

CHRISTOPHE CHARLE
(UNIVERSITÉ DE PARIS-I et IHMC, CNRS)
L'OPERA EN FRANCE 1870-1900
ENTRE NATIONALISME ET IMPORTATIONS ÉTRANGÈRES
ESSAI DE BILAN

La culture d'élite de la France de la fin XIX^e siècle, c'est-à-dire pour l'essentiel parisienne, est traversée par deux tendances contradictoires. D'un côté, Paris est une métropole mondiale qui attire les élites artistiques de tout le monde civilisé et sert même de voie d'accès à la notoriété pour bon nombre d'entre eux. De l'autre, c'est un pays traumatisé par la défaite de 1871 qui se sent distancé par des puissances économiques plus dynamiques. Il est maintenant concurrencé dans certains domaines culturels par de nouvelles nations comme l'Allemagne et l'Italie qui refusent l'ancienne hégémonie française datant des Lumières ou des idéaux universalistes de la Révolution française. Aussi s'affirme de plus en plus une sorte de nationalisme culturel qui touche progressivement tous les domaines : de la littérature à la musique en passant par les beaux-arts et les arts décoratifs¹. L'un des symboles même de ce sentiment culturel national exacerbé est la difficulté de la réception des opéras de Wagner depuis la malheureuse affaire de la représentation de *Tannhäuser*, le 13 mars 1861, retiré de la scène de l'Opéra au bout de trois soirées². Si des structures d'accueil de type privé ou des mécènes ont pu suppléer à la mauvaise volonté des institutions officielles ou au conservatisme du grand public pour l'accueil de la musique instrumentale étrangère, il en va différemment pour l'opéra. Ce genre dépend essentiellement en France d'institutions théâtrales dont la plupart sont aux mains de l'État ou reçoivent ses subventions.

Pour mesurer le rapport de forces entre ouverture culturelle et nationalisme défensif dans le domaine lyrique, on essaiera ici de dresser un état de l'accueil des œuvres étrangères sur les différentes scènes parisiennes, qu'elles soient par excellence (Opéra, Opéra-Comique) ou partiellement (certains théâtres privés) vouées à ce type de musique de scène. En sens inverse, on s'intéressera à la créativité française et à la capacité de rayonnement des œuvres françaises à l'étranger pour déterminer si la posture défensive du monde musical français, souvent soulignée par les commentateurs et les spécialistes, était ou non justifiée. Une fois ces constats objectifs établis à partir d'indications chiffrées, on s'interrogera sur les raisons des succès ou des échecs de ces entreprises d'acclimatation des œuvres étrangères et sur la capacité d'écoute du milieu musical parisien.

¹ Cf. Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York, Oxford U.P., 1999 ; Deborah L. Silverman, *L'Art nouveau en France, politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. fse, Paris, Flammarion, 1994 ; C. Charle, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Le Seuil, 1998.

² Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, Cambridge, Heffer & sons, 1943, p. 432.

Pour établir ces constats quantifiés, on a établi deux fichiers informatisés à partir de l'ouvrage d'A. Loewenberg, *Annals of Opera*, complété par des almanachs des spectacles d'origine française³. Le premier fichier rassemble tous les opéras et opéras comiques joués à Paris entre 1870 et 1900, quelle que soit leur nationalité et suit leur diffusion parallèle dans les autres villes d'Europe, voire du monde. Il permet donc d'établir une cartographie de la diffusion des œuvres les plus internationales et de situer Paris et les scènes françaises de province dans ce réseau de circulation en termes de décalage chronologique et géographique dans les divers espaces linguistiques concurrents. On déterminera ainsi si Paris et l'espace francophone forment un îlot de résistance aux importations étrangères et quel est leur degré inégal de résistance selon le pays d'origine de l'œuvre, selon langue utilisée et son style. Le second fichier recense les œuvres lyriques (françaises et étrangères) créées ou jouées à Paris pendant la même période. Il permettra de déterminer dans quelle mesure Paris reste un lieu de réception ou de créations d'œuvres nouvelles et, en croisant avec les informations de l'autre fichier, un lieu d'émission des œuvres jouées dans la capitale pour la première fois vers d'autres horizons. La comparaison avec la fonction des autres grandes villes à cet égard en Europe, permise par le premier fichier, donnera aussi la possibilité de savoir si Paris, qui se flattait d'être un lieu central majeur de réception des œuvres lyriques européennes, (ce que reconnaissaient volontiers un Wagner et un Verdi dans leur jeunesse) l'est resté ou si, au contraire, la scène française n'est plus qu'un espace de production de nouvelles œuvres limité à un empire culturel plus modeste. Nous examinerons successivement ces trois aspects :

- 1) La créativité parisienne et ses limites
- 2) La capacité d'exportation
- 3) La capacité d'écoute

1) LA CREATIVITE PARISIENNE ET SES LIMITES

Les contemporains, critiques et musiciens, se plaignent, à partir des années 1870, de la domination des scènes lyriques parisiennes par la reprise sempiternelle des mêmes pièces du répertoire ou de l'allongement indéfini du nombre des représentations des nouveautés qui ont connu un premier succès. Ces deux tendances jouent au détriment de la mise à l'essai des jeunes compositeurs et de l'introduction des compositeurs étrangers non encore joués. Ces plaintes ne sont pas nouvelles et l'on se souvient des difficultés qu'a rencontrées Berlioz pour se faire jouer en France, au point d'être contraint de tenter sa chance sur les scènes allemandes où il était mieux accueilli. Pourtant, ce n'est pas le manque de talents qui prévaut dans cette période, comme le souligne le compositeur Victorin Joncières dans sa préface au volume de 1880 des *Annales du Théâtre et de la musique* :

³ Edouard Noël et Edmond Stoullig *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier, 1875 et s. ; Albert Soubies & Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra Comique : la seconde salle Favart*, Paris, 1892-93, rééd., Genève, Minkoff, 1978. Je remercie P. Boudrot pour son aide dans la saisie des données et ses suggestions de traitement.

“ On peut dire sans flatterie que jamais l’Ecole française n’a compté un nombre aussi considérable de compositeurs distingués ; mais il faut ajouter bien vite que jamais aussi l’accès du théâtre n’a été pour eux plus difficile. Je n’irai pas chercher mes preuves bien loin. A tout seigneur, tout honneur : prenons d’abord l’Opéra. Dans le cours de l’année qui vient de s’écouler, quel grand ouvrage nouveau, signé d’un nom français, a-t-il mis en scène ? Pas un seul. Depuis dix-huit mois qu’il dirige l’Académie de musique, M. Vaucorbeil a monté deux opéras, *Aïda*, de Verdi, que le théâtre Ventadour avait fait connaître au public parisien il y a déjà quatre ans, et le *Comte Ory* de Rossini, dont la première représentation remonte à 1828. Voilà les *nouveautés* de notre Opéra national ! ”⁴

Il ne faudrait pas cependant extrapoler à partir de l’année citée par l’auteur. En effet l’Opéra, récemment inauguré en 1875, suit alors une politique particulièrement timide de facilité puisque le public vient essentiellement pour admirer le nouveau cadre architectural somptueux du Palais Garnier plus que pour entendre de la musique nouvelle. Cependant, comme l’a montré F. Patureau, la part des nouveautés et des œuvres étrangères va progressivement augmenter à partir des années 1890⁵. De même, l’Opéra-Comique et d’autres scènes privées ouvrent progressivement leurs scènes à de nouveaux auteurs peu après ce constat pessimiste. Le bilan chiffré qu’on peut établir à partir du fichier des créations défini plus haut place en effet Paris en assez bonne position européenne. Sur les 142 œuvres lyriques (tous genres confondus) qui ont été représentées à Paris entre 1870 et 1900, 82 d’entre elles ont eu une scène parisienne pour leur première représentation soit 57,7% ; 6 seulement ont eu Milan et Saint-Pétersbourg pour premier cadre, 4 Bayreuth, 4 Moscou, 2 Londres, 1 Berlin (et c’est une œuvre française paradoxalement).

Cette prépondérance parisienne comme lieu de lancement, notamment des opéras et des opéras comiques, ne tient pas à un biais lié la définition même de l’échantillon. La plus grande partie des œuvres d’abord créées à Paris ont en effet connu aussi des carrières internationales. 17% seulement des 82 œuvres créés à Paris n’ont pu se faire représenter en dehors d’une scène française. A cet égard d’ailleurs, il est intéressant de constater que le capital symbolique attaché à l’origine parisienne d’une œuvre produit des effets d’autant plus importants qu’elle ne se rattache pas forcément aux grands genres historiques. Sur 16 œuvres créées d’abord à l’Opéra de Paris et qui relèvent des grands genres, 5 n’ont pas connu de carrière internationale en raison de leur insuccès initial au Palais-Garnier. Tout se passe comme si le jugement du public parisien d’élite valait jugement dernier pour les œuvres les plus ambitieuses. Ce n’est le cas en revanche que pour 2 opéras-comiques sur 35 représentés Salle Favart et pour aucune œuvre “ légère ” (opérette, opéra bouffe, etc.) lancée sur des théâtres moins réputés. Une création réussie à Paris dans les genres secondaires est en même temps un gage de lancement

⁴ V. Joncières in Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1880, *op. cit.*, p. III.

⁵ F. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991, p. 244 et s.

au-delà des frontières françaises. On voit ici l'effet rémanent du mythe de la fête impériale et de la " vie parisienne " qui fait rêver l'Europe.

Ce pouvoir de consécration initial, notamment dans les genres les plus commerciaux, est la poursuite d'un phénomène ancien dont témoigne, par exemple, l'exportation massive de vaudevilles et de mélodrames français dans la première moitié du XIX^e siècle sur les scènes étrangères⁶. Ainsi s'explique la volonté de beaucoup d'auteurs et de compositeurs d'attendre leur tour plutôt que de se faire jouer en dehors de Paris. Quelques-uns toutefois, et non des moindres, se sont résolus à ce parti, lassés de ne pas trouver un directeur de salle parisienne bienveillant. Ainsi Saint-Saëns fait représenter son *Etienne Marcel*, le 8 février 1879 à l'Opéra de Lyon, et Massenet sa *Navarraise* à Covent Garden, le 20 juin 1894. En 1880, V. Joncières, déjà cité, note : " Un autre académicien, M. Massenet, qui passe pour un des compositeurs les plus favorisés de ce temps-ci, ne trouvant pas le placement de son *Hérodiade* à Paris, va en donner, l'hiver prochain, la primeur à l'Italie. " ⁷

Il s'agit cependant de cas exceptionnels et non probants puisque ces opéras n'ont guère survécu pour autant dans la mémoire des mélomanes. En effet, la réciproque n'est pas vraie : la plus grande partie des œuvres créées à Londres n'a pas dépassé le monde anglophone, sauf s'il s'agissait d'œuvres représentées dans une autre langue que l'anglais. De même, si l'on excepte les monstres sacrés de l'opéra allemand ou italien, les autres compositeurs de ces pays ne voient guère leurs œuvres représentées en dehors de leur pays d'origine, l'exception étant ici la percée remarquable effectuée par les musiciens russes, d'abord représentés dans leur pays d'origine avant d'être admis sur tous les Opéras d'Europe.

Cette première mesure de la créativité parisienne doit toutefois être nuancée par une autre considération : ces 82 œuvres " parisiennes " ne font, au total, que moins de trois nouveautés par an en matière de répertoire lyrique au sens large et beaucoup moins encore si l'on exclut les genres les plus faciles. Pourtant, le public amateur dispose en permanence de deux salles d'Opéras auxquelles s'ajoutent plus brièvement des scènes lyriques intermittentes dans des salles non réellement subventionnées : selon les années, le Théâtre italien, le Théâtre lyrique, l'Opéra national populaire, et, en fin de période, le Châtelet et le Théâtre des Champs Elysées. Paris bénéficie, d'autre part, à cette époque, d'un afflux extraordinaire de nouveaux publics grâce à sa position stratégique dans les réseaux ferroviaires français et européens et aux grandes occasions de déplacement d'un public choisi que constituent les Expositions universelles et les visites officielles de souverains, moments propices théoriquement pour ouvrir l'éventail des programmes lyriques. Le troisième atout des scènes lyriques parisiennes est l'aide généreuse que leur accordent les pouvoirs publics au nom d'arguments patriotiques,

⁶ Voir les exemples de Scribe et Offenbach étudiés par J.-C. Yon, *Eugène Scribe la fortune et la liberté*, 37510 St Genouph, Nizet, 2000 et *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000. Sur l'influence du théâtre français en Angleterre dans la première partie du XIX^e siècle, voir Allardyce Nicoll, *A History of Early Nineteenth Century Drama 1800-1850*, New York, Mac Millan, 2^e éd., 1952, p. 80.

⁷ V. Joncières, art. cit., in Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, p. V.

voire éducatifs, aide qui n'existe que dans quelques grandes villes allemandes mais où le public cultivé est beaucoup plus limité⁸. Enfin la capitale française jouit d'une liberté sans égale d'une presse générale ou spécialisée qui disserte d'abondance sur les moindres faits et gestes des directeurs, des interprètes ou des auteurs, ce qui entretient ainsi l'intérêt du public pour ce petit monde des scènes lyriques.

Recettes de l'Opéra et de l'Opéra comique (1875-1905)

Sources : *Annuaire statistique de la ville de Paris*.

Ces atouts (et leurs effets mesurés plus haut par l'attraction parisienne) expliquent la centralité de Paris pour les carrières des musiciens d'opéra en France et en Europe, mais ils ne garantissent pas pour autant, on vient de le voir une haute productivité. Ceci renvoie à des blocages plus généraux du système théâtral spécifique de la France fin de siècle que j'ai défini, après d'autres, comme une crise du théâtre⁹. Il s'agit d'une crise paradoxale, comme l'indique le graphique comparé des recettes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique entre 1875 et 1905. La première scène voit ses recettes fluctuer entre 3 et 4 millions de francs, avec trois pointes de prospérité lors des Expositions universelles de 1878, 1889 et 1900. Toutefois, en dehors de ces années exceptionnelles, on ne constate pas une pente ascendante très nette même après 1900, alors que les frais d'exploitation, eux, ont tendance à augmenter. La direction de Vaucorbeil se termine ainsi par un déficit de 380 000 francs en 1884. Ses successeurs, E. Ritt et P. Gailhard, réalisent des bénéfices grâce à l'Exposition universelle de 1889, tandis qu'Eugène Bertrand qui prend leur relève en 1891 perd 500 000 francs en 1892-93¹⁰. Pour l'Opéra-Comique, les mêmes cycles de prospérité et de déclin entre 1 et 2 millions de francs se retrouvent : des crises régulières mettent en péril l'équilibre antérieur et obligent à des changements de direction, ainsi en 1876¹¹, en 1887 à la suite de l'incendie, puis de nouveau en 1898.

Ainsi, malgré les subventions et le stimulant artificiel des expositions, les deux grandes scènes lyriques peuvent être victimes de déficits très lourds liés à des accidents historiques (crises politiques, crises économiques, catastrophes comme les incendies) ou à des échecs artistiques. Cette fragilité financière rend compte en grande partie de la timidité relative des choix des

⁸ Cf. le tableau fourni par Eugène d'Harcourt, *Mission du gouvernement français. II. La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie, Conservatoires, Concerts, Théâtres*, Paris, 1908 : la plupart des théâtres lyriques des grandes villes allemandes sont en déficit et dépendent de subventions des souverains.

⁹ Cf. J. Dubois, *La crise théâtrale*, Paris, 1894 ; D. Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1991 ; C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, 2^{ème} partie, chapitre 3.

¹⁰ F. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne*, op. cit., p. 99-100.

¹¹ Albert Soubies & Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra Comique*, op. cit., p. 214-15.

œuvres représentées (en particulier pour celles des nouveaux compositeurs ou des compositeurs étrangers controversés) et donc de la préférence pour des stratégies prudentes : les directeurs, en cas d'insuccès, reprennent les œuvres à succès du répertoire ou rénovent des mises en scène d'œuvres qui ont déjà réussi, ou encore passent des commandes à des auteurs déjà connus, quitte à trahir l'une des missions de ces scènes subventionnées : faire éclore de nouveaux talents.

Certains critiques vont plus loin dans le procès de la créativité insuffisante des scènes lyriques parisiennes en soulignant que des scènes privées, moins ou pas du tout aidées par l'Etat, ont fait mieux que les scènes officielles : ainsi le Théâtre lyrique de Vizentini a réussi à monter 12 œuvres nouvelles en 18 mois (1878-79) mais finalement fait faillite¹². Force cependant est de constater que lorsque les directeurs s'efforcent de sortir de la routine et de donner leur chance à des œuvres nouvelles ou étrangères, ils sont rarement suivis par le public et les expériences se terminent par de nouveaux déficits. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique à partir de 1898, résume ainsi les contraintes :

“ tout théâtre, et à plus forte raison, un théâtre lyrique, a besoin, pour vivre, de faire le plus possible de recettes maxima. Pour qu'une œuvre nouvelle, par conséquent, - une fois passé le mouvement dû à la curiosité, - puisse supplanter, dans le nombre limité des représentations annuelles, une œuvre du répertoire qui lui est sacrifiée, il faut qu'elle justifie qu'elle rapportera, comme cette dernière, une recette maxima.

Le directeur peut aider une œuvre à ses débuts, et il le doit. Mais il n'est pas un mécène et il doit aussi penser aux intérêts financiers dont il a la gestion. ”¹³

Ce cercle vicieux renvoie à des causes structurelles plutôt qu'à une explication simple par la personnalité des directeurs, le manque d'œuvres d'envergure ou la routine des goûts du public. Si l'on considère quelles sont les œuvres nouvelles qui ont rencontré le plus de succès et ont rapporté le plus d'argent, il est patent qu'elles répondent à un patron relativement simple. D'un côté, elles éveillent dans le gros du public des réminiscences anciennes, ce qui atténue leur nouveauté, toujours inquiétante pour un public snob qui vient là par devoir social autant que par goût artistique. De l'autre, elles apprivoisent, sans l'afficher, quelques innovations étrangères, qu'on refuse encore parce qu'elles sont étrangères, en les adaptant aux canons de l'opéra français et de la structure dramatique des pièces françaises bien construites et aux personnages nettement caractérisés¹⁴. L'importance de la structure dramatique des opéras

¹² V. Joncières, invoque comme causes de l'échec de cette tentative : l'importance du loyer à payer, le début de l'entreprise à un mauvais moment, la fin de saison théâtrale, et surtout l'absence d'aide des autorités (Etat et Ville) alors que l'Opéra et l'Opéra-Comique sont subventionnés même quand ils font de mauvaises affaires (art. cit., p. XI-XVI).

¹³ Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, rééd. Plan de la Tour (83), “ Les introuvables ”, Editions d'aujourd'hui, 1976, p. 310.

¹⁴ Cf. Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 277 et s.

français provient des canons du théâtre classique et de la comédie d'intrigue, qui dominant à l'époque à la Comédie française et sur les théâtres boulevard. Ainsi Zola remarque en 1878 :

“ La pièce bien faite, je veux dire faite sur un certain patron équilibré et symétrique, est devenue un joujou curieux, amusant, dont l'Europe entière s'est divertie avec nous. C'est de là que date la popularité de notre répertoire à l'étranger, qui l'a accepté par engouement comme il adopte notre article de Paris. ”¹⁵

Ce n'est pas un hasard si les auteurs dramatiques les plus joués sont souvent aussi les librettistes des opéras et des opéras comiques¹⁶. Au plan symbolique, ces canons sont identifiés à l'esprit français et au patrimoine littéraire que l'Etat, depuis la monarchie, est chargé de perpétuer par l'enseignement secondaire et les théâtres subventionnés. Par ailleurs, le culte croissant des chanteurs et des chanteuses, dont témoignent la concurrence entre scènes internationales pour se les attacher et l'élévation consécutive des cachets, oblige le compositeur comme le librettiste à définir les personnages et les scènes en fonction des interprètes supposés qui assurent pour une bonne part le succès de la nouveauté, au point parfois que l'opéra perd son attrait auprès du public si ce n'est plus le créateur du rôle qui l'interprète lors des reprises.

Cet ensemble de contraintes symboliques et humaines limite donc fortement la marge de manœuvre des auteurs, des directeurs et la possibilité de renouveler le répertoire. Elles pèsent plus lourd en France qu'à l'étranger, faute d'autres villes concurrentes dans l'espace français et faute même de centre concurrent à l'échelle internationale. En particulier, la saison musicale est beaucoup plus courte à Londres ou à la Scala de Milan, et la capitale britannique n'a ni scène officielle, ni répertoire autochtone à défendre, à part les nouvelles opérettes de Gilbert et Sullivan tandis que l'Opéra de Vienne est dominé par Wagner et les opéras italiens¹⁷.

On pourrait objecter que ces données ne sont pas spécifiques au Paris de cette période. Toutefois, il est probable qu'elles sont plus sensibles dans leur arbitraire qu'avant, pour trois raisons d'importance différente :

- 1) La concurrence des nouveaux genres, mixtes ou légers, exacerbée par la liberté des théâtres, accordée en 1864, limite le renouvellement du public des opéras et opéras comiques ; le gros du public lyrique est de plus en plus attiré par l'opérette et le café-concert. Il en résulte un vieillissement ou un non-renouvellement du public des grands genres, facteur de conservatisme grandissant de ses goûts.
- 2) En sens inverse, l'élargissement du public musical d'élite, permis par la multiplication des concerts ou des associations d'amateurs, draine les amateurs qui ne trouvent pas sur les scènes

¹⁵ Zola, préface aux *Annales du Théâtre et de la musique*, *op. cit.*, 1878, p. XXVIII.

¹⁶ Ainsi *Patrie* (1886) de Paladilhe a pour librettistes Gallet et Sardou, *Piccolino* (1876) de Guiraud est fondé sur une pièce du même Sardou, le livret de *Carmen* (1875) est écrit par Meilhac et Halévy et fondé sur l'œuvre de Mérimée. Celui de *Manon* (1884) de Massenet est dû à Meilhac et Gille. Les trois opéras de Delibes ont pour librettiste l'auteur dramatique Edmond Gondinet, etc.

¹⁷ E. d'Harcourt, *op. cit.*, p. 143-150.

officielles ce qu'ils recherchent, notamment la nouveauté musicale étrangère dont certaines œuvres lyriques (en particulier Wagner) sont données en version de concert¹⁸.

3) La crise du théâtre officiel, dont témoignent les tentatives naturaliste ou symboliste d'avant-garde¹⁹ et l'exemple du nouvel opéra inauguré à Bayreuth pour secouer les routines de l'opéra traditionnel, pourraient encourager une opposition interne à la société musicale parisienne selon le schéma pôle académique/avant-garde, analogue à ce qui s'est produit, dans le domaine artistique, avec la crise du Salon et, dans le domaine littéraire, avec la naissance des nouveaux mouvements littéraires diffusés par l'intermédiaire des petites revues ou des scènes indépendantes du boulevard²⁰. Pourtant, malgré ces tensions et cette crise, force est de constater, et l'on a expliqué pourquoi, que les nouveaux compositeurs ont continué de se plier tant bien que mal aux règles héritées et ont attendu leur heure, sans inventer, comme leur collègues peintres et écrivains, des structures alternatives aux cadres officiels. Au-delà du conservatisme d'un milieu formé pour l'essentiel dans le même moule scolaire du Conservatoire et très largement dépendant de l'Etat pour sa survie, à la différence des peintres ou des écrivains, il faut invoquer surtout les rétributions symboliques et financières qui s'attachent à la qualité de compositeur d'opéras joué sur les scènes parisiennes²¹, doublées d'une capacité sans égale d'exportation dans le monde entier, comme on va le voir plus en détail maintenant.

2) LA CAPACITE D'EXPORTATION

Nous avons déjà vu précédemment que les œuvres créées pour la première fois à Paris avait une assez forte probabilité d'être reprises à l'étranger, la réciproque n'étant pas vraie. Il nous faut définir maintenant précisément quel est l'espace de rayonnement des œuvres françaises les plus réputées par comparaison avec leurs homologues étrangères.

- Les auteurs français

¹⁸ Myriam Chimènes, "Elites sociales et pratiques wagnériennes : de la propagande au snobisme", in *Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* ed. Anegret Fauser & Manuela Schwartz, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 155-197.

¹⁹ Cf. C. Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*

²⁰ Cf. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 ; Cynthia et Harrison White, *La Carrière des peintres au XIXème siècle*, trad. fse, Paris, Flammarion, 1991 (éd. américaine : New York, Wiley, 1965).

²¹ Un auteur plutôt avant-gardiste, comme Debussy, joué sur la scène de l'Opéra-Comique, en tire des droits importants, bien supérieurs à ceux des concerts et des éditions musicales : le montant total des représentations de *Pelléas et Mélisande* en 1902 s'est élevé à 113 627F. Si l'on y applique le taux habituel de 6% de droits sur la recette brute pour le compositeur, cela représente 6817F (chiffres des recettes à l'Opéra-Comique tirés de Jann Pasler, "Opéra et pouvoir : forces à l'oeuvre derrière le scandale du *Pelléas* de Debussy", in *La musique et le pouvoir*, ed. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, pp. 173-174).

Nom du compositeur	Nombre d'Opéras étrangers où leurs œuvres ont été représentées (années 1870 et s.)
Massenet (1842-1912)	64 dont : Allemagne : 6 Grande-Bretagne : 2 Italie : 4 Amérique du nord : 4 Amérique du sud : 5
Bizet (1838-1875)	50 dont : Allemagne : 2 Grande-Bretagne : 2 Italie : 2 Amérique du nord : 3 Amérique du sud : 3
Offenbach (1819-1880)	48 dont : Allemagne : 5 Grande-Bretagne : 3 Italie : 3 Amérique du nord : 1 Amérique du sud : 2
Saint-Saëns (1835-1921)	47 dont : Allemagne : 4 Grande-Bretagne : 1 Italie : 2 Amérique du nord : 3 Amérique du sud : 2
Delibes (1836-1891)	37 dont : Allemagne : 3 Grande-Bretagne : 2 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 2
Charpentier (1860-1956)	34 dont : Allemagne : 4 Grande-Bretagne : 2 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 2
Berlioz (1803-1869)	22 dont : Allemagne : 5 Grande-Bretagne : 3 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 2

Gounod (1818-1893)	15 dont : Allemagne : 1 Grande-Bretagne : 2 Italie : 2 Amérique du nord : 0 Amérique du sud : 0
Bruneau (1857-1934)	14 dont : Allemagne : 3 Grande-Bretagne : 2 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 0
Massé (1822-1884)	13 dont : Allemagne : 1 Grande-Bretagne : 1 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 2
Chabrier (1841-1894)	11 dont : Allemagne : 5 Grande-Bretagne : 1 Italie : 0 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 0
Lalo (1823-1892)	11 dont : Allemagne : 0 Grande-Bretagne : 1 Italie : 1 Amérique du nord : 2 Amérique du sud : 0
Paladilhe	11 dont : Allemagne : 2 Grande-Bretagne : 0 Italie : 1 Amérique du nord : 0 Amérique du sud : 0
Guiraud	10
Reyer (1823-1909)	9
Joncières	9

Tableau 1 : Les compositeurs français d'opéras et d'opéras comiques les plus joués à l'étranger.

Le tableau n°1 confirme les remarques antérieures sur la capacité de rayonnement international de l'école française d'opéras pendant la période considérée. Pas moins de 16 compositeurs français parviennent à faire jouer leurs œuvres dans au moins neuf villes étrangères différentes et dix dans treize ou plus. Le détail par grand ensemble géographique dominant souligne également qu'il ne s'agit pas simplement d'une exportation en direction de la zone d'influence française traditionnelle (Suisse, Belgique, colonies, Russie) mais que les deux grands pays créateurs (Allemagne et Italie) comme les deux grandes zones consommatrices (monde anglophone et Amérique du sud) sont largement couvertes. Pour les compositeurs les plus prolifiques et les plus joués, on voit également que même ce bloc central du monde de l'opéra n'épuise pas la capacité de présence de ces favoris du succès international. Aussi bien Massenet que Bizet ou Saint-Saëns sont présents en outre dans bien d'autres villes étrangères et ce, jusqu'à des dates assez tardives. Ainsi, Massenet est joué dans la péninsule ibérique, en Afrique du nord (Casablanca, Alger, Tunis, Alexandrie et Le Caire), dans la zone baltique et dans toute l'Europe centrale et orientale, mais également dans les lieux les plus exotiques : Batavia, Saïgon, Santiago du Chili, Corfou, Bogota. L'empire de Saint-Saëns couvre l'Europe dans sa globalité, les deux Amériques, l'Afrique du nord et l'Afrique du sud. Même des compositeurs aux carrières brèves et au nombre d'œuvres limité rayonnent très largement au-delà du centre de gravité traditionnel de la création lyrique : ainsi Léo Delibes qui n'a, à son actif, qu'un seul opéra exporté, *Lakmé*, connaît un succès véritablement mondial d'Helsinki au nord à Buenos-Aires au sud, de Yokohama à l'est à la Nouvelle-Orléans à l'ouest.

Un autre trait remarquable de cette diffusion est l'accueil également favorable que l'Allemagne et l'Angleterre réservent aux œuvres françaises. Le berceau de l'opéra, l'Italie, s'avère la moins ouverte, du fait du dynamisme de sa propre école de théâtre lyrique et des saisons relativement courtes de ses théâtres, pourtant nombreux. De plus, ceux-ci traversent une crise de financement après l'unification du pays qui entraîne une baisse des subventions publiques dans les villes déchues de leur fonction de capitale²². On conçoit donc qu'ils manquent de moyens pour introduire des œuvres étrangères aux mises en scène coûteuses comme celles qui caractérisent les œuvres françaises. S'y ajoute aussi une certaine rivalité née d'un contexte théâtral et politique moins favorable : accueillante aux œuvres italiennes, depuis le XVIII^e siècle grâce à l'existence d'un Théâtre italien à Paris, et italophile pendant la lutte de libération du milieu du XIX^e siècle, la France l'est moins avec la disparition de ce même Théâtre italien le 8 août 1878 et après le rapprochement diplomatique entre l'Italie et l'Allemagne au même moment. Les dernières œuvres de Verdi, pourtant très connu en France et apprécié depuis longtemps, doivent attendre respectivement cinq ans pour *Aïda* (au Théâtre italien), mais neuf ans pour l'Opéra, et sept ans pour *Otello* (à l'Opéra) avant d'être représentées à Paris. Si

²² Cf. Carlotta Sorba, *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologne, Il Mulino, 2000, p. 248 et s. ; Eugène d'Harcourt, *La musique actuelle en Italie*, Paris, F. Durdilly, Fischbacher, 1906 ; D. Francfort, "Rome et l'Opéra", in C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 381-402.

Falstaff n'attend qu'un an, la pièce est jouée en français et non dans la langue d'origine, sans doute pour en faciliter l'accès au public moins cultivé de l'Opéra-Comique.

- *Les auteurs étrangers*

Allemands	Nombre de villes
Wagner	63
Humperdinck	37
Italiens	
Verdi	72
Puccini	65
Leoncavallo	49
Mascagni	48
Giordano	46
Russes	
Moussorgsky	42
Tchaïkovsky	41
Borodine	28
Rimsky Korsakov	27
Rubinstein	24

Tableau n°2 : Nombre de villes étrangères à leur pays où sont joués les auteurs étrangers d'opéras de l'échantillon.

Les compositeurs étrangers d'opéras les plus joués dans la période connaissent des espaces de diffusion comparables aux auteurs français examinés plus haut. Mais ils sont finalement moins nombreux à accéder à ce statut enviable que les compositeurs français, proportionnellement à l'activité musicale de leur pays d'origine. Nous sommes victimes ici de l'erreur de perspective née de la réévaluation des échelles de valeur du goût contemporain où ces auteurs ont mieux survécu que nombre des Français cités plus haut. Sans doute, Wagner domine-t-il déjà les scènes des pays germaniques et de la plus grande partie de l'Europe, mais, à côté de lui, il n'existe alors pratiquement pas d'autre compositeur lyrique allemand de dimension internationale, à part Humperdinck et pour une seule œuvre, *Hansel und Gretel*, joué dans trente-sept villes étrangères à l'Allemagne, soit le même score de Léo Delibes, auteur, lui aussi, d'une seule œuvre de renom.

L'école italienne est beaucoup mieux représentée internationalement avec cinq auteurs majeurs exportés. De plus, elle attend beaucoup moins longtemps au seuil des scènes étrangères que les compositeurs allemands : ainsi *Cavalleria Rusticana* (1890) de Mascagni est joué la même année à Stockholm, Madrid et Budapest, un an plus tard à Barcelone, Hambourg, Dresde, Munich, Prague, Buenos-Aires, Moscou, Vienne (en allemand), Berlin (à

l'Opéra et au Lessing theater en allemand), Bucarest, Riga, Laibach (Ljubljana), Chicago, Philadelphie, Boston, Rio de Janeiro, Bâle (en allemand), Copenhague (en danois), New York (Metropolitan), en italien et Lennox Lyceum ou Casino (en anglais), Amsterdam (en allemand), Londres (Shaftesbury), Mexico, Lisbonne, et, moins de deux ans après sa création, à Paris (Opéra-Comique, en français), Bruxelles (en français) Liverpool (en anglais), Varsovie (en polonais), la Nouvelle-Orléans (en anglais), Vienne (en italien), Amsterdam (en hollandais), Londres (Covent Garden), Malte, Moscou (en russe), Reval (en allemand). Cette rapidité de diffusion témoigne du prestige maintenu de l'opéra italien, même quand il s'oriente dans le sens vériste. Apparaît aussi une tendance significative dans certains espaces à vouloir naturaliser l'œuvre par des traductions précoces dans la langue du pays. L'espace francophone (Paris et Bruxelles) et l'Europe du nord (Stockholm, Berlin, Hambourg, Dresde, Copenhague) optent pour la traduction alors qu'une partie de l'Europe centrale (Vienne, Bucarest) et méditerranéenne (Barcelone, Lisbonne, Madrid), Londres ou l'Amérique du sud, respectent la langue d'origine dans la première phase de diffusion de l'œuvre citée.

Le succès durable des Italiens, comme celui des Français, et cette politique de traduction soulignent bien la résistance du goût du public international, et pas seulement français, aux innovations identifiées à Wagner. Le fait que bon nombre des succès italiens soient en outre fondés sur des canevas d'origine française témoigne aussi de la persistance du modèle dramatique du grand opéra français, lui-même héritier d'une littérature classique : ainsi *La Bohème* et *Manon Lescaut* de Puccini, *André Chénier* et *Fedora* de Giordano (tiré de Sardou) s'inspirent d'œuvres littéraires françaises, qu'elles soient romanesques ou théâtrales.

La seule école qui témoigne d'une véritable ouverture du public international de l'opéra est l'école russe. Elle fait une percée remarquable sur toutes les scènes, y compris en France. Avec six auteurs présents sur plus de vingt scènes étrangères, son palmarès est identique à celui des auteurs d'opéras français. Toutefois, cette russophilie se paie d'un délai d'attente beaucoup plus long que pour les écoles européennes traditionnelles. Sur les 262 mises en scène d'auteurs russes recensées, 252 ont lieu plus de 10 ans après la création initiale de l'œuvre. La russophilie française, qui se situe en littérature dans le courant des années 1880²³, doit attendre pour se manifester à l'opéra, les années 1900 et encore sur les scènes non officielles, au moment où Wagner est enfin pleinement admis à l'Opéra. Les principales œuvres russes sont jouées entre 1908 et 1911. En 1911 par exemple, le Théâtre Sarah-Bernhardt monte *La Fiancée du Tsar* de Rimsky Korsakov, douze ans après la création. Cette méfiance des œuvres venues de l'est n'est pas spécifique de la France, même si celle-ci est plus rétive, malgré le contexte diplomatique favorable de l'Alliance franco-russe : l'Opéra de Berlin ne s'ouvre qu'au bout de dix-sept ans à la première œuvre de Tchaïkovsky, celui de Vienne de douze ans, la Scala (1906) de seize ans, New York de vingt ans. Ce décalage permet ainsi d'aborder ces

²³ Cf. Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe* (1886) et C. Charle, "Champ littéraire français et importations étrangères : de la vogue du roman russe à l'émergence d'un nationalisme littéraire (1886-1902)", dans Michel Espagne et Michael Werner (éd.), *Philologiques III*, Paris, Ed. de la MSH, 1994, pp. 249-263.

opéras qui mettent en scène une histoire nationale peu connue après que le public a déjà absorbé des innovations beaucoup plus grandes de compositeurs autochtones ou de pays proches. D'autre part, certains auteurs d'Europe occidentale avaient déjà utilisé des thèmes russes dans leurs propres œuvres en fonction de cette vogue croissante de l'exotisme qui caractérise une partie notable des sujets d'opéras et d'opéras comiques²⁴. Ainsi Victorin Joncières avait fait représenter, en 1876, sur la scène de l'Opéra national lyrique, un opéra comique fondé sur l'histoire russe, tiré de Schiller et intitulé *Dimitri*. Il avait obtenu 46 représentations la première année, ce qui est un succès non négligeable pour une œuvre nouvelle à l'époque.

Ce dernier exemple nous invite à nous interroger sur la position de Paris dans ce jeu des circulations et sur la capacité réelle d'écoute de son public d'opéra.

3) LA CAPACITE D'ECOUTE

Dans cette capacité d'écoute n'entrent pas en jeu seulement des facteurs politiques ou des goûts musicaux mais, plus largement, des représentations identitaires et des stratégies sociales de distinction en fonction des divers publics mobilisables. Les plaintes des musiciens et des critiques sont sans cesse renouvelées. Pendant toute une période, tout ce qui dérange (même dans la musique française) est qualifié de wagnérien et donc d'antipatriotique et de dangereux. On peut lire ainsi dans *Les Annales du théâtre et de la musique* à propos de diverses œuvres françaises :

“ On a dit à l'avance que M. Saint-Saëns était un disciple de Wagner et que sa partition était écrite dans le style wagnérien. C'est une erreur profonde. Tout est clair, tout est correct, tout est chantant dans cette partition d'*Henry VIII*, certainement plus italienne que wagnérienne. ”²⁵

L'auteur, favorable à Saint-Saëns, ne trouve pas d'autre éloge à faire que de le disculper des fausses accusations de “ wagnérisme ”, mot connoté négativement alors dans le public de l'Opéra. La même tactique se retrouve à propos d'un autre compositeur quasi officiel, Reyer, qui s'inspire de thèmes mythologiques germaniques dans son opéra *Sigurd*, ce qui ne peut que susciter des rapprochements avec les thèmes de la *Tétralogie*. Le critique emploie la même tactique de disculpation : “ C'est une œuvre qui, pour aller chercher des inspirations au delà du Rhin, n'en appartient pas moins à l'école française, qui peut, à bon droit, la revendiquer bien haut. ”²⁶.

²⁴ Cf. Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 191.

²⁵ Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *op. cit.*, 1883, p. 3-4.

²⁶ Edouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *op. cit.*, 1885, p. 32-33 (le thème est tiré du poème des *Nibelungen*).

En ces lendemains de défaite, non seulement Wagner est interdit de scène française mais aucun auteur français ne doit être soupçonné d'en importer des éléments sous un masque autochtone. La capacité d'écoute des critiques comme du public paraît donc fort limitée. En témoigne aussi la prédominance du français, quelle que soit la nationalité d'origine des œuvres. Sur les 82 œuvres créées à Paris, une seule ne l'est pas en français. Sur les 88 œuvres diffusées sur les scènes parisiennes et d'origine étrangère, 70,4% sont chantées en français, 4 le sont en allemand, 12 en russe, 10 en italien, mais cette ouverture linguistique s'opère essentiellement après 1900. Paris, capitale européenne, voire mondiale, comme lieu de création et de diffusion majeure des œuvres lyriques, est rien moins qu'une tour de Babel, qu'il s'agisse de la langue ou des canons esthétiques. Par là, elle se différencie nettement d'une autre capitale comme Londres où 55% seulement des œuvres recensées dans notre fichier sont chantées dans la langue de Shakespeare, contre 17,7% en français, 6,6% en russe, 14,8% en italien et 4,4% en allemand.

Cette résistance de la langue nationale à Paris permet une véritable naturalisation du répertoire étranger, quand il est enfin accepté, ne serait-ce que par le choix d'interprètes plus à l'aise dans le style vocal français. Il permet aussi d'affirmer le maintien de la prééminence théâtrale française que semble confirmer, en sens inverse, la réussite de la diffusion des opéras et opéras comiques ou opérettes françaises à l'étranger déjà évoquée.

Il faudrait pousser plus loin encore l'analyse de ce jeu sur le brouillage des frontières au service de l'universalisme culturel français, à travers l'étude des sujets des opéras et opéras comiques eux-mêmes. Alors qu'on a vu des œuvres italiennes retravailler à partir de schémas tirés d'arguments français, en sens inverse, les compositeurs français affectionnent des thématiques tirées d'histoire ou de littératures étrangères ou situées dans un cadre étranger, voire exotique. Cette permanence, alors que le théâtre ordinaire s'oriente au même moment au contraire vers le réalisme et les sujets contemporains, tout comme l'école italienne d'opéra²⁷, est le symbole de la permanence du style français. Malgré les influences étrangères, il est capable de se réapproprié (comme les traducteurs et metteurs en scène qui naturalisent les opéras étrangers) tous les temps et tous les lieux : depuis l'Espagne (*Carmen*)(1875), jusqu'à la Russie (*Dimitri*) (1876) en passant par l'Inde (*Lakmé* (1883), *Le Roi de Lahore*) (1877) ou le Japon (*La princesse jaune* de Saint-Saëns (1872), voire l'espace imaginaire du grand rival allemand, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1881), *Sigurd* de Reyer (1884), *Werther* de Massenet (1892). Sans doute, des opéras français sont-ils encore dérivés d'œuvres classiques d'origine française (*Manon*, *Le Cid*, *Polyeucte* par exemple) ou d'épisodes historiques de l'histoire nationale (*Jean de Nivelle*, *Cinq Mars*), mais ils semblent rencontrer moins d'écho ou un succès moins durable qu'à l'époque du grand opéra historique étudié par Jane Fulcher²⁸.

²⁷ Les rares exceptions seraient les œuvres de Charpentier (*Louise*) ou de Bruneau fondées sur des œuvres de Zola (*Le Rêve*, *L'Attaque du moulin*).

²⁸ J. F. Fulcher, *The Nation's Image : French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge U.P., 1987.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'opéra servait en partie aux compositeurs et au public à se réappropriier le passé tumultueux marqué par le traumatisme révolutionnaire à travers le jeu des correspondances avec d'autres épisodes historiques mis en scène. A la fin du siècle, après la guerre, la défaite, et la Commune, on se méfie de l'histoire comme on redoute l'influence germanique. L'exploration des lointains crée un espace neutre imaginaire et sert de compensation à la crainte de l'enfermement et de l'isolement née du traumatisme de 1870-71. La réappropriation des mythologies des autres nations pallie au manque d'une mythologie française consensuelle, nombre des héros historiques ou mythiques français étant toujours au centre de conflits politiques contemporains, donc dangereux pour l'unité nationale et le consensus du public formé de membres de l'élite appartenant aux diverses tendances de l'échiquier politique. En témoigne par exemple l'échec d'un opéra sur *Jeanne d'Arc* de Mermet, joué seulement 15 fois en 1876. C'est paradoxalement Giordano qui met en scène la Révolution française avec son opéra sur André Chénier (1896), joué seulement en 1905 à Paris. Un autre recours possible est la mythologie celtique, comme substitut à une mythologie exotique ou nordique : Chabrier avec *Gwendoline* (1886) Lalo avec *Le Roi d'Ys* (1888), Debussy avec *Pelléas et Mélisande* (1902) en fournissent trois exemples.

Seules échappent à ces tropismes les rares œuvres qui tentent d'inventer un opéra naturaliste dont Jane Fulcher a montré en détail à quelle conjoncture politiquement très particulière, le moment de l'affaire Dreyfus, elles correspondaient²⁹. Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre d'opéras liés à des enjeux spécifiquement nationaux et politiques propres à la France, ces œuvres furent diffusées hors de France comme les opéras exotiques ou mythologiques qui dominaient le reste de la production française. En ce qui concerne Bruneau, dont le librettiste était Zola, il est probable que cette capacité de rayonnement tint en partie au succès international du librettiste, romancier célèbre dans toute l'Europe. Pour Charpentier, le succès initial de *Louise* à Paris et une certaine analogie avec certains thèmes de *La Bohème* ont dû jouer en faveur de l'intérêt d'un public international. Toutefois, dans l'ensemble de la production française, il s'agit d'exemples hors normes combinant des éléments politiques, des influences wagnériennes et un moment historique critique, les lendemains de l'affaire Dreyfus.

CONCLUSION

Au terme de cette enquête, encore partielle, on peut répondre aux différentes questions de l'introduction. Les plaintes des compositeurs sur la faible créativité en œuvres nouvelles ou sur la faible ouverture à l'étranger des scènes officielles ne sont pas injustifiées mais elles renvoient d'abord à des contraintes globales qui réduisent d'autant la responsabilité spécifique des directeurs : le conservatisme du goût musical du public, les contraintes financières propres au genre lyrique, les pressions des auteurs établis et des autorités, l'échec ou la médiocrité de beaucoup de nouveautés, l'invention de circuits alternatifs de création. Ces divers facteurs

²⁹ J. F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music*, op. cit., p.77 et s.

interdisent d'interpréter les particularités de la programmation lyrique parisienne comme la seule expression du malthusianisme et du nationalisme de ceux qui décident de celle-ci.

La remarquable réussite des œuvres françaises hors des frontières montre aussi qu'à l'aune du goût international, celles-ci jouissaient d'une grande vogue qui ne pouvait que conforter les responsables dans leurs diverses habitudes en nourrissant un complexe de supériorité culturelle, par ailleurs très répandu chez les hommes de lettres et les autres artistes. Ainsi une œuvre qui, de notre point de vue d'aujourd'hui, reste encore une référence majeure comme *Pelléas et Mélisande*, non seulement a pu connaître à Paris un assez large écho et point trop tardif par rapport à sa date d'écriture, mais elle a bénéficié ensuite d'une carrière internationale aussi étendue que des œuvres beaucoup plus "faciles" ou consensuelles, en raison notamment du prestige attaché alors à un lancement sur une scène officielle parisienne. Avant 1914, cet opéra est joué dans 16 villes différentes des deux mondes.

La crispation nationale française se situe donc essentiellement par rapport à l'Allemagne et à Wagner. Elle concerne plus le gros du public et des critiques conformistes ou chauvins que le public d'élite ou les compositeurs qui, quelle que soit la formule musicale qu'ils choisissent, sont obligés de se situer par rapport à Wagner, même pour le contester ou essayer de le dépasser, ainsi Debussy. De plus, par rapport aux autres "écoles", l'ouverture des scènes françaises est comparable à celle d'autres époques même si elle se produit principalement à partir des années 1890³⁰. En revanche, ce qu'a révélé de plus significatif notre enquête, c'est l'empire international des œuvres lyriques françaises (des plus ambitieuses aux plus faciles, des plus traditionnelles aux plus innovatrices). Il vaut celui des œuvres italiennes et est peut-être même supérieur à celui dont les opéras français jouissaient avant 1870, grâce au poids incomparable de Paris dans l'ensemble des capitales culturelles européennes³¹ et à l'attrait qu'exerce la composition d'opéras sur de multiples musiciens français pour des raisons symboliques et financières.

³⁰ Sur 21 œuvres italiennes nouvelles jouées à Paris, 3 seulement le sont avant 1890, 10 avant 1900, 8 après 1900 ; sur 9 œuvres allemandes, 1 est jouée avant 1900, 4 entre 1900 et 1910, 4 après 1910 ; sur 18 œuvres russes, toutes le sont après 1908.

³¹ C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIIIè-Xxè siècles*, op. cit.