 1° 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* [...]. 2° Le *Théâtre de*

⁹ « Projet d'acte entre les artistes du Théâtre Feydeau et l'administration de l'Opéra Buffa », article 2. AN, F²¹, n° 1091.

l'Opéra (Académie impériale de musique). Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse ; son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement, en 1646. 1° Il pourra seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux [...]. 2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie. 3° *Le théâtre de l'Opéra-comique* [...]. Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble. Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique avant et après sa réunion à la comédie-italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.

Il définit chaque institution par un monopole générique (« Ce théâtre est spécialement consacré à la *tragédie* », « Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse ») et par un répertoire historique (« Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique avant et après sa réunion à la comédie-italienne ») constitué d'œuvres et non de spectacles. Dans ces décrets, le répertoire associe à la fois le genre et les œuvres appartenant historiquement à une institution, de sorte que les répertoires s'articulent et forment une carte théâtrale sans superposition — les répertoires n'étant plus attribués à des institutions mais à des salles. C'est pourquoi ces co-répertoires sont assimilables à des territoires, au sens propre comme au sens figuré. On voit comment les décrets impériaux, en dessinant une carte des répertoires théâtraux, organisent la pluralité des répertoires institutionnels pour limiter leur prolifération excessive : à chaque genre son théâtre, et à chaque théâtre son répertoire historico-générique.

Les décrets de 1806 et 1807 ne se contentent pas de réinstaurer l'organisation théâtrale de l'Ancien Régime. Ils mettent en place 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 éclatante¹⁰.

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 autodestructeur. C'est donc par la spécification générique, la territorialisation et la hiérarchisation des répertoires que passe l'organisation de ce dynamisme. Cette gestion des forces est caractéristique de la police selon Foucault.

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 dans un espace de concurrence qui implique des croissances compétitives¹¹.

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 période¹². 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-

¹⁰ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, 2004, p. 321.

¹¹ *ibid.*, p. 319.

¹² Romuald Féret, « 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*, 2005, p. 350.

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, et qu'elle dessine *in fine* la carte d'un répertoire national unique.

Les décrets impériaux mettent donc en place une logique de morcellement et d'unification des répertoires, qui se construisent à la fois comme des co-répertoires et des contre-répertoires. Les répertoires se concurrencent et se complètent, leur multiplication s'organisant autour des répertoires des grands théâtres. Le répertoire national est donc symbolisé à la fois par cette carte idéale des répertoires, et au sein de cette carte par le répertoire des grands théâtres, qui semblent également incarner le répertoire patrimonial. Entre la dispersion *des* répertoires et l'unification idéale *du* Répertoire, les décrets de 1806 et 1807 ont donc tenté d'organiser *les* répertoires, en évitant leur prolifération au nom de l'unité du répertoire patrimonial.

Les citations croisées mises en exergue au seuil de cet article sont héritières de cette histoire de la notion de répertoire, peu à peu construite dans la France de l'Ancien Régime pour contrôler puis organiser les relations entre les trois grandes institutions. L'ambiguïté de la notion même de répertoire — toujours factuellement plurielle et pensée dans l'unité — aiguise une concurrence artistique et économique inévitable.