

INTRODUCTION

François LÉVY

La question de la circulation de l'opéra et de tous ses acteurs en Europe fait depuis quelques années l'objet de travaux de recherche qui ont largement renouvelé notre compréhension du phénomène. Pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus récents, les ouvrages de Damien Colas et Alessandro Di Profio, ainsi que les volumes publiés par le programme européen de recherche sur la vie musicale en Europe (*MLE: Musical Life in Europe 1600-1900*), tous centrés sur l'opéra italien¹, ont mis en lumière la précocité et l'ampleur du phénomène.

Quelques années après son apparition, l'opéra italien a en effet connu une diffusion importante au-delà des Alpes, et notamment dans les cours d'Europe centrale où le genre est devenu l'un des moyens privilégiés de la représentation et de la promotion des dynasties régnantes. En conséquence de cette diffusion rapide, le *dramma per musica* est apparu – à partir des années 1650 et plus encore durant tout le XVIII^e siècle – comme un genre bien plus européen qu'italien. Comme le souligne Alessandro Di Profio, le langage musical italien a rapidement acquis le statut de *koiné*, et de nombreux compositeurs nés hors d'Italie ont contribué de façon décisive à l'expansion du genre. D'importantes enquêtes sur la circulation des œuvres, des compositeurs, mais aussi des chanteurs, des musiciens, des imprésarios,

¹ Damien Colas, Alessandro Di Profio (dir.), *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, 2009, 2 vol. ; parmi les publications du *MLE*, voir notamment Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy et Reinhard Strohm (dir.), *Italian opera in Central Europe*, Berlin, B.W.V, 2006-2007, 3 vol. Voir également Michael Walter, « Die Oper als europäische Gattung », dans Peter Stachel, Philipp Ther, *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Munich, Oldenbourg, 2009.

des musiciens d'orchestre et des artisans du spectacle ont permis de mieux comprendre les enjeux historiques, politiques et sociologiques de cette expansion européenne de l'opéra, et les raisons de son succès.

Durant approximativement un siècle, entre 1650 et 1750, le *dramma per musica* italien devient, de fait, un genre international et dominant, ce qui n'empêche pas l'émergence de formes locales ou nationales, assez timidement en Allemagne et en Angleterre, et de façon beaucoup plus massive et affirmée en France, où le modèle italien est soigneusement tenu à distance. Mais aucune de ces formes ne parvient à s'exporter en Europe : le *Singspiel* allemand n'apparaît véritablement qu'après 1760, et les premiers opéras en langue allemande de Mattheson ou Keiser, essentiellement représentés à Hambourg entre 1678 et 1738 (date de la fermeture du théâtre du Gänsemarkt, première scène publique européenne construite hors de Venise) n'ont guère connu de descendance immédiate. En Angleterre, c'est sur le modèle des comédies françaises en vaudeville que se développe, à partir de 1728, le genre du *ballad opera*, essentiellement comique et populaire. En France, l'opéra-comique et la tragédie en musique constituent une alternative importante au modèle italien, mais ces genres ne connaissent, jusqu'en 1760, que peu de retentissement hors des frontières françaises.

La période à laquelle s'attache la revue *Orages* (1760-1830) est celle d'un bouleversement du paysage lyrique européen : si le *dramma per musica* d'inspiration métastasienne reste dans un premier temps le genre dominant en Europe, de nombreux genres lyriques, notamment comiques, se développent, se contaminent, ou prennent appui pour évoluer sur des sources très diverses, souvent issues du théâtre parlé. Plusieurs phénomènes comme la diffusion de l'*opera buffa* dans l'Europe entière, et notamment dans les pays d'Europe centrale, l'influence de plus en plus marquée de la tragédie lyrique sur les compositeurs d'*opera seria* italien et, inversement, l'évolution des genres français au contact de la musique italienne, enfin l'émergence progressive de genres nationaux mêlant influences étrangères et traditions populaires nationales démontrent que les genres et les formes qui semblaient les plus figés sont devenus poreux et s'ouvrent à de multiples influences. Un ensemble de travaux récemment consacrés à la diffusion européenne du théâtre et de l'opéra français ont ainsi souligné l'intensité de ces échanges et leur importance dans la formation d'un esprit européen². En outre, la

² Voir notamment Philippe Vendrix (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992 et Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

circulation européenne des professionnels de l'opéra ne fait que s'amplifier durant la période qui nous intéresse. En France, en Russie, en Angleterre ou encore en Allemagne, les compositeurs qui occupent des fonctions officielles importantes, tout comme les chanteurs les plus demandés, sont le plus souvent étrangers.

C'est notamment cette tension propre aux années 1760-1830 entre l'opéra comme genre européen et l'apparition de formes et de genres nationaux, nourris d'inspirations étrangères, que ce numéro souhaite interroger³. Nous avons voulu comprendre comment, entre 1760 et 1830, l'opéra sous ses diverses formes a pu contribuer à l'édification d'une culture européenne moderne. Quelles furent les voies concrètes de cette expansion, et quelles représentations l'opéra propose-t-il de la civilisation européenne, de son histoire, de ses fondements idéologiques et politiques ?

L'exploitation du thème européen à l'opéra est antérieure à 1760, et c'est par le biais de la mythologie et de l'allégorie qu'elle s'est d'abord imposée. Avant de désigner une entité géographique et politique, le nom d'*Europe* renvoie à un mythe dont il existe plusieurs versions, notamment chez Ovide et Hésiode. La belle Europe, fille du roi de Phénicie, est convoitée par Zeus qui l'aime depuis qu'une flèche d'Eros l'a atteint. C'est métamorphosé en taureau qu'il parvient à la séduire et à l'enlever. Une tradition rapportée par Hérodote indique que c'est en hommage à cette aventure heureuse que Zeus a donné le nom d'Europe au continent. Habitué à puiser leurs sujets dans la mythologie depuis les origines du genre, les librettistes du XVII^e siècle s'étaient déjà emparés du mythe d'Europe en exploitant subtilement l'ambiguïté du nom. Dans son article consacré à *Europa riconosciuta*, l'opéra créé pour l'inauguration du Teatro alla Scala en 1778, Jean-François Lattarico montre que le recours à cette fable antique était un bon moyen de respecter les fondements esthétiques et thématiques des différents genres lyriques représentés dans les cours d'Europe (le *dramma per musica* et la *fiesta teatrale* notamment) et de proposer, dans le même temps, une représentation allégorique des relations entre les différentes puissances du continent, nourries de tensions diplomatiques et de

³ Sur la circulation de l'opéra en Europe au XIX^e siècle, et l'apparition d'opéras nationaux, voir Christophe Charle, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales*, Paris, PUF, 2013/3, n° 155, p. 11-31.

tentations hégémoniques. Les représentations allégoriques de l'Europe à l'opéra ont donc essentiellement lieu, dans un premier temps, dans les théâtres de cour. Elles promeuvent un idéal d'harmonie et de concorde entre les nations tout en faisant l'apologie des dynasties régnantes. C'est également dans ce cadre aristocratique et mondain qu'apparaît le thème de l'*eros* européen, représenté dès 1697 dans *L'Europe galante*, l'opéra-ballet de Campra et Houdart de La Motte (1697) qui met en scène les mœurs amoureuses des différentes nations.

Ces deux thèmes – la quête d'une harmonie sur fond de tensions et de conflits, et l'*ethos* amoureux des différents Européens – demeurent centraux en 1825 dans *Il viaggio a Reims* de Rossini, où ils sont traités sur le mode comique. Mais entre 1778 et 1825, le monde de l'opéra a connu de profondes mutations esthétiques, poétiques et idéologiques qui ont largement bouleversé le paysage lyrique à l'échelle européenne. Si *Europa riconosciuta* a pu apparaître, selon Jean-François Lattarico, comme un précurseur de l'opéra européenisé du XIX^e siècle, et comme le « fruit des formes théâtrales extrêmement variées qui cohabitaient » à Vienne, c'est précisément parce que deux phénomènes essentiels ont connu dans les années 1760-1770 une amplification sans précédent : la circulation des œuvres et des auteurs d'une part, et les processus de réforme et de contamination entre les genres d'autre part.

L'opéra italien, et plus particulièrement le *dramma per musica*, en fut le premier bénéficiaire. La première réforme, opérée durant les années 1700-1710 par des librettistes liés aux milieux arcadiens avait été largement tributaire de la découverte des tragédies françaises parlées qui avaient été massivement traduites pour être représentées dans des collèges à l'orée du siècle. Bien qu'antérieure à 1760, cette première réforme est essentielle car elle met en lumière la plasticité et la porosité d'un genre qui se montre pour la première fois capable d'évoluer au contact d'une dramaturgie étrangère, foncièrement différente tant par sa poétique propre que par ses sujets et ses fondements idéologiques. Néanmoins, les premiers réformateurs du *dramma per musica* n'avaient pas encore dans l'idée d'en faire un genre international capable de plaire aussi bien à Venise qu'à Vienne ou à Londres. L'importante expansion européenne du *dramma per musica* eut lieu dans le prolongement de cette première réforme, quand les librettistes et les compositeurs de premier plan commencèrent à migrer vers les grandes capitales du continent. Apostolo Zeno fut ainsi le poète attitré de la cour impériale (*poeta cesareo*) à Vienne entre 1718 et 1729, où il fut remplacé par Metastasio qui y demeura jusqu'à sa mort en 1782.

Au milieu du siècle, cette internationalisation des carrières dans le monde de l'opéra concerne tous les corps de métier : compositeurs, chanteurs, instrumentistes, danseurs, décorateurs sont attirés par les grands centres urbains étrangers où les cours proposent aux meilleurs artistes des engagements lucratifs. Les poètes y sont recrutés pour rédiger des livrets et y enseigner la langue italienne. Quant aux compositeurs, leurs parcours sont souvent très chaotiques et faits de pérégrinations : avant de se fixer à Londres pour y composer des opéras italiens, Haendel a parcouru l'Europe, et notamment l'Italie où il se rendit régulièrement ensuite pour recruter des chanteurs. Gluck alla parfaire sa formation en Italie dans les années 1730-1740 avant de rejoindre Londres et de se fixer à Vienne puis à Paris pour y réformer d'abord l'opéra italien et ensuite l'opéra français. Ces carrières internationales étaient très fréquentes aux XVIII^e et XIX^e siècles, et s'inscrivaient dans un phénomène de *diaspora* musicale qui, selon Reinhardt Strohm, « peut être comparé avec les migrations professionnelles et industrielles du XX^e siècle à travers l'Europe, qui correspondent à un changement de climat économique et culturel sur l'ensemble du territoire européen ⁴ ».

C'est à partir des années 1760 que les conséquences de ce phénomène de circulation se font véritablement sentir dans les œuvres elles-mêmes. À Vienne, le directeur général des spectacles Giacomo Durazzo ⁵ joue un rôle essentiel dans les échanges culturels entre l'Italie et la France en important l'opéra-comique et en encourageant une réforme de l'opéra qui saurait retenir ce que le *dramma per musica* et la *tragédie lyrique* ont de meilleur. Ce souhait est exprimé dans la préface d'un ouvrage anonyme parfois attribué à Durazzo, la *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, publiée en 1756 :

Tous sentent parfaitement que des deux on en pourroit faire un bon, mais personne jusqu'ici n'a pensé à le proposer. Si le projet peut s'exécuter, ce n'est que par le parallèle de ces deux opéras, et l'analyse des parties qui les

⁴ Reinhard Strohm (dir.), *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*, Turnhout, Brepols, 2001, p. XVI : « [...] the eighteenth-century musical diaspora might be compared with the twentieth-century professional and industrial migrations within Europe, which corresponds to a change in the economic and cultural climate of the European area as a whole. ». Sur la dimension internationale et mondialisée des carrières de chanteurs au XIX^e siècle, voir l'article d'Olivier Bara, « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX^e siècle? », *Romantisme*, 2014/1, n° 163, p. 41-52.

⁵ Giacomo Durazzo exerça, entre 1754 et 1764, la charge de *General-Spektakel-Direktor und Hofkammermusikdirektor* à la cour des Habsbourg. Sur cette figure, voir Gherhard Croll et Daniel Hertz, « Durazzo, Giacomo » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1997, vol. 1, p. 1284-1285.

composent, qu'on peut en tirer des conséquences justes, et parvenir à la construction d'un opéra qui ne sera ni français ni italien, mais un composé de l'un et de l'autre, purgé des défauts de tous les deux, dont le résultat sera un OPÉRA NATIONAL⁶.

On ne peut être que surpris par l'idée exprimée ici, paradoxale et saisissante, selon laquelle un opéra national pourrait résulter d'un syncrétisme esthétique entre deux traditions différentes, dont l'une est de surcroît la parfaite incarnation de l'opéra international. Cette tension, nourrie du parallèle entre les deux cultures, est particulièrement féconde en ces années : à la cour de Parme, le poète Carlo Frugoni et le compositeur Tommaso Traetta adaptent *Hippolyte et Aricie* de Rameau et tentent ainsi d'acclimater la *tragédie lyrique* à la langue et à la musique italiennes. Ces efforts seront poursuivis à Vienne puis à la cour électorale de Mannheim avec une série de nouvelles transpositions. À Vienne, sous l'impulsion de Durazzo, Gluck et Algarotti proposent une réforme du *dramma per musica* qui s'inspire en partie de l'opéra français, notamment pour sa dimension spectaculaire, chorégraphique et chorale.

Cette tendance au syncrétisme, à la fusion des modèles en vue de créer une nouvelle forme, se heurte cependant à la résistance de certaines traditions réceptives et interprétatives, notamment en France. L'article de Michel Noiray est ainsi consacré à l'exception du chant français, qui cultive un « splendide isolement » face à la domination européenne du chant italien. Il montre notamment que « l'opéra français est un système et que la manière de le chanter en constitue une composante essentielle, intransposable à tout autre style que celui qu'a établi Lully à la fin du XVII^e siècle. » Cette spécificité, généralement relevée de façon polémique par les observateurs du temps (particulièrement pendant la Querelle des Bouffons) est notamment caractérisée par l'expression « *urlo francese* » (hurlement français) notée par Traetta sur la partition de l'une de ses adaptations de *tragédie lyrique*, la *Sofonisba* en 1762 à Mannheim. En France, les jeux d'échanges et de contamination entre les cultures ont donc dû passer outre ces résistances et s'imposer malgré tout, avec Gluck tout d'abord, puis avec la libéralisation des théâtres pendant la Révolution.

⁶ Cité par Paolo Gallarati dans *L'Europa del melodramma, da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 139. Paolo Gallarati attribue sans hésitation la *Lettre* à Giacomo Durazzo, mais Gerhard Croll et Daniel Hertz (*op. cit.*) considèrent qu'elle est sans doute due à un auteur anonyme français de son entourage.

Haut lieu de la résistance du modèle français à la domination de l'opéra italien pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle, Paris devient après la Révolution la ville d'Europe où les échanges culturels sont les plus intenses, et où un compositeur étranger doit essayer de venir s'imposer. Les exemples de Spontini, Cherubini ou encore Rossini, qui ont connu à Paris l'apogée de leur carrière, sont particulièrement représentatifs de ce phénomène. Mais cette destination considérée comme ultime fut également choisie par de nombreux *minores*, comme Michele Carafa, auquel est consacré l'article d'Olivier Bara. Le cas qu'il présente est complexe et révélateur des transferts culturels et musicaux entre la France et l'Italie dans les années 1820. Depuis la génération d'Apostolo Zeno, les librettistes d'opéra italien ont pris l'habitude de puiser nombre de leurs sujets dans le théâtre français parlé, et cette tendance eut des conséquences notables sur l'évolution des genres italiens. La codification du *dramma per musica* du XVIII^e siècle a ainsi été largement influencée par les principes d'adaptation de tragédies mis en œuvre par les librettistes des années 1700-1730 (Metastasio inclus), et l'intérêt de ces librettistes pour le théâtre français qui représentait une source inépuisable de sujets a par la suite entraîné l'apparition de nouveaux genres lyriques italiens. On pense ainsi au genre *semiserio* qui surgit au moment où les librettistes commencent à adapter des mélodrames français. L'opéra étudié par Olivier Bara, *I due Figaro* de Felice Romani et Michele Carafa est un cas d'*aller-retour* passionnant entre les deux cultures : adapté d'une comédie de Martelly représentée pendant la Révolution (*Les Deux Figaro*), l'opéra créé à la Scala en 1820 sera de nouveau transposé au théâtre de l'Odéon, en 1827, sous forme d'opéra-comique par deux auteurs français. Ce phénomène de double transposition – que l'on retrouvera un peu plus tard dans le siècle avec une œuvre comme *Poliuto* de Donizetti (Naples, 1838), adaptée de Corneille puis de nouveau transposée en France sous la forme d'un grand opéra (*Les Martyrs*, 1840) – permet non seulement de mesurer la porosité des genres lyriques et la façon dont ils s'influencent mutuellement, mais également d'interroger « l'importance décisive du facteur idéologique dans le choix de certaines traductions ou adaptations d'opéra, en des moments particuliers de l'histoire culturelle sociale et politique. »

Car transposer signifie toujours adapter une source, parfois très ancrée dans le contexte historique, politique voire polémique qui l'a vue naître, à un nouveau contexte dans lequel l'œuvre se pare de significations nouvelles. L'intérêt de la transposition dépend parfois (c'est le cas dans l'œuvre étudiée par Olivier Bara) du savoir-faire des adaptateurs et de l'intelligence avec laquelle ils parviennent à débarrasser la source des pesanteurs qui la ratta-

chent à son contexte d'origine. Mais l'actualité historique peut également s'imposer au cœur d'une œuvre adaptée, et en modifier radicalement le sens. L'article de Damien Colas s'intéresse à un cas particulièrement éloquent de ce point de vue : la transposition par Rossini de son propre *Maometto II* (créé à Naples en décembre 1820) pour la scène de l'Opéra de Paris où l'œuvre, représentée en 1826, est rebaptisée *Le Siège de Corinthe*. Bien plus qu'une traduction, l'opéra français est imprégné d'échos de la guerre d'indépendance grecque qui a éclaté en 1821. La question de la nation grecque, totalement absente de *Maometto II*, occupe dans *Le Siège de Corinthe* une place centrale. L'opéra entre ainsi en résonance avec l'actualité politique et tire parti de l'intérêt suscité par la cause du peuple grec dans l'opinion publique européenne.

Cette perméabilité de l'opéra aux enjeux politiques est particulièrement notable, dès les années 1760, dans le genre de l'opéra-comique. Si plusieurs articles de ce numéro d'*Orages* sont consacrés à sa diffusion en Europe dès le début de la période qui nous occupe, c'est qu'au-delà de sa nouveauté et de sa modernité, ce genre est chargé de présupposés idéologiques et de références culturelles qui en ont fait l'un des principaux vecteurs des idées nouvelles sur le continent. C'est, en outre, un genre considéré comme mineur dont la poésie est particulièrement adaptable dans une autre langue, et c'est notamment à son contact que des dramaturges et des musiciens de différentes nations s'orienteront vers la recherche d'un opéra national.

C'est notamment le problème abordé par David Charlton dans son article consacré à la transposition en Angleterre de l'un des grands succès de Nicolas Dalayrac et Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, *Camille ou le Souterrain*, créé à la Comédie-Italienne en mars 1791. L'œuvre, adaptée en novembre 1798 au théâtre de Drury Lane par le librettiste Prince Hoare et le compositeur Jan Ladislav Dussek, est représentative d'un type particulier d'opéra-comique ayant connu un grand succès pendant la Révolution. Ces pièces « à prison », que la critique a nommées *Rettungsoper* en Allemagne, *rescue opera* en Angleterre et *pièce à sauvetage* en France, sont centrées sur une situation d'enfermement, dans un décor généralement gothique et effrayant, et jouent sur les ressorts du spectaculaire. Leur succès est lié à l'éclosion d'un nouveau public et à l'émergence d'une dramaturgie centrée sur les effets de scène à grand spectacle, la dénonciation de la tyrannie exercée par un ordre injuste et le triomphe final de la justice et de l'humanité. Ces pièces étaient souvent écrites en résonance avec des faits réels, et génériquement qualifiées de *faits historiques*, une catégorie typique du théâtre révolutionnaire désignant les pièces qui représentaient à *chaud* les

principaux événements de la Révolution, ou simplement des *faits divers* valorisant l'attitude du peuple et de ses représentants. L'une des œuvres les plus représentatives de ce courant de l'opéra-comique est la *Léonore* de Bouilly et Gaveaux, un *fait historique* représenté au théâtre Feydeau en 1798. Traduite en allemand par Joseph Sonnleithner, la pièce rebaptisée *Leonore* (puis *Fidelio* en 1814) sera mise en musique par Beethoven et créée au Theater an der Wien en novembre 1805. Ce cas de transfert, bien connu, eut d'importantes conséquences dans l'histoire du *Singspiel*, notamment d'un point de vue idéologique puisque l'œuvre d'origine et sa transposition allemande étaient nourries des idéaux de la Révolution. L'œuvre étudiée par David Charlton propose un cas assez similaire : traduite et adaptée par Prince Hoare, la pièce de Marsollier est mise en musique par Dussek, un compositeur tchèque cosmopolite ayant vécu à Paris avant de se fixer à Londres dans les années 1790. Comparant les deux œuvres dans le détail, cet article s'intéresse notamment à la façon dont la scène londonienne s'est appropriée l'opéra-comique français, contribuant à la formation d'un *comic opera* anglais dans les dernières années du XVIII^e siècle.

D'un point de vue sociologique et politique, la diffusion de l'opéra-comique en Europe à partir de 1760 montre qu'un corpus d'œuvres originellement populaire pouvait devenir foncièrement élitiste une fois transposé à l'étranger. À une époque où les idéaux des Lumières connaissent une diffusion européenne, notamment dans les cours acquises au principe du despotisme éclairé, l'importation du genre apparaît comme un enjeu à la fois idéologique et politique. Ce fut le cas par exemple avec l'acclimatation des œuvres les plus célèbres d'Anseaume ou de Favart à la scène viennoise par Gluck à partir de 1758, ou encore avec le courant de transpositions qui eut lieu dans les pays scandinaves dans les années 1760-1790. C'est le phénomène auquel s'attache Charlotta Wolff dans un article où elle propose « une lecture politique de l'appropriation de l'opéra-comique en Scandinavie ». La représentation d'opéras-comiques, tantôt en français tantôt en suédois ou en danois y apparaît d'abord comme un divertissement de cour s'adressant à une élite sociale. Cependant, c'est au moment où ces opéras commencent à faire l'objet de traductions systématiques et de représentations en langues vernaculaires face à un public plus large que leur portée idéologique et politique prend de l'ampleur. Une fois traduites et représentées sur des scènes moins élitistes, les œuvres de Grétry ou de Monsigny apparaissent à la fois comme un moyen de véhiculer des idéaux philosophiques et comme un formidable instrument de promotion de la politique royale.

Le cas de l'Espagne entre 1815 et 1830, étudié par Isabelle Porto San Martin, est à certains égards similaire. L'importation et la traduction d'opéras étrangers, prioritairement français, sur la scène madrilène entrent en résonance avec le jeu des alliances politiques et diplomatiques qui lie la France à l'Espagne, dans le but d'illustrer et de défendre la cause monarchique. La scène lyrique apparaît donc comme un lieu stratégique où le pouvoir continue de s'exercer symboliquement par la valorisation des bienfaits de la Restauration. Cependant, le cas espagnol est également nourri de tensions entre l'appropriation d'un répertoire étranger et la quête de formes lyriques nationales. De ce point de vue, la question de l'opéra-comique en Espagne est particulièrement éloquente puisque le genre a supplanté la *zarzuela* avant de contribuer à sa renaissance. Il s'agit là d'une caractéristique majeure et paradoxale de l'Europe de l'opéra du premier XIX^e siècle : c'est au moment où les échanges s'intensifient, où les modèles et les genres se diversifient et s'*européanisent* qu'émergent ou renaissent des formes nationales d'opéras, nourries de ces influences multiples. Outre le *Singspiel* ou la *zarzuela*, de petits genres populaires en formation vont tirer parti des spectacles lyriques représentés dans les grandes capitales européennes. C'est le cas de la farce tchèque, étudié par Milan Pospíšil et Jitka Ludvová. L'une des œuvres ayant contribué à l'élaboration de ce genre est l'adaptation d'un vaudeville à grand spectacle d'Eugène Scribe ayant fait l'objet d'une première adaptation en allemand à Vienne, elle-même traduite et adaptée en tchèque pour être représentée à Prague. Les enjeux sont ici à la fois culturels, politiques et linguistiques. Dans une région sous domination autrichienne, où l'allemand exerce une domination absolue tant dans l'administration que dans les différents domaines de la culture, imposer un théâtre en langue tchèque était un moyen de résister à cette domination et de valoriser un héritage culturel local, populaire et ancestral. Il s'agit en outre de permettre au peuple, qui s'exprime en langue slave, d'accéder au théâtre et de s'y voir représenté. Or c'est par une stratégie du *détour*, en exploitant un vaudeville, pur produit de la culture populaire parisienne, et sa transposition dans l'idiome germanique dominant ainsi que certaines formes empruntées à des genres typiquement viennois comme le *Zauberoper* que Josef Kajetán Tyl contribua à l'élaboration d'un nouveau genre, typiquement tchèque.

Le titre de ce numéro, *L'Europe de l'opéra*, recouvre donc une réalité complexe et multiple, en pleine évolution durant les années 1760-1830. C'est sur l'ensemble du territoire européen que l'opéra sous ses diverses formes a pu se déployer et évoluer en tirant parti de l'intense circulation des œuvres, des auteurs et des interprètes. La domination du *dramma per musica*, toujours effective au début de la période, a subi la forte concurrence de nouveaux genres, généralement plus populaires, qui ont largement renouvelé l'esthétique de l'opéra et su répondre aux attentes nouvelles d'un public émergent. En retour, cette dimension internationale de l'opéra lui a permis de devenir l'un des vecteurs privilégiés d'idéaux modernes et de valeurs politiques et morales. De l'exaltation des vertus du monarque éclairé à la représentation des aspirations du peuple, l'opéra a largement contribué, par sa dimension spéculaire et réflexive, à l'édification d'une culture européenne.