

L'opéra municipal de Marseille 1925

Introduction

*Si une singularité peut distinguer radicalement
l'opéra de tout autre objet artistique,
c'est bien celle qui en fait un objet
reproductible jusque dans le détail.*

*E. Pedler,
Entendre l'opéra.*

Contrairement à ce que l'on peut croire, approfondir dans le monde de l'Opéra n'est ni s'approcher d'un certain type de culture -souvent identifié aux milieux savants – ni à découvrir une sorte de culture universelle. Les divers développements qu'il a connu en Europe sont étroitement liés aux profondes transformations sociales enregistrées, dont l'histoire nous informe entre le XVIII^{ème} et XX^{ème} siècles. De plus, les diverses vagues nationalistes influencent les multiples aspects de la vie culturelle d'une grande partie de la population européenne. Dans ce sens, il faut constater la tension à l'intérieur de l'opéra entre, d'abord, des phénomènes qui accentuent de nouvelles formations culturelles et sociales et, ensuite, ce que privilégient les anciennes formes dites « pré-révolutionnaires ». Ainsi, la formation des états nations témoignent sa puissance en laissant une double marque : d'abord en imprimant des caractéristiques particulières dans chaque scène. Ensuite, et en conséquence, en éloignent tout possible universalisme dans ce genre d'art. Autrement dit, malgré les parcours – généralement très internationaux – des artistes consacrés à l'art lyrique et la forte circulation des publics aimant de ce genre d'art, le déroulement de ce dernier reste très restreint dans les cadres nationaux. E. Pedler constate ce phénomène en remarquant à la fois la création de fortes tendances stylistiques au sein de l'opéra en France et en Italie :

« Aucun format « international » ne s'est imposé en Europe bien que l'on puisse faire état de circulations régulières entre les principaux pays européens. Le modèle de fabrication français –solistes nombreux, décors somptueux n'ayant pas vocation à circuler ou à être amortis, intermèdes de ballets, théâtres lyriques nationaux rares, etc.- s'oppose nettement aux formats italiens –peu de

solistes, orchestres réduits, grande portabilité des spectacles, marché lyrique intérieur très diversifié, etc. » (Pedler 2003: 11).

Quant au cas marseillais, on constate d'abord une certaine fascination de la population locale par l'art lyrique. En effet, toute une série de scènes participent à la création d'un réseau où l'Opéra Municipal de Marseille occupe une place importante. Son histoire au milieu des années 1920 est marquée par des événements à la fois propres à la ville et d'autres qui nous informent de son appartenance à des circuits plus larges que ceux des cadres nationaux. Dans ce contexte, l'Opéra de Marseille, sous une nouvelle image, participe et contribue à une vie culturelle typiquement marseillaise faite de caractéristiques partagées.

I/ Entre la reconstruction du Grand Théâtre et la création de l'opéra municipal de Marseille

A/ La critique à l'indifférence et les arguments de la reconstruction.

Lorsque l'incendie du Grand Théâtre de Marseille a eu lieu, une grande quantité de ressources ont été perdues. Non pas seulement les pertes peuvent se mesurer en fonction de l'argent perdu, mais surtout au niveau du patrimoine. Cependant, le 30 décembre 1919, l'équipe de professionnels chargée par la ville de faire un bilan économique des objets endommagés produit trois états des lieux (un *État des objets perdus, avariés ou sauvés*, un *État annexe des objets perdus, avariés ou sauvés*, et enfin un *État des objets, immeuble par destination, perdus, avariés ou sauvés*). La somme estimée arrive à une valeur de 1.538.752 francs.¹

Cinq ans ont dû passer pour que le projet de reconstruction voit le jour. Le fait d'être un patrimoine public, le besoin de réunir les volontés politiques ainsi que la dynamique et les délais propres de l'administration publique ont tardé une réouverture qui aurait pu ne pas être aussi tardive. Une brève comparaison avec un événement similaire peut bien illustrer cette affirmation. Lors d'un concert à l'Alcazar la nuit du 5 juin 1873, un incendie dévasta le centre de spectacle. Sa nouvelle inauguration eut lieu seulement suite à 4 mois des travaux de reconstruction.

Cependant, l'histoire du Grand Théâtre est différente. Durant les années qui se sont passées avant que la réouverture ne voit le jour, les critiques et les commentaires qui montraient un certain mal être *vis-à-vis* de l'incapacité de réagir rapidement, trouvaient dans la presse un moyen de s'exprimer. Ainsi, on peut constater diverses manifestations dans la presse de l'époque. *Le Soleil de Marseille* publia 3 ans après l'incendie du Grand Théâtre une caricature

¹ « État des objets, perdus, avariés ou sauvés », « État annexe des objets, perdus, avariés ou sauvés » et enfin « État des objets, immeuble par destination, perdus, avariés ou sauvés ». Les trois sont datés du 30 décembre 1919. *Archives Municipales de la ville de Marseille*. Cote : M117. Article 15.

intitulée « L'opéra va renaître de ses cendres », à l'occasion d'une visite de chantiers du Maire Flaissières, accompagné par d'autres personnalités politiques telle que M. Thibon, préfet des Bouches-du-Rhône, et M. Dubois, secrétaire général de la mairie. En tenue de costume de scène, la caricature illustre des personnages en faisant une répétition générale au milieu des ruines du Grand Théâtre.²

Pendant la longue période de temps où la ville ne comptait pas sur un théâtre d'auteur comme le Grand théâtre, Marseille a connu d'autres grands événements qui demandaient une énorme préoccupation de coordination par les autorités. À titre d'exemple, l'Exposition Coloniale de 1922 qui eut lieu à Marseille. La pertinence de cet exemple est meilleure lorsque l'on observe que c'est cet événement qui a provoqué une réaction majeure de la part des autorités de la ville. En effet, c'est face à cet événement que les arguments en faveur de la reconstruction se sont mis en œuvre pour réactiver les processus administratifs visant la réouverture du Grand Théâtre. Dans le rapport de la Commission municipale chargée des études et travaux du Grand Théâtre, l'adjoint des Beaux-Arts, Mr. Jean Bonnefoy,³ mentionne justement cette argumentation, en dénonçant aussi une certaine indifférence des milieux face aux travaux de reconstruction. Cet argument est accompagné par l'idée que les chantiers de reconstruction donneraient du travail à la population marseillaise, dans un contexte complexe de chômage :

« Depuis deux ans notre Grand Théâtre de tout temps si réputé demeure en ruines et la Ville de Marseille ne peut plus longtemps, surtout en période de chômage intensif et à la veille d'une manifestation grandiose (Exposition Coloniale) qui devrait avoir une répercussion mondiale, accuser son indifférence pour cette question. »⁴

Avec ces arguments mis en place, le gouvernement de la ville, le maire Flaissières à la tête, a redynamisé les travaux des commissions en envisageant justement la reconstruction. Autrement dit, le contexte social critique de l'époque, mais surtout la visibilité internationale que donnerait à la ville l'Exposition Coloniale de 1922, ont constitué des vecteurs de réactivation de la reconstruction.

² Caricature de Nol, publié dans *Le Soleil de Marseille*, 23 décembre 1922.

⁴ *Rapport de la Commission Municipale de Reconstruction du Grand Théâtre de Marseille*, présenté par M. l'Adjoint aux Beaux-Arts. Fond des Archives Départementales des Bouches-du-Rhône. s/d. page 1. Cote : 3 0 58 33. On connaît l'auteur de ce rapport, grâce à sa reproduction complète dans les *Extrait des Registres du Conseil Municipal de la Ville de Marseille*, daté du 26 juillet 1921. Cote : M117. Article 15.

B/ Conditions du projet, les travaux de commissions et la politique de la reconstruction

En envisageant la reconstruction, le Conseil Municipal crée la *Commission Municipale de Reconstruction du Grand Théâtre de Marseille*, chargée d'agir pour qu'un nouveau Grand Théâtre se mette en place dans un délai raisonnable.

L'un des premiers devoirs de cette commission fut le lancement d'un concours public qui permettrait de réunir divers projets de reconstruction. Une fois lancé l'appel au concours, 8 candidats se sont présentés. Mais les spécifications données plus tard aux candidats ont compliqué grandement les choses.

En effet, la *Commission*, en traçant la politique de la ville de cette matière, rajoute d'autres conditions à celles préexistantes. Parmi les nouveaux renseignements dispensés, deux conditions limitent fortement la possibilité de compter sur une large gamme des projets de la part des candidats. En premier lieu, ils doivent réutiliser les ruines du Grand Théâtre, notamment les plus grosses structures qui délimitent, de façon générale, son architecture (murs, sol, etc.). C'est-à-dire, la ville ne prévoit pas de tout refaire, mais de réutiliser ce qui peut être réutilisable. En second lieu, un régime de paiement particulier se met en place. Le premier paiement sera effectué lors de la réception définitive du bâtiment par la ville, sans aucun renversement au cours de la réalisation des chantiers. De plus, il sera étalé en 7 annuités.⁵

Quelles sont les informations données par ces nouvelles conditions ?

D'abord, elles nous indiquent le fait que la ville, à travers cette modalité de paiement, veut se garder des éventuels risques lors des chantiers. Ensuite, et en lien avec la position de la ville, ce sont les porteurs du projet élu qui risqueront leur capacité de mobiliser des ressources diverses (investissement du capital économique, mobilisation d'une équipe professionnelle, l'achat d'une quantité importante de matériaux dont la reconstruction a besoin, etc.). Ce qui fait que les nouvelles conditions excluent les compagnies qui ont des moyens modestes.

L'effet de cette politique donné des fruits attendus : des 8 candidats originaux, un seul a réussi à réunir toutes les conditions exigées. Ainsi, la dureté des conditions revient à la ville sous la forme d'une contrainte. Elle limite gravement la capacité de manœuvre et de choisir entre des projets différents. En effet, la ville a dû choisir entre deux projets présentés par une même compagnie. À partir de ce moment-là, Le Consortium, compagnie d'architectes marseillaise avec Gaston Castel⁶ à sa tête, se met en étroite collaboration avec la ville, visant l'étude des deux projets, sous les lettres A et B.

⁵ Extrait des Registres de Délibérations du Conseil Municipal de la Ville de Marseille, daté le 26 Juillet 1921. Cote : M117. Article 15.

⁶ Personnage réputé dans les milieux marseillais, Castel (1886-1971) entre en 1901 à l'École des Beaux-arts à Marseille. À l'âge de 22 ans il obtient le Deuxième Second Grand Prix de Rome. En 1926 il est nommé Architecte en Chef du Département. On peut trouver parmi ses oeuvres : le Monument aux Morts de l'Armée de l'Orient et des Terres Lointaines (1927), la Prison des Baumettes (1931), l'annexe du Palais de Justice (1933). Voir « Les Castel : une dynastie d'architectes, esquisse biographique » (sans auteur), dans *Les Castel, une agence d'architecture au XXe*

Face à ces deux projets, le Préfet de la ville demande à la *Commission* une évaluation critique. Pour cet effet, la *Commission* convoque l'architecte en Chef de la ville ainsi que trois délégués envoyés par diverses associations d'artistes et d'architectes de la Région.

Les membres délégués de cette commission ont des parcours très réputés dans leurs domaines. L'adjoint des Beaux-Arts à l'époque témoigne de l'importance et de la réputation de ces membres,

Ainsi, venaient se joindre à nous des hautes personnalités techniques :

M. M. MULLER, Architecte diplômé du gouvernement, Ancien Architecte en chef de la Ville, Président d la Société des Architectes des Bouches-du-Rhône.

*M. José SILBERT, Artiste peintre, Chevalier de la légion d'Honneur, Président d'Honneur de la Société des Artistes Provençaux et Vice-Président de du Syndicat d'Initiative de Provence.*⁷

*M. RAYBAUD, Sculpteur, Prix de Rome de sculpture.*⁸

Cette commission estime que le projet A garde une certaine similitude avec le plan général de l'ancien Grand Théâtre. Par ailleurs, le projet B est caractérisé par l'utilisation du rez-de-chaussée comme un grand salon de fêtes, utilisable comme salle de conférences, expositions, bals officiels, avec de cafés, bars, etc.⁹

Mais au-delà des appréciations de cette commission, quelles informations nous donnent sa composition ?

Destinée à l'évaluation finale des deux projets acceptés, cette commission est le résultat d'une volonté *politique*, une certaine ouverture *vis-à-vis* de la reconstruction. Autrement dit, on peut constater un certain effort, de la part des élus et de leurs équipes de travail, pour consulter et intégrer des personnalités qui, n'étant pas forcément liés au projet par des connaissances techniques dans le domaine de l'architecture, font partie de certains milieux marseillais, en se retrouvant en tant qu'acteurs dans le processus de reconstruction. Ainsi, le profil des membres délégués fait voir le désir de participation en collaboration avec la commission.

Dans les conditions générales dont le travail de reconstruction s'amène, certaines propositions sont mises en marge. C'est le cas de la proposition portée par José Silbert, consistant à la création d'une salle d'exposition des œuvres d'art. Autrement dit, la proposition

siècle, sous la direction d'Isabelle Chiauassa et François Gasnault, Archives Départementales de Marseille, Marseille, Éditions Parenthèses, 2009.

⁷ Personnalité artistique de certaine réputation dans la région des Bouches-du-Rhône, il a été aussi peintre du Ministère des Colonies, participant à la Commission d'Organisation de l'Exposition Coloniale qui a eu lieu à Marseille en 1906. *Archives Municipales de la Ville de Marseille*. Cote : 57 R190.

⁸ *Rapport de la Commission Municipale de Reconstruction du Grand Théâtre de Marseille*, présenté par M. l'Adjoint aux Beaux-Arts. Fond des Archives Départementales des Bouches-du-Rhône. s/d. page 4. Cote : 3 0 58 33.

⁹ « Rapport sur l'examen des projets présentés au Concours, par la sous-commission extra-municipale composé des délégués de la Société d'Artistes Provençaux et de la Société d'Architectes de Bouches-du-Rhône, avec le concours de Monsieur l'architecte en Chef de la Ville ». *Archives Municipales de la Ville de Marseille*. Cote : M117. Article 15.

de Sibert comportait un élargissement des formes habituelles utilisées par une institution aussi réputée que l'opéra. La Commission n'a pas accepté la proposition, compte tenu qu'elle avait l'approbation officieuse de l'adjoint des Beaux-Arts.¹⁰

Malgré cela, cet effort de relative intégration et de dialogue fait parti de l'esprit de l'époque. En effet, il est une part importante des initiatives politiques menées par le Cartel des Gauches, dont le maire Flassières, appelé couramment « le médecin des pauvres », appartenait. À titre d'exemple, on peut souligner le fait que la *Commission* demande au Consortium d'architectes « la création d'un Foyer populaire au dessus du grand foyer des Premières ». ¹¹ Cette demande, découlant de la volonté de faire entrer un nouveau public au nouvel Opéra de Marseille, notamment la population marseillaise moyenne en coexistence avec le public traditionnel qui fréquentait historiquement la scène.

En ce qui concerne les travaux, il faut souligner qu'ils ont continué lorsque l'Opéra fut ré-inauguré. Ainsi l'informe l'Inspecteur des Bâtiments Communaux et l'Architecte en Chef de la Ville, qui adresse le 26 octobre 1925 une étude sur l'aération de loges des artistes situées sur les paliers des cages d'escaliers des rues Molière et Corneille. La dépense, de 8000 francs et chargée sur le budget de 1926, nous informe de la dimension des travaux.¹²

II/ Le monde de la culture et de l'art à propos de l'Opéra de Marseille

A/ La mobilisation d'œuvres et d'artistes

Vers les années 1920, la vie artistique et culturelle de Marseille est marquée par une mosaïque de spectacles divers. Quartiers, salles et artistes donnent vie à des concerts et des pièces artistiques dans les plus diverses conditions. Lors de concerts improvisés *a cappella* dans la rue¹³ ou dans des quartiers aux grandes salles, le public et les artistes transitaient en donnant vie à un réseau culturel typiquement marseillais. Ainsi, le théâtre Variétés (ouvert en 1887) était consacré à l'opérette et au vaudeville, le Gymnase (ancien Théâtre Français), le Grand Casino, le Prado Luna-Park, le Palais de Cristal (fréquenté majoritairement par des étrangers) et *l'Alcazar* donnent tous des œuvres légères ainsi que d'opéra.¹⁴

À titre d'exemple, le cas des saisons d'été fait partie d'une vraie tradition liée à la vie culturelle marseillaise. Instaurées vers la fin du XIX^{ème} siècle, elles commençaient une fois que

¹⁰ *Rapport. op cit.* Page 5.

¹¹ *Rapport. op cit.* Page 7.

¹² *Archives Municipales de la Ville de Marseille.* Cote : M117. Article 15.

¹³ *Le Petit Provençal*, s/d, apparu dans L'opéra hors l'opéra" par Pierre Echinard, en Marseille notre opéra. Petite histoire et grands événements. Page 50. Ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti Imprimerie Borelet Feraud S.A. Marseille. 187 pages, p. 5-19.

¹⁴ S/A. *Divines et divas....viva l'Opéra!* Archives de la ville octobre-décembre 1978.

la saison officielle, dont le Grand Théâtre était porteur, été terminée. Nées ainsi dans le cadre des activités estivales, elles situaient le genre de l'opéra hors des salles habituellement consacrées à ces effets. Autrement dit, elles agissaient comme un moyen de contribuer au travail des artistes et des musiciens, tout en motivant l'approche d'un nombre important d'œuvres artistiques d'un certain niveau à un public plus divers, qui n'entretenait pas forcément un lien avec ce genre d'art, l'opéra (Echinard 1987).

En ce qui concerne la distribution des activités culturelles dans la ville de Marseille, le *Théâtre Silvain* constitue un autre cas intéressant. Inauguré le 14 Juillet 1923 et situé en plein air, il donne aux saisons d'été un nouvel essor. Dans sa première saison d'été, ouverte seulement cinq jours après son inauguration, il présente *Werther* et *Guillaume Tell*, qui lui rapportent grand succès (Echinard 1987).

Ainsi, concernant la vie culturelle de Marseille, on peut parler de traditions qui entraînent plusieurs effets. D'abord, l'effet de diversifier les spectacles dans des endroits où habituellement il n'existe pas une culture d'assister aux spectacles, ce qui provoque une circulation de l'art et la culture non pas seulement dans la ville de Marseille mais aussi ailleurs. En effet, l'opéra de Marseille participe à cette circulation au niveau régional, national et international. Par exemple, lorsque la presse promouvait les activités de l'Opéra Municipal, elle mentionnait fréquemment l'itinéraire des artistes. Ainsi, *Le Petit Provençal* nous informe sur la venue du ténor Charles Friant « *qui vient de créer avec un grand succès à l'opéra de Nice* ». ¹⁵

L'incendie du Grand Théâtre a présenté l'occasion aux autres salles de spectacle de diversifier leurs programmations. Ainsi, les concerts lyriques furent pour l'essentiel concentrés à la salle *Prat* et à la salle *Masillia*, destinées formellement à la musique classique. ¹⁶ Ce réseau de salles et théâtres bénéficiaient de la fermeture du Grand Théâtre, dans un processus d'élargissement des événements artistiques et culturels.

B/ L'inauguration du nouvel Opéra Municipal de Marseille et la politique culturelle

L'ouverture de l'Opéra de Marseille suscitait une grande attente de la part tant du public que de la presse. Pour sa inauguration, les autorités de la ville avaient prévu deux soirées consécutives, ayant lieu le 4 et le 5 décembre 1924. Ainsi, la première soirée fut organisée selon la volonté du Maire Flaissières. ¹⁷ Dans ce contexte, on peut constater que cette inauguration

¹⁵ *Le Petit Provençal*, 27 Janvier 1925. Section Marseille, sous section : « Théâtre, concerts, cinémas ». Page 3.

¹⁶ S/A. *Divines et divas...viva l'Opéra!* Archives de la ville octobre-décembre 1978, p. 67.

¹⁷ Médecin des pauvres à Marseille, Siméon Flaissières (1851-1931) fut élu maire de Marseille pour la période 1919-1931, grâce à une coalition politique qui rassemblaient radicaux et socialistes. Auparavant il avait occupé le même poste de 1891 à 1919.

participe aux enjeux politiques de l'époque. En effet, dans le cadre d'un gouvernement de la ville qui réunit radicaux et socialistes,¹⁸ la soirée inaugurale fut destinée spécialement tant aux ouvriers ayant participé de la reconstruction qu'à la population de la ville. Pour mener à bien cette intention, le Conseil Municipal décida à l'unanimité de faire « un tirage au sort effectué en partant de numéros figurant sur les listes électorales ». ¹⁹ Les personnes prises pouvaient assister au spectacle accompagnées d'un membre de leur famille. Ainsi les autorités de gouvernement créaient, *avant la lettre*, une politique culturelle visant un double processus : d'un côté, rapprocher le public des circuits culturels de la ville. De l'autre côté, donner aux œuvres artistiques un public beaucoup plus élargi et diversifié.²⁰

En ce qui concerne à la soirée d'inauguration en elle-même, on peut souligner qu'elle a été marquée par la présence d'une forte identité marseillaise, voire régionale. En effet, après avoir chanté *La Marseillaise* et *L'Arlésienne*, les ouvrières et les citoyens sélectionnés ont pu profiter de l'opéra *Sigurd* (1884), création du marseillais Ernest Reyer²¹ et interprété par Georges Cazenave, ténor de l'Opéra de Paris. La chanteuse Mathilde Comès a interprété *Brunnhilde*, lorsque Sabran et Royer ont personnifié *Hilda* et *Uta*, tandis qu'André Noël, Terval et Audiger chantèrent les rôles de Gunther, Hagen et du Grand Pêtre (Second : 70). Cette soirée populaire terminera vers une heure du matin.

Une citation *in extenso* peut bien illustrer l'ambiance festive de cette soirée. Le 6 décembre le journal *Le Cri de Marseille*, élabore ainsi un bilan des deux soirées, en mettant en valeur le rôle des protagonistes :

« *L'interprétation de Sigurd eut l'approbation de tous les amateurs qui étaient venus pourvoir débiter la nouvelle troupe, qui fit une excellent impression. Le ténor Cazenave fut particulièrement apprécié et applaudi. Il dut bisser sa romance du 2^e acte, et chacun se plaît à reconnaître que c'est un Sigurd plein de vaillance, et dont la voix superbe est à la prenante et caressante. Mme. Mathilde Comès fit une splendide Brunehilde, sa belle voix, son phraser mélodieux, lui ont acquis les sympathies du public qui l'ont acclamée avec enthousiasme. M. Yves Noël, dans son rôle de Gunther, se montra adroit comédien et excellent chanteur. C'est un baryton remarquable*

¹⁸ La ville de Marseille était représentée au Sénat par le ~~propre~~ Flaissières, un des premiers sénateurs socialistes de la République.

¹⁹ « L'opéra avant le Grand Théâtre », Max Mattalia, ans *Marseille notre opéra. Petite histoire et grands événements*, Ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti. Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A.

²⁰ Sur la création de la politique culturelle française il y a une bibliographie abondante. Il suffira ici de mentionner que l'actuel ministère de la Culture et de la Communication fut créé sous le gouvernement de Charles de Gaulle en 1959. Pensé comme Ministère des Affaires Culturelles, son premier ministre fut André Malraux. cf. Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions Fallois. 1992.

²¹ Dit aussi Ernest Rey, son nom artistique, son vrai nom était Louis Étienne Ernest Rey (1823-1909). À ses 24 ans, Reyer composa sa première œuvre, *Messe Solenne*. Il se lia à Théophile Gautier dont il s'inspire. Composé en 1884, lorsqu'il travaillait comme critique musical dans des journaux *La Revue Française*, *La Presse*, *Le Courrier de Paris*, la pièce *Sigurd* se situe parmi ses travaux majeurs, avec *Salambô* (1890), en figurant comme l'un des grands expositeurs de l'opéra français. (Vignal 2005 : 719).

qui fera merveille dans le répertoire. Mme Jacqueline Royer, dans le rôle d'Uta, et Mme Sabran dans celui d'Hilda, soulevèrent de chaleureux applaudissements. MM. Terval, Audiger furent également applaudis. Les chœurs plaisirs, ainsi que les ballets, où nos gracieuses danseuses, principalement Mlle Eymery, furent très fêtées. Rendons hommage à M. Rey et son orchestre, que dans les applaudissements le public associa largement au triomphe de la soirée d'inauguration du nouvel Opéra, dont la plus grande part de mérite revient aux éminents directeurs. »

Cette citation permet d'illustrer le profil de la critique artistique apparu dans la presse. En effet, il s'agit d'une critique non spécialisée, qui cible surtout la réactivité du public face à l'œuvre lyrique, tout en mettant en opacité d'autres éléments de la mise en place, tel que les qualités sonores des artistes ou la capacité du directeur à manœuvrer l'orchestre.

En revenant à l'inauguration, le lendemain de la première soirée est marquée par la présence des grandes autorités de la République. Cette soirée est accompagnée des discours d'éloge sur la capacité du public marseillais. Situé dans le Grand Foyer de l'Opéra, le ministre des Colonies Daladier²² prit la parole devant le public. Plus que de valoriser les aspects positifs de la reconstruction, il cible la manière dont l'inauguration a été mise en place. Pour cela, il remarque les valeurs de la démocratie comme une des valeurs des citoyens de la ville, « *l'ouverture de la démocratie marseillaise peut être donné en exemple et désormais, il n'est pas de force ennemie capable de la diminuer ou de lui barre la route* ». ²³

Très suivie par la population marseillaise en générale, les soirées d'inauguration mettent en place l'œuvre des nouveaux directeurs chargé du répertoire de l'Opéra municipal de Marseille. À ce propos, deux périodes se sont envisagées par les autorités de la ville : tout d'abord, la mise en marche de l'Opéra, avec un binôme de transition. Ensuite, la consolidation de l'Opéra avec un seul directeur.

²² Professeur d'histoire à Nîmes et militant du Parti Radical, Édouard Daladier (1884-1970) participa du Cartel de Gauches (1924-1926) comme ministres des Colonies (1924), de Guerre (1925), d'Instruction public (1926) et de Travaux publics (de 1930 à 1932).

²³ SPITERIE, Emile, « La ville, l'opéra, le public: un trio infernal », dans *Marseille notre opéra petite histoire et grands événements*. Ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 77-91.

III/ Les spectacles et les directions

A/ Le binôme Durand et Daudier (décembre 1924-mai 1925)

Aborder la vie culturelle d'une institution de la taille de l'Opéra de Marseille ou la situer dans un réseau culturel plus large, c'est aussi s'interroger sur le rôle et l'importance que l'on attribue aux directeurs, l'un des personnages principaux d'une telle institution. À ce propos, la réflexion de Pedler (2003 : 24) semble pertinente :

« *Peut-on brosser à grands traits les étapes de la vie culturelle d'un théâtre lyrique sans écrire l'histoire édifiante des « directions » qui se sont succédés, de leurs « réussites » et de leurs « échecs » ?* ».

N'étant pas le propos de ce travail de résoudre cette question, aussi complexe que détaillée, on constate la complexité de la question.

Quand à l'Opéra de Marseille, la nouvelle direction est à la tête du processus de réouverture. Nommés à titre provisoire pour une courte saison de 6 mois, les deux directeurs auront pour mission de rétablir la place de l'Opéra de Marseille à celle qu'il avait auparavant, une des premières en France (Pedler 2003 ; Segond 1987). Avec cet objectif, les directeurs ont intensifié le répertoire. Un bilan général peut illustrer leur contribution à la restitution de l'Opéra de Marseille.

En somme, sous leur direction, 151 présentations lyriques furent données, distribuées entre les mardis, jeudis, samedis, dimanches en double séance matinée et soirée. Segond (1987) souligne l'intensité de l'activité artistique sur la scène de l'Opéra pendant le mois d'ouverture. En effet, dans cette période de temps, une douzaine d'ouvrages se mettent en œuvre, ce qui équivaldrait à une programmation de saison actuelle.

Il montre aussi les œuvres et les artistes qui sont montés sur la scène de l'Opéra. Avec l'objectif de pouvoir décrire le répertoire, on suivra sa description de près.

L'Opéra ne commence à fonctionner régulièrement qu'à partir de la fin de décembre 1924. Ainsi, le 27 *Le Gardian* est présenté, accompagné de la réputation de ses présentations et de la bonne réception du public à Nice, Toulon et Nîmes. Avec une connotation typiquement provençal, le ténor Georges Cazenave dramatise un récit situé en Camargue.

Le 3 janvier Lucy Bertrand chanta *Mireille*, accompagné du ténor Fillon dans le rôle de *Vincent*. Cette pièce fut suivie de *Lakmé*, le 8 janvier, dont l'héroïne fut Lucy Bertrand, qui s'élevait à ce moment-là comme l'une des artistes les plus aimées par le public marseillais, tandis qu'Audiger incarna *Nilakantha*, le Prête Brahmane. Cette pièce musicale a eu lieu sous la direction de Bienvenu Molinetti.

Chant provençal chanté en 3 tableaux *La Crèche merveilleuse* apparut pour la première fois à Marseille le 15 janvier de la même année. Créée par Charles Hellem et Pol d'Estoc et sur

une musique de Lucien Marie-Aube, elle fut interprétée par Mmes. Cariot, Arnaud, Léo, Cordelle et Ms. Bouitiat et River.

Le 17 Janvier, *Tosca* fut chanté en italien par la soprano Kousnetzoff et le ténor Tharaud, tous les deux membres de l'Opéra Comique. Le lendemain, *Werther* fut défendue par Mlls. Brohly et Anghel dans les rôles de *Charlotte* et *Sophie* et Ms. Charles Friant, Georges Viller et Audigier qui campèrent les personnages de *Werther*, *Albert* et *Bailli*. Ces derniers chanteurs vont se réunir à nouveau le 13 février, lors d'une version du *Jongleur de Notre Dame*.

Le 25 février Ferdinand Rey interpréta *Stamboul*, drame lyrique d'Edouard Trémissot et interprété à cette occasion-là par Mary Viard et Georges Villiers.

Le 28 mars le duo Viard- Albers donnent vie à un autre drame lyrique, *La Mauviette*, du marseillais Paul Gautier, déjà présenté auparavant au Havre et à Nice.

Opéra féérique en cinq actes, l'œuvre maîtresse d'Henri Rabaud (1714-1797)²⁴ *Marouf, Savetier du Caire* ferme le cercle des créations du binôme ainsi que de la saison 1924-1925 avec les voix de Léon Ponzio et Lucy Bertrand. Le 23 Avril, tiré du conte des *Mil et une Nuits*, et grâce à la traduction du Docteur J. C. Mardrus, cet ouvrage, créé à la veille de la guerre en 1914 et présenté au Théâtre National de l'Opéra Comique, marqua un des grands moments des directeurs.

B/ Prunet

Venu du monde du théâtre, Daniel Prunet prendra la place de directeur de l'Opéra de Marseille pour la période de 1925 à 1933. Depuis son arrivée et avec l'intention d'approcher et de familiariser un public plus vaste aux spectacles lyriques, Prunet établit pour les lundis soir un demi-tarif. Grâce à cette formule, la population pour qui l'Opéra était une institution étrangère pouvait se rendre aux spectacles lyriques. Le résultat de cette mesure fut une augmentation considérable de recettes (Segond 1987 : 73).

Le nombre de présentations pour la saison vacille entre les cent soixante et onze et les cent quatre-vingt-quatorze. Pour la première saison, les chiffres indiquent 145 représentations lyriques, 35 ouvrages et 5 créations (Mattalia 1987). Ainsi, en reprenant l'intensité des directeurs antérieurs, toute une série de pièces virent le jour, tel que *Roméo et Juliette* de Gounod, *Le Roi d'Ys* d'Edouard Lalo,²⁵ *La Fille du Régiment* de Donizetti²⁶, *Sapho* et *La*

²⁴ Compositeur et chef d'orchestre français, Henri Rabaud est issu d'une famille de musiciens. Petit-fils du flûtiste Dorus et de la soprano Dorus-Gras, fils du violoncelliste Hippolyte Rabaud, à ses 21 ans il obtint le Prix de Rome, avec *Daphné*. Il a dirigé les matinées musicales de la Sorbonne entre 1915 et 1917, ainsi que le poste de chef d'orchestre du Boston Symphony Orchestra en 1918. Il est nommé Directeur du Conservatoire de Paris, jusque 1941. Il a composé, entre d'autres, *Job* (1900), *La Fille de Rolland* (1904), *Antoine et Cléopâtre* (1908), *Le Marchand de Venise* (1917) (Vignal 2005).

²⁵ En obtenant un premier prix de violon à l'âge de 15 ans, Edouard Lalo (1823-1892), refuse la proposition de son père de devenir un homme d'armes. Il quitte la maison paternelle pour s'installer à Paris où il doit étudier au Conservatoire et gagner sa vie. En s'inspirant d'une légende de la ville d'Ys, *Le Roi d'Ys* (1880) fut tardivement présenté au public, en 1888. Dû au succès il y a eu environ 100 présentations en seulement un an. Ses travaux

Navarraise de Massenet,²⁷ *Les Noces de Jeannette* de Victor Massé,²⁸ *Si j'étais roi* et *Le Chalet* d'Adolphe Adam,²⁹ *Messaline* d'Isidore de Lara, *L'Attaque du Moulin* d'Alfred Bruneau³⁰ et *Le Gardian*, drame lyrique de Bienvenu Molinetti. Les présentations les plus célébrées sous sa direction figurent, entre autres, le 18 octobre 1925 *Contes d'Hoffmann* interprété par Vina Bovy, Julien Lafont et Razaver, le 1^{er} décembre 1925 *Manon* de Massenet fut bien accueillie tantôt par le public tantôt par la critique. Interprétée par Mesdames Marchal et Laure Tessandra ainsi que par Messieurs Fontaine, Valmoral et Bernasconi, la première création de Prunet comme directeur de l'Opéra fut présentée le 8 décembre. Conçu pour être présentée à l'Opéra Comique en 1919, *Gismonda*, d'Henri Février³¹ s'est déroulée sous la direction de Ferdinand Rey.

Le 26 février une œuvre française se met en place : *Nérea*, un opéra de J. Julien et A. Alexandre avec une musique de F. de Borne et interprété par Grialhys et Etienne Billot. Le 4 novembre 1926, ce fut le tour de *Tosca*, avec la participation du baryton marseillais José Danse. De même *Antar*, conte héroïque de Chekri Ganem composée initialement au Palais Garnier en 1921 fut présenté le 11 décembre 1926.

Au-delà de cette liste détaillée de noms et d'œuvres, qu'est-ce que cela nous montre par rapport aux tendances de l'époque dans le monde de l'opéra ? L'opéra de Marseille fut-il un lieu de reconnaissance des artistes du sud, voire marseillais ?

demeurent comme des pionniers de la musique de chambre française dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (Vignal 2005 : 470).

²⁶ Issu d'une famille pauvre, Gaetano Donizetti (1797-1848) connaît son premier succès avec *Anna Bolena* (1830). La Fille de Régiment est créé en 1840 aussi avec *La Favorite* et *Les Martyrs*, avant d'être nommé compositeur impérial de Vienne. Actuellement est considéré comme « le dernier grand compositeur comique de l'histoire de l'opéra italien » (Vignal 2005 : 259).

²⁷ Élève de composition d'Ambroise Thomas, Jules Massenet (1842-1912) écrit *La Navarraise* en quelques semaines de l'été de 1893. Cette œuvre exprime la forte influence italienne dans l'opéra en général et notamment dans les travaux de Massenet. Par ailleurs, *Sapho* fut composé en 1896 et retransformé en 1909. En retournant aux demi-teintes de l'opéra-comique il crée *Le Portrait de Manon* en 1892-1893.

²⁸ Prix de Rome à l'âge de 22 ans, Victor Massé (1822-1884) composa *Les Noces de Jeannette* en 1853. Il crée ses premiers travaux sous l'influence de l'opéra-comique. Ainsi, en 1849 il crée *La Chambre Gothique*. Son incursion dans le domaine de l'opéra rend comme fruit *La Mule de Pedro*, en 1863. Ses travaux contribuent à l'élargissement de l'opéra-comique français ainsi qu'à un nouveau regard sur ce genre (Vignal 2005 : 533).

²⁹ Reconnu dans le milieu populaire grâce à ses œuvres lyriques telles que *Le Chalet* (1834), *Le Toréador ou l'Accord Parfait* (1849), Adolph Adam (1803-1856) composa *Si j'étais roi* en 1852. Il succède à son père dans le poste de professeur de piano au Conservatoire de 1849.

³⁰ Issu d'une famille de musicien, Alfred Bruneau (1857-1934) entre au Conservatoire de Paris en 1873. Lié à l'opéra-comique ainsi qu'à l'opéra en général, il crée *L'Attaque du Moulin* en 1893 grâce à l'inspiration des travaux d'Émile Zola. À partir d'un travail de composition, il développe aussi un important travail de musicographie et de critique musicale (Vignal 2005 :112).

³¹ Élève de Massenet, Fauré, Lereoux et Pugno, Henry Février (1875-1957) crée *La Gismonda* à Chicago en 1919. Il a créé également *La Damnation de Blanchefleur* (1920), *L'Île désenchantée* (1925) et *La Femme Nue* (1929) (Vignal 2005 : 314).

C/ L'Opéra de Marseille entre tendances innovatrices et formes traditionnelles

Chargés de récupérer les activités culturelles au sein de l'Opéra Municipal de Marseille, le binôme Durand-Daudier (décembre 1924-mai 1925) prétendaient resituer l'opéra de Marseille comme un lieu de spectacle de qualité pour la ville. Autrement dit, la politique de repositionnement de l'Opéra de Marseille obligeait les directeurs à une politique artistique et culturelle précise. Dans ce cadre, les divers domaines de ce que l'on peut appeler ~~eomme~~ « l'art classique » (danse, chant lyrique, ballet, etc.) furent hiérarchisés et valorisés selon les besoins et les volontés du moment. Cette hiérarchisation, bien qu'elle ne soit pas un exercice formel ou explicite, conditionne la manière dont le répertoire est formulé.

Dans cette hiérarchisation des arts classique à l'Opéra de Marseille, le ballet occupait une place restreinte. Il servait de complément des spectacles considérés comme très brefs ou courts. Harris (1987) mentionne que le ballet faisait parti d'un genre d'art plus léger voire apprécié comme de second ordre, lié plus au divertissement qu'à la valorisation en soi-même.

Cependant, c'est dans les années 1930 que la danse et notamment le ballet sont plus fréquents sur la scène de l'Opéra, dans la mesure où les appréciations du public et des directeurs changeaient. En accompagnant ce processus d'incorporation du ballet, Mattalia (1987 : 240) souligne le fait d'une progressive amélioration quant à la qualité artistique mise en scène, qui lui permettra de bénéficier d'une meilleure réception du public marseillais :

« Après l'ouverture du théâtre actuel, en 1924, la présence de troupes d'étoiles et chorégraphes invités devint plus fréquent tandis que le ballet-maison gagne en qualité ».

Si l'on devait faire une sorte de comparaison pour repérer la situation de l'Opéra de Marseille *vis-à-vis* des autres scènes françaises, on peut bien indiquer qu'à Paris le ballet n'eut qu'à attendre les années 1930 pour intensifier leurs présentations, alors qu'avant la guerre le ballet de l'Opéra de Paris et le ballet russe se présentaient régulièrement une fois par semaine à la salle Beauvau (Mattalia 1987 : 240).

Cette sous-valorisation du ballet, vu comme genre artistique de second ordre, n'empêchait pas au binôme Daudier-Durand de réserver aux seules troupes étrangères la possibilité de récréer de pièces de danse. Cela permettait de faire varier mais surtout d'internationaliser le répertoire, tout en réveillant la fascination du public.

Ainsi, l'Opéra de Marseille destinera des soirées au ballet suédois de Jean Borlin (Tacossel 1987 : 185). Malgré cette restreinte, ce genre artistique semble très apprécié par le public marseillais. Loin de le considérer comme un art de second ordre, Paul Tacossel (1987 : 185) mentionne de cette façon le succès du ballet russe sur la première scène marseillaise :

« *Toutefois, le point culminant de cette direction (celle du Binôme Durand et Daudier) fut le passage du ballet Russe de Serge Diaghilev, le 2 et 3 Avril 1925, avec un succès très important pour l'histoire de la danse à Marseille. »*

Quand à d'autres genres artistiques, on peut souligner que pendant ces années, l'opérette³² n'occupa qu'un rôle marginal dans l'Opéra de Marseille. Elle appartenait au genre de pièces dites lyriques, mais par son caractère humoristique et léger, ainsi que par les thématiques qu'elle abordait, elle fut relativement mise de côté. De cette manière, l'Opéra Municipal marquait sa distinction face à d'autres scènes artistiques de Marseille. Le fait que sur le scénario des Variétés (ouverte en 1887), Le Palais de Cristal (fréquenté majoritairement par des étrangers) ou l'Alcazar il était fréquemment présenté des pièces d'opérette,³³ nous informe d'une pratique courante et de la familiarité du public marseillais face à ce genre musical. Malgré cette appréciation distante de l'Opéra de Marseille *vis-à-vis* de l'opérette, toute une série d'œuvres furent présentées. La plus importante, par les célébrités réunies, fut *La Fille de Madame Argot*, du 25 mai, composée de Lucy Bertrand dans le rôle de *Clairette*, Lyse Landral (chanteuse de l'Opéra de Bordeaux) dans le rôle de *Mademoiselle Lange*, ainsi que les Messieurs Jysor et Foix de l'Opéra Comique, en interprétant *Ange Pitou* et *Pomponet*. Cette opérette eu lieu sous la direction de Bienvenu Molinetti.

En ce qui concerne les diverses écoles lyriques, le binôme chargé de la direction de l'Opéra de Marseille réunit à cette époque-là trois grandes tendances artistiques. Ainsi, sur la scène marseillaise l'école française chercha sa place avec des pièces de la taille de *Louise*, de Gustave Charpentier,³⁴ *Faust*,³⁵ de Gounod,³⁶ *Le Chemineau*, de Xavier Leroux³⁷ ou bien *Mignon*, d'Ambroise Thomas.³⁸ La présence de l'école italienne fut distinguée grâce à *La*

³² Genre musical qui est souvent confondu avec l'opéra-comique, l'opéra bouffe ou opérette bouffe, l'opérette se présente plus légère en ce qui concerne sa musique et son sujet. Dans l'histoire de ce genre lyrique figure le français André Messager (1853-1929), comme celui qui éleva ce style à un haut niveau musical. D'autres compositeurs d'opérettes sont Hervé (1825-1892) ou Charles Coq (1832-1918). Voir *Dictionnaire de la musique* sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 2005.

³³ *Divines divas... et vivat l'opéra !*. Archives de la ville. Octobre-novembre 1987. Page 67.

³⁴ Roman musical et son œuvre maîtresse, *Louise fut créée en 1900*. Cette pièce a connu un grand succès depuis son début. Charpentier fut d'ailleurs le fondateur du Conservatoire de Mini Pison, dont le but était d'initier les jeunes ouvriers parisiens au théâtre, Gustave Charpentier donnait des cours gratuits de danse et musique en vue de créer un théâtre du peuple. Cf. Vignal *op. cit.*

³⁵ Cette œuvre occupe une place spéciale dans l'Opéra de Marseille ainsi que dans la population de la ville. À partir de la réouverture, il s'est instauré comme une tradition lorsque *Faust* était représenté sur la scène de l'Opéra de Marseille, les parents amenaient pour la première fois leurs enfants à voir un spectacle lyrique. Segond, *Op.cit.* 78.

³⁶ Créateur d'une vingtaine d'œuvres artistiques, Charles Gounod est considéré comme un des grands rénovateurs du genre de l'opéra en France lorsqu'il était écarté entre l'italianisme et l'opéra historique. Vignal *op cit.*

³⁷ Prix de Rome à l'âge de 22 ans, Leroux (1862-1919) composa *Le Chemineau* en 1907. Il figure parmi ses œuvres maîtresses, ainsi que *Astarté* (1901) et *Vénus et Adonis* (1905).

³⁸ Fils d'un maître de musique et étudiant du Conservatoire de Paris, Thomas (1811-1896) obtint le Prix de piano à l'âge de 18 ans. Ces premiers succès ont eu lieu grâce à une musique bouffe italienne appelée *Le Caïd* (1949) et *Le Songe d'une nuit d'été* (1850). *Mignon* (1866) figure tant qu'une de ces grandes pièces d'opéra-comique ainsi que

Favorite de Donizetti, La Bohème et Madame Butterfly, de Puccini, *Rogiletto* de Verdi, lorsque l'école lyrique allemande n'eut qu'une place relativement marginale, malgré l'importance d'artistes de la taille de Giacomo Meyerbeer,³⁹ célèbre à l'Opéra de Marseille pour ses œuvres *l'Africaine* (1860) et *Les Huguenots* (1836).

Ainsi, fruit d'un processus de réinsertion dans le circuit artistique régional et national, l'Opéra Municipal de Marseille, met en place une hiérarchisation non pas explicite mais effective entre les divers genres artistiques qui pouvaient éventuellement être représentés sur sa scène.

Conclusion

En traçant la ligne qui va des arguments élaborés visant la reconstruction au profil du répertoire artistique, on a constaté, au cours de ce travail de recherche, les effets qu'a eu, sur la ville de Marseille et ses opérateurs culturels, l'incendie qui a décimé le plus grand scénario marseillais. Dans le lent processus qui a dû passer par le début des chantiers, on constate que les arguments concernant l'image de la ville sont mobilisés avec une effectivité suffisante pour que les travaux de reconstruction enfin se mettent en place. En effet, l'argument exposé met en jeu l'image de la ville, ainsi que la capacité des autorités, et des marseillais en général, à accueillir un événement de la taille de l'Exposition Coloniale, qui devrait avoir eu lieu en 1922 et qui n'a jamais vu le jour à cause de la guerre.

Dans ce cheminement visant la reconstruction, les difficiles conditions exigées aux candidats par la ville permettent de supposer les souhaits des autorités de risquer le minimum possible. En effet, un corpus relativement important de documents de l'époque fait voir que par le régime de paiement, la ville restreint le concours aux compagnies comptant avec une grande capacité de mobilisation de diverses ressources – économiques, techniques, professionnelles, etc. – en fonction des chantiers de l'Opéra.

Quand à la vie sociale du public qui fréquente l'Opéra de Marseille et des spectateurs en général de divers dispositifs culturels, les documents demeurent très modestes. À titre d'exemple, le fait que *Faust* soit l'occasion pour les parents de se faire accompagner par leurs enfants montre l'existence d'une forme culturelle qui va au-delà de l'Opéra elle-même. Cependant, la documentation garde une certaine opacité sur ce point. Ce fait est confirmé par

Hamlet (1868). En essayant d'échapper à l'influence italienne, Thomas fut adulé de son vivant, lorsqu'à sa mort il est devenu le vu comme « *le symbole du conformisme* ». cf. Vignal. *Op.cit.*

³⁹ Giacomo Meyerbeer (1791-1864) exhibe ses talents musicaux très tôt. À l'âge de 9 ans il donna son premier concert. D'un parcours marqué par les trois grandes tendances lyriques, Meyerbeer voyagea en Italie avec grand succès grâce à *Romilda e Constanza* (1817) et *Il Croaccio in Egitto* (1824). En France il a été réputé pour changer l'opéra-comique *Robert le Diable* en la transformant en un grand opéra, « *sa réussite fut telle que Meyerbeer apparut dès ce moment comme une personnalité capitale* » (Vignal 2005 : 553).

Pedler (2003 : 149), qui remarque qu'une telle précarité de connaissances est commune aux plus grands Opéras, tant en Europe qu'aux États-Unis.⁴⁰

Pour revenir au cas de l'Opéra de Marseille, on observe que déjà avant que l'incendie ne décime le Grand Théâtre, toute une série de lieux et de scénarios partagent certains genres lyriques avec ce dernier. Ainsi, l'incendie a provoqué une redynamisation de la distribution spatiale des spectacles artistiques, en donnant vie à un nouveau paysage culturel et artistique à Marseille. Cela signifie d'un côté la redynamisation de certaines scènes artistiques sur Marseille, qui, à cause de l'incendie, ont reçu un nombre plus élevé d'œuvres. De plus, cela a permis aux artistes de diversifier les scénarios sans forcément que cela signifie une amélioration de leurs conditions de travail.

Une fois que la première grande scène marseillaise est ré-ouverte, sous le nom de l'Opéra municipal de Marseille, une politique culturelle *avant la lettre* se met en place. En effet, on observe l'effort de la part des autorités de la ville pour faire participer à un public plus élargi non pas seulement les pièces artistiques ayant lieu à l'Opéra, mais aussi la reconstruction elle-même. Ainsi, la documentation consultée montre une certaine ouverture d'esprit, matérialisé par exemple dans la commission chargée de l'évaluation des projets présentés. Cet effort vient de la coalition politique au pouvoir à ce moment-là. En effet, le cartel de gauche, à cette époque à la tête de la ville et de la République, cherche l'élargissement et une certaine démocratisation de la vie politique, sociale et culturelle.

Enfin, en ce qui concerne le répertoire artistique qui a eu lieu sur la scène de l'Opéra municipal de Marseille, on observe toute une série d'œuvres artistiques. Ces œuvres, réunissent les trois principales *écoles* lyriques les plus importantes à cette époque. En effet, les écoles Française, Italienne et Allemande, font partie du répertoire. Cependant, une analyse des pièces artistiques montre la place de premier ordre que les œuvres italiennes les plus réputées occupent. Malgré cette primauté de l'école italienne, la tradition lyrique française est aussi représentée par les œuvres et les artistes les plus célèbres. En revanche, l'école allemande n'occupe une place que marginale.

Ainsi, le premier grand scénario de Marseille s'incorpore à une vie culturelle et artistique de la ville, marqué à la fois par les changements dans la cartographie culturelle et par la permanente passion des Marseillais pour les pièces lyriques.

⁴⁰ « Parmi les études disponibles pour l'Europe et les États-Unis, rares sont celles qui permettent de démêler les relations complexes qui nouent les publics avec les œuvres du répertoire. L'offre restreinte des théâtres nationaux, le rôle du marché, le poids des institutions et l'influence des artistes se conjuguent en interdisant la transparence des suffrages et des options qui s'expriment dans la pratique. Ce qui se rendent à l'opéra exercent un choix qui peut sembler guidé par l'offre et façonné par les habitudes ».

Sources documentaires

I. Archives Municipales de la ville de Marseille

M117. Article 15.

- « État des objets, perdus, avaries ou sauvés »
- « État annexe des objets, perdus, avaries ou sauvés »
- « État des objets, immeuble par destination, perdus, avaries ou sauvés ». Les trois sont datés du 30 décembre 1919.
- « Rapport sur l'examen des projets présentés au Concours, par la sous-commission extra-municipale composé des délégués de la Société d'Artistes Provençaux et de la Société d'Architectes de Bouches-du-Rhône, avec le concours de Monsieur l'architecte en Chef de la Ville ». *Archives Municipales de la Ville de Marseille.*
- Extrait des Registres de Délibérations du Conseil Municipal de la Ville de Marseille, daté le 26 Juillet 1921

D22D11:

- Arrêtées nomination. Personnel de la ville de Marseille

77R56

- Rapport Direction Opéra Municipale de Marseille.

57 R190

77 R article 53 : Grand Théâtre 1908-1911

77 R article 54 : Grand Théâtre 1914-1918

77 R article 55 : Grand Théâtre 1918-1919

77 R article 57 : Grand Théâtre 1935-1936

II. Fond des Archives Départementales des Bouches-du-Rhône

3 0 58 33. Rapport de la Commission Municipale de Reconstruction du Grand Théâtre de Marseille, présenté par M. l'Adjoint aux Beaux-arts. s/d.

III. Presse écrite

- *Le Soleil de Marseille*, 23 décembre 1922
- *Le Petit Provençal*, 27 Janvier 1925. Section Marseille, sous section : « Théâtre, concerts, cinémas ». Page 3.
- *Le Bavard*. Samedi 3 Janvier 1295
- *Le Bavard*. Samedi 31 Janvier 1295.

Bibliographie

CRESCENZO, Georges, *La véritable histoire de l'opérette marseillaise*, Autre temps, 2005.

ECHINARD, Pierre, « L'opéra hors l'opéra », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 267-270.

ECHINARD, Pierre, « 6 colonnes toujours à la une », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 113-177.

ECHINARD, Pierre, « Entrées manquées et fausses sorties », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 194-196.

ECHINARD, Pierre et SPIRETI, Emile, « Tableaux des créations artistiques », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A.

FUMAROLI, Marc, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions Fallois, 1992.

HARRIS, Claude, *Opéra de Marseille*, Marseille, Paul Tacossel éditeur, 1987.

LANGLADE, Isabelle et MASSON, Sylvie, *Marseille et ses quartiers*, Éditions Alan Sutton, Collection des Archives Municipales de Marseille, 2002.

MATTALIA, Max, « L'opéra avant le Grand Théâtre », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 5-19.

MATTALIA, Max, « 150 ans en cage avant de déployer les ailes », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 194-196.

MATTALIA, Max, « Les potions magiques du bon docteur Siméon Flassières », dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 91-93.

PEDLER, Emmanuel, *Entendre l'opéra*, Paris, L'Harmattan, 2003.

S/A, *Divines et divas....Viva l'Opéra!*, Archives de la ville, octobre-décembre 1987.

S/A. « Les Castel : une dynastie d'architectes, esquisse biographique », dans *Les Castel, une agence d'architecture au XXe siècle*, sous la direction d'Isabelle Chiauassa et François Gasnault, Archives Départementales de Marseille, Marseille, Editions Parenthèses, 2009.

SECOND, André, *L'Opéra de Marseille 1787-1987*, Marseille, Éditions Jeanne Lafitte, 1987.

SPITERIE, Emile, « La ville, l'opéra, le public: un trio infernal » dans *Marseille notre Opéra. Petite histoire grands évènements*, ouvrage collectif sous la direction d'Emile Spireti, Marseille, Imprimerie Borelet Feraud S.A., p. 77-91.

VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.