



HAL
open science

L'art sous la contrainte? La programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. L'art sous la contrainte? La programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières. *Revue de musicologie*, JSTOR, 2008, 94 (1), pp.45-57. halshs-00397292

HAL Id: halshs-00397292

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00397292>

Submitted on 19 Jul 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ART SOUS LA CONTRAINTE ?

LA PROGRAMMATION DU REPERTOIRE SUR LE THEATRE DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE AU SIECLE DES LUMIERES

Au XVIII^e siècle, l'Opéra de Paris est à tous points de vue le premier des théâtres français. Non seulement il jouit du privilège des représentations en musique dans la France entière, mais il incarne un style et symbolise la nation musicale dans son ensemble. Considérée sous l'angle politique et social, l'Académie royale de musique est un enjeu de pouvoir ainsi qu'une immense maison qui met en jeu des sommes considérables, emploie un personnel très nombreux et bénéficie de l'immense ferveur de la part du public parisien. Et cependant l'Opéra de Paris est un objet bien étrange : académie sans académiciens à proprement parler, son statut se rapproche davantage de celui des deux autres théâtres privilégiés – Comédie-Française et Opéra-Comique. Et le tableau qu'en dressent ses contemporains renvoie bien souvent l'image très négative d'une institution qui lutte en permanence pour surmonter des difficultés administratives structurelles et pour tenter d'équilibrer recettes et dépenses. Ce paradoxe de l'Opéra se retrouve dans la programmation de son répertoire, entendue à la fois comme l'organisation de l'année théâtrale et comme la manière dont les œuvres sont réparties au sein des différentes saisons lyriques. En effet, si puissante semble-t-elle, l'Académie royale de musique est soumise à un grand nombre de contraintes qui l'oblige à se conformer à des usages constants dans l'organisation des saisons lyriques et à penser une politique de programmation du répertoire capable de s'adapter selon les circonstances et les besoins. Dans ce contexte, comment les directeurs de l'Opéra parviennent-ils à concilier et surmonter ces contraintes ? Quels moyens mettent-ils en œuvre ? Y parviennent-ils seulement ? Alors que la bibliographie est quasi-inexistante sur le sujet¹ et que les sources imprimées, d'ordinaire si bavardes, n'abordent la question qu'à de rares occasions, les documents d'archives – textes législatifs et réglementaires², registres de recettes à la porte³ – s'avèrent très précieux, dans la mesure où ils évoquent à de nombreuses reprises et avec une grande précision les différents aspects organisationnels des activités artistiques.

Un art de contraintes : l'organisation de l'année théâtrale

Religieuses ou politiques, imposées par l'usage ou liées au fonctionnement de l'établissement, les contraintes qui régissent l'organisation de l'année théâtrale représentent pour la direction de l'Opéra un casse-tête permanent.

Des contraintes religieuses et politiques

¹ Citons à cet égard l'article de William Weber, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History* 56 (mars 1984), p. 58-88 – notamment la section « progress of the old repertory » – même si celui-ci s'intéresse davantage au répertoire de l'Académie royale de musique qu'à la programmation des saisons théâtrales à proprement parler.

² On trouve ces textes législatifs et réglementaires dans le fonds AJ¹³, conservé aux Archives nationales, ainsi que dans la série O¹, consacrée aux archives privées de la Maison du roi, conservé également aux Archives nationales.

³ Les registres de recettes à la porte sont conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sous la cote CO. Mais ils sont lacunaires et ne couvrent que vingt-six années. Une grande partie des années manquantes peut être complétée par un ouvrage manuscrit, conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sous la cote D. 144, dans lequel un copiste anonyme, très probablement membre du personnel de la bibliothèque de l'Opéra au XIX^e siècle, a recopié les registres de recettes à la porte dans leur quasi-intégralité.

Les contraintes les plus fortes sont d'ordres religieux et politique. Depuis le XVII^e siècle en effet, l'Église exige de tous les théâtres qu'ils fassent taire leurs voix profanes à l'occasion des festivités pascales : aussi n'y a-t-il « aucun [autre] spectacle à Paris [les] jours de fêtes solennelles que le concert spirituel⁴ ». La date de Pâques scande donc la vie de l'Opéra de Paris, pour laquelle la saison annuelle se déploie de l'ouverture du théâtre, le lendemain de la Quasimodo – c'est-à-dire le lendemain du premier dimanche après Pâques – à sa fermeture, la veille du dimanche de la Passion. L'Académie royale de musique est également tenue, outre cette clôture annuelle de trois semaines, de fermer ses portes lors des autres fêtes religieuses qui scandent la vie liturgique : l'Opéra ne donne ainsi aucune représentations les « 2 février et 25 mars, [...], le dimanche de la Pentecôte, les 15 août, 8 septembre, premier novembre, 24 et 25 décembre⁵ », autrement dit pour la Chandeleur, l'Annonciation, la Pentecôte, l'Assomption, la Nativité de la Vierge, la Toussaint, ainsi que la veille et le jour de Noël. Les registres successifs de recettes à la porte témoignent que ces obligations religieuses sont respectées à la lettre tout au long de la période : l'Académie royale de musique garde ainsi par exemple porte close le dimanche 24 décembre 1752, veille de Noël⁶, le dimanche 15 août 1756, pour l'Assomption⁷, le dimanche 1^{er} novembre 1767, pour la Toussaint⁸, ou bien encore le dimanche 20 mai 1771, jour de la Pentecôte⁹. Au total, ce sont une trentaine de jours de fermeture – vingt-et-un jours d'interruption à Pâques auxquels s'ajoutent onze jours de fêtes chômés – qui sont imposés, pour des raisons religieuses, à l'Académie royale de musique, comme d'ailleurs à l'ensemble des théâtres du royaume de France.

L'autorité ecclésiastique n'est pas seule responsable de l'interruption des spectacles : la maladie, la mort d'un roi ou d'un membre de la famille royale peuvent également entraîner des fermetures imprévues. Ainsi, la représentation du jeudi 6 janvier 1757 est annulée, en raison d'une « maladie » de Louis XV¹⁰ : la veille, le roi avait été la victime malheureuse du poignard de Damiens. De même, suite à la maladie, puis à la mort du roi, l'Opéra ferme ses portes entre le samedi 30 avril et le mercredi 15 juin 1774¹¹. La fermeture du théâtre le 4 février 1752, en raison de la mort de Louis d'Orléans, est plus exceptionnelle : dans ce cas précis, la décision royale a été prise parce que « la représentation d'un divertissement public aussi voisin du Palais-Royal qu'est l'opéra ne pouvait que faire peine à M. le duc d'Orléans dans le moment de la perte qu'il vient de faire, et quoi qu'il ne soit pas d'usage de faire cesser les spectacles dans une pareille occasion, l'intention de Sa Majesté est cependant qu'il n'y a point de représentation de l'opéra mardi prochain, ainsi que M. le duc d'Orléans l'a désiré lui-même¹² ».

L'interruption des représentations peut enfin être motivée par quelques autres cas très particuliers. En 1774 par exemple, l'Académie royale de musique n'ouvre ses portes que le jeudi 14 avril, et non le mardi 12 avril, sur « ordres du roi¹³ », en raison de l'indisposition du chanteur Henri Larrivée. De même, les *Mémoires secrets* nous apprennent que la représentation de la tragédie lyrique *Alceste*, qui avait été programmée le 5 mars 1777, a été finalement annulée : « toute la populace lyrique s'est révoltée et a prétendu que cette tragédie

⁴ Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757), p. 153.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Recettes à la porte*, 11 avril 1752-7 avril 1753, F-Po (Bibliothèque-Musée de l'Opéra) : CO 4.

⁷ *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 5.

⁸ *Recettes à la porte*, 2 avril 1767-17 mars 1768, F-Po : CO 6.

⁹ *Recettes à la porte*, 9 avril 1771-4 avril 1772, F-Po : CO 11.

¹⁰ *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 11.

¹¹ *Recettes à la porte*, 14 avril 1774-31 mars 1775, F-Po : CO 11.

¹² *Lettre du ministre au prévôt des marchands*, 6 février 1752, F-Pan, AJ¹³ 2.

¹³ *Recettes à la porte*, 14 avril 1774-31 mars 1776, F-Po : CO 12.

était trop usée et qu'il n'y aurait personne. Les uns ont refusé de danser, les autres de chanter et MM. les commissaires du conseil, devant quitter à Pâques, n'ont pas jugé à propos de déployer leur autorité, en sorte que ce spectacle est dans l'anarchie¹⁴ ». Et le 12 juillet 1789, cas unique dans l'histoire de l'Académie royale de musique, c'est le public qui fait fermer l'Opéra : Louis-François Francœur relate dans son *Essai historique sur l'établissement de l'Académie royale de musique* que le public « pénétré de la retraite [de Necker], vint sur les quatre heures faire fermer les portes de l'Opéra et de tous les autres spectacles, lesquels furent fermés jusqu'à mardi¹⁵ ».

Des usages

Si le rythme de l'année théâtrale est en partie imposé par les autorités ecclésiastique et institutionnelle, le poids de la tradition circonscrit quant à lui l'organisation hebdomadaire des représentations : « les jours que l'on représente l'opéra sont les mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement¹⁶ ». Cet usage remontait au milieu du XVII^e siècle. En 1658 en effet, Molière partagea la salle de théâtre du Petit-Bourbon avec les Comédiens-Italiens, qui jouaient le mercredi, le vendredi et le dimanche, ces trois jours étant réputés « ordinaires » et plus favorables que les autres aux représentations théâtrales. Dans un premier temps, l'illustre Comédien dut donc se contenter des quatre jours extraordinaires et plus marginaux qu'étaient les lundis, mardis, jeudis et samedis. L'année suivante, profitant d'une absence des Italiens, Molière décida de jouer désormais les mardis, vendredis et dimanches. Petit à petit, l'habitude s'instaura, dans tous les théâtres parisiens, de ne donner des spectacles que trois jours par semaine¹⁷. Pour la période qui nous intéresse, l'Académie royale de musique respecte scrupuleusement cette règle : seules quelques représentations, données les jeudis au tout début de l'année théâtrale – comme par exemple entre le 29 avril et le 13 mai 1751 ou entre le 11 avril et le 2 mai 1771¹⁸ – dérogent à cette règle.

A ces usages viennent s'ajouter des obligations internes au fonctionnement de l'établissement. Depuis le règlement du 19 novembre 1714, deux saisons théâtrales ont été institutionnalisées, une saison d'été et une saison d'hiver. La première doit en théorie débiter « toujours au lendemain de la Quasimodo¹⁹ ». Comme le lundi est un jour traditionnel de relâche à l'Opéra, c'est donc un mardi que le coup d'envoi de la saison d'été est lancé. La seconde saison est quant à elle censée débiter « au plus tard²⁰ » le 24 octobre. La fête de Pâques étant une fête mobile qui dépend de la pleine lune et oscille entre le 22 mars et le 25 avril, il s'ensuit d'une part que les mois de mars et d'avril ne sont presque jamais des mois pleins théâtralement parlant et d'autre part que la durée des deux saisons est variable. Par exemple, l'année du théâtre 1756-1757 débute le 27 avril 1756, pour s'achever le 26 mars 1757. C'est la tragédie lyrique *Alcyone* qui inaugure la saison d'hiver, le mardi 19 octobre 1756. Cette année-là, la saison d'été et la saison d'hiver ont eu à peu près la même durée, de cinq mois et demi chacune²¹. En revanche, lors de l'année théâtrale 1769-1770, l'Académie royale de musique ouvre ses portes du 4 avril 1769 au 31 mars 1770. La saison d'hiver est

¹⁴ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours* (Londres : John Adamson, 1777-1789 ; 36 vol.), 5 mars 1777, tome 10, p. 153.

¹⁵ Louis-François Francœur, *Essai historique sur l'établissement de l'Académie royale de musique*, F-Po, Res. 1027.

¹⁶ Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre...*, p. 153.

¹⁷ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* (Paris : C. Klincksieck, 1972), p. 200.

¹⁸ *Copie des recettes à la porte*, F-Po, D. 144

¹⁹ Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre...*, p. 125.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 5.

inaugurée le dimanche 14 octobre, par la tragédie lyrique *Ajax*. Cette fois-ci, la saison d'été aura duré quasiment six mois et demi, contre cinq mois et demi pour la saison d'hiver²².

Il faut également bien garder à l'esprit qu'à l'origine le privilège donné à l'Opéra avait comme contrepartie le service du roi, dont l'Académie royale de musique occupait les loisirs. Sa troupe était en effet étroitement liée aux divertissements royaux : si les Comédiens-Français étaient les « Comédiens du roi », les lettres patentes de 1672 insistaient bien sur le fait que l'institution avait pour but premier de contribuer au plaisir du prince²³. Le public du n'était nommé qu'en second lieu et considéré seulement comme un moyen, pour l'Académie royale de musique, de se procurer les fonds indispensables à son bon fonctionnement²⁴. Ainsi, un petit groupe, qui portait le titre de « Musique de Paris », constitué des premiers sujets de l'Académie royale de musique, venait chanter devant le roi, au théâtre de la cour, à Versailles, Fontainebleau ou Compiègne, voire au petit théâtre de la reine à Trianon. Toutes ces scènes étaient de taille identique, ce qui permettait d'utiliser les mêmes décors. Le nombre d'instrumentistes, de chanteurs et de danseurs appartenant à l'Opéra et constituant ce groupe fut fixé de manière définitive par un édit de mai 1782²⁵. Si les déplacements saisonniers des artistes réquisitionnés pouvaient s'avérer contraignant pour la programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique, dans la pratique tout avait été conçu pour qu'ils ne portent pas trop préjudice à l'institution : celle-ci se voyait donner pour l'occasion des décors ou des costumes supplémentaires, les premiers rôles recevaient une gratification extraordinaire et les sujets qui restaient en ville étaient indemnisés.

Des réalisations remarquables

Au regard de ces contraintes, les réalisations des directeurs de l'Opéra n'en apparaissent que plus remarquables. En effet, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, 163 représentations en moyenne ont été données chaque année sur le théâtre. C'est un nombre à peu près constant. Rares sont les exceptions : les années 1763-1764 et, dans une moindre mesure, 1781-1782, avec respectivement 77 et 124 représentations, portent les stigmates des incendies de la salle de spectacles du Palais-Royal. À l'opposé, l'année 1778-1779, marquée par une programmation très active du directeur de l'Opéra, Jacques de Vismes du Valgay, atteint le nombre record de 197 représentations. Préconisé par les textes réglementaires, le principe des deux saisons théâtrales s'avère bien respecté : la saison d'été court entre les mois de mai et d'octobre, celle d'hiver entre les mois de novembre et mars. Non contente d'être plus courte que la saison d'hiver, la saison d'été se caractérise également par un plus grand nombre de représentations données chaque semaine. S'agissant des rythmes hebdomadaires, ce sont les mardis, vendredis et dimanches qui prédominent. Le vendredi arrive en tête, suivi

²² *Recettes à la porte*, 4 avril 1769-23 janvier 1770, F-Po : CO 10.

²³ « Nous avons, audit sieur Lully, permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes, signées de notre main, d'établir une Académie royale de musique dans notre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera, pour faire des représentations devant nous, quand il nous plaira, des pièces de musique qui sont composées tant en vers français qu'autres langues étrangères, pareilles et semblables aux académies d'Italie. » ; cf. Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre...*, p. 82.

²⁴ « Et, pour le dédommagement des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été exécutées devant nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir pour l'exécution desdites pièces, des musiciens qui sont à nos gages, comme aussi de prendre telles sommes qu'il jugera à propos et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux portes du lieu où se feront lesdites représentations ; cf. Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre...*, p. 82.

²⁵ *Edit du roi concernant le corps de la musique du roi, donné à Versailles au mois de mai 1782*, mai 1782, F-Po.

de près par le mardi, puis le dimanche. Le jeudi se situe loin derrière. Si les jours dits « marginaux » sont largement minoritaires, ils sont également très inégalement répartis en fonction des mois sur l'ensemble de notre période. Le mois de mars est celui qui en détient le plus, suivi par le mois de février et par le mois d'avril. Cette prédominance des jours marginaux en hiver s'explique essentiellement par le fait qu'il s'agit de jours dévolus aux représentations pour la capitation du personnel de l'Académie royale de musique – ces deux ou trois représentations, données le plus souvent dans les deux semaines précédant la clôture du théâtre, destinées à récompenser les services des artistes et attirant toujours un public nombreux et enthousiaste.

Les contraintes de l'art : la programmation du répertoire

Par conséquent, l'organisation de l'année théâtrale est soumise à un grand nombre d'obligations, qui circonscrivent la marge de manœuvre des administrateurs de l'Opéra et se font sentir avec d'autant plus d'acuité que l'équilibre financier de l'établissement est instable, étroitement corrélé au nombre de spectacles représentés chaque année. Il en va tout autrement quant à la programmation du répertoire : en la matière, les directeurs de l'Académie royale de musique disposent d'une marge de manœuvre considérable, dont ils savent habilement user.

Un vide juridique appréciable

En effet, la quasi-absence de règlements consacrés à la programmation dans le corpus législatif de l'Opéra offre un vide juridique appréciable : le règlement de 1714 est le seul de toute la période moderne à consacrer une large place à la programmation. Celui-ci disposait que « les représentations d'hiver [commenceraient] toujours par une nouvelle tragédie, qui sera tenue prête, ainsi que les habits et décorations, pour le 10 ou 15 octobre, afin de pouvoir être donnée au public le 24 du même mois au plus tard²⁶ ». Si cette nouvelle tragédie montrait des signes d'essoufflement pendant deux semaines, on lui substituerait alors « un ancien opéra du sieur Lully, dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé²⁷ ». Si en revanche elle se maintenait jusqu'au Carême, « pour lors, au lieu de l'opéra du sieur Lully qu'on ne jouera point, pour ne pas l'user inutilement, on donnera [une] troisième pièce ». Quant aux représentations données au cours de la saison d'été, « supposé que la dernière pièce du plan d'hiver ne puisse être conduite au-delà de Pâques, elles commenceront toujours le lendemain de Quasimodo, par une tragédie nouvelle, ou du sieur Lully, qui sera suivie d'un ballet²⁸ ». Ce sont donc quatre spectacles au minimum qui sont envisagés annuellement, deux pour l'hiver et deux pour l'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir²⁹ », peut venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui porte le nombre de spectacles à six au maximum. Si le règlement de 1714 correspondait à un contexte musical précis, dans lequel les œuvres de Jean-Baptiste Lully occupaient une place de choix dans le répertoire de l'Opéra, la situation évolue tout au long du XVII^e siècle, sans que pour autant de nouveaux textes législatifs ne soient venus modifier les règles de programmation. Ce silence législatif offre donc aux directeurs de l'Académie royale de musique une marge de manœuvre considérable, dans lequel ils n'hésitent pas à s'engouffrer. Aussi le nombre d'œuvres différentes représentées chaque année par l'Opéra est-il considérablement supérieur au seuil des six pièces fixé par les textes réglementaires du début du XVIII^e siècle, puisque la moyenne se situe

²⁶ Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre...*, p. 125.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

autour de seize pièces différentes annuelles. Le nombre de six pièces n'apparaît qu'à une seule reprise, en 1763, mais les circonstances sont bien particulières, l'année étant marquée par l'incendie de la salle de spectacles du Palais-Royal. En outre, s'il varie considérablement d'une année à l'autre, ce nombre est globalement en hausse tout au long de la période : à partir de 1778, la moyenne des seize pièces annuelles est systématiquement dépassée.

Les grands principes : longues séries, alternance et spectacles couplés

Au regard de ces éléments, quels sont les grands principes de la programmation du répertoire de l'Opéra ? A l'Académie royale de musique, un renouvellement constant de la programmation n'est pas envisageable. Faire durer les pièces est donc une nécessité absolue si l'on veut éviter un surcroît d'efforts et de dépenses, dans un théâtre où la moindre mise en scène requiert un matériel important et s'avère extrêmement onéreuse. C'est la raison pour laquelle le système des longues séries prévaut, même si l'on y introduit parfois une alternance, hebdomadaire ou mensuelle, entre les différentes œuvres représentées. L'année théâtrale 1757-1758 est très représentative à cet égard. Entre le mardi 19 avril et le mardi 3 mai 1757, l'Académie royale de musique donne la pastorale héroïque *Issé*, puis la tragédie lyrique *Alcyone*, du dimanche 8 au vendredi 27 mai. Elle passe ensuite à l'opéra-ballet *Les Surprises de l'Amour*, joué d'abord seul, entre le mardi 31 mai et le dimanche 10 juillet, puis accompagné entre le mardi 12 juillet et le dimanche 14 août par le ballet *Les Sybarites*. Elle continue sa saison en représentant l'opéra-ballet *Les Amours des Dieux*, à partir du vendredi 19 août et jusqu'au dimanche 2 octobre, puis la tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie*, entre le mardi 4 octobre et le vendredi 4 novembre. Enfin, les dimanches, mardis et vendredis de la saison d'hiver, elle fait alterner *Les Amours des Dieux* – tantôt représenté seul, tantôt accompagné du quatrième acte des *Fêtes de Thalie*, *La Provençale* – avec les tragédies lyriques *Alceste* et *Énée et Lavinie*³⁰. Pendant la saison d'hiver, deux pièces différentes par semaine sont en général à l'affiche. Rarissime est à cet égard la saison d'hiver 1782-1783 : entre le dimanche 10 novembre 1782 et le vendredi 4 avril 1783, en moyenne trois œuvres différentes par semaine sont mises au programme. Ce chiffre atteint même les quatre œuvres différentes hebdomadaires, comme lors de la semaine du 3 au 8 décembre : tragédie lyrique *Électre* et ballet *Ninette à la cour* le mardi, comédie lyrique *La Double Épreuve ou Colinette à la cour* et tragédie lyrique *Ariane*, le jeudi, comédie lyrique *L'Embarras des richesses* le vendredi et le dimanche, et enfin la tragédie lyrique *Iphigénie en Aulide*, jouée le samedi à l'occasion d'une représentation donnée pour la capitation des artistes³¹.

Outre le système des longues séries, appliqué dans un but essentiellement économique, la question de l'alternance est également au cœur des préoccupations des directeurs de l'Académie royale de musique. Celle-ci peut prendre plusieurs formes : alternance entre les créations et le fonds d'œuvre constituant le répertoire, entre les différents genres lyriques et chorégraphiques, entre différents titres au cours de la saison ou au cours des mois et des semaines. Son but est de permettre l'équilibre le plus harmonieux possible entre les inclinaisons artistiques de la maison et celles du public. L'esprit du règlement du 19 novembre 1714, qui recommandait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et de consacrer l'été et l'automne plutôt aux ballets, fut toujours respecté. Ainsi, pendant toute la période 1749-1790, la saison privilégiée du genre chorégraphique s'étend de mai à septembre, celle du genre lyrique d'octobre à avril. Les mois où l'alternance est la plus pratiquée sont ceux de mai, d'octobre et de novembre. Les administrateurs de l'Opéra essaient également de trouver un juste équilibre entre les reprises et les créations. Cette pratique des reprises était une tradition bien ancrée, depuis que Lully, après la saint Martin 1674, avait remis au théâtre

³⁰ Copie des recettes à la porte, F-Po : D. 144.

³¹ Recettes à la porte, 9 avril 1782-4 avril 1783, F-Po : CO 18.

*Cadmius et Hermione*³². Les reprises sont dès lors une constante du fonctionnement de l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle³³. Quant au nombre de créations, si la moyenne se situe autour des quatre œuvres créées annuellement, il varie considérablement en fonction des années et atteint des sommets en 1752 et 1778, lors des deux séries de représentations données par les Bouffons à l'Opéra. Le nombre d'œuvres créées dans l'année est en outre toujours inférieur à celui des œuvres reprises : il y a en moyenne trois fois plus d'œuvres reprises que d'œuvres créées. Pendant leur première série de représentations, les nouveautés et les reprises sont jouées le plus souvent tous les jours lors de la saison d'été. C'est par exemple le cas des *Fêtes de Paphos*, créées le mardi 9 mai 1758 et jouées sans interruption jusqu'au dimanche 16 juillet, puis les mardis, vendredis et dimanches lors de la saison d'hiver³⁴, ou de *Castor et Pollux*, remis au théâtre le vendredi 22 février 1765 et joué tous les mardis, vendredis et dimanches jusqu'à la clôture du théâtre, le vendredi 22 mars 1765³⁵.

Autre originalité de la composition des saisons lyriques au XVIII^e siècle, la représentation de spectacles couplés, ou « fragments », pour reprendre la dénomination du temps. La pratique avait plusieurs raisons d'être. Elle répondait tout d'abord au désir relativement nouveau, de la part du public des théâtres parisiens, de voir la représentation d'une grande pièce suivie, au cours de la même soirée, de celle d'une petite³⁶. Les directeurs de l'Académie royale de musique prennent donc cette demande en considération et vont même plus loin, en programmant régulièrement des spectacles couplés, composés d'extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène avaient rendu particulièrement populaires et représentés les uns après les autres, sans tentative de les lier entre eux. Certaines pièces ne pouvaient, du fait de leur taille, être jouées autrement que sous forme de spectacles couplés. *Pygmalion* est à cet égard particulièrement représentatif : intitulé à l'origine *La Sculpture*, ce cinquième acte du *Triomphe des arts*, opéra-ballet en cinq actes sur une musique de Michel de La Barre et un livret de Houdard de La Motte, avait été représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1700. Il avait été remis au théâtre en 1748, avec un nouveau livret de Ballot de Sauvot et une nouvelle partition de Jean-Philippe Rameau. Entre 1751 et 1765, l'œuvre ainsi remaniée est toujours représentée en spectacle couplé. D'autres œuvres servaient à un usage mixte. Le meilleur exemple est sans doute *Les Indes galantes* : d'abord représenté seul à vingt-huit reprises, entre le 8 juin et le 25 novembre 1751, puis quinze fois seul dix ans plus tard entre le 14 juillet et le 16 août 1761, il n'est, à partir du 18 août, plus joué qu'en fragments. Il faut dire que le ballet héroïque, composé d'un prologue et de quatre entrées – *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs*, *Les Indes Sauvages* – se prêtait parfaitement à un tel découpage. S'ils répondent à une demande du public, les spectacles couplés présentent en outre plusieurs autres avantages liés au fonctionnement interne de l'Académie royale de musique. D'une part, ils permettent de « ne pas fatiguer le grand opéra³⁷ » : produits à peu de frais, ils offrent donc une pause dans la programmation et permettent de faire durer l'opéra principal pour lequel un grand nombre de moyens a été investi. D'autre part, en l'absence de nombreuses répétitions, ils offrent l'opportunité aux nouveaux venus ou aux moins expérimentés de s'exercer. Le *Mercure de France* ne s'y trompe d'ailleurs pas, lorsqu'il explique à ses lecteurs, au mois d'avril 1763, que ces représentations « ont été une école très avantageuse tant pour former les jeunes sujets de ce théâtre, que pour faire développer, par l'usage, les talents de quelques autres qui n'ont

³² Robert Fajon, *L'Opéra à Paris : du Roi Soleil à Louis le Bien-aimé* (Paris : Slatkine, 1984), p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ *Copie des recettes à la porte*, F-Po : D. 144.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public...*, p. 360.

³⁷ L'expression vient du *Mercure de France* et s'applique à l'opéra-ballet *Les Eléments* de Michel-Richard de Lalande, dont les quatre entrées se prêtent particulièrement bien à la pratique des spectacles couplés (*Mercure de France*, juillet 1763, p. 193).

pas de fréquentes occasions de servir et par conséquent d'être connus du public³⁸ ». Il n'est d'ailleurs pas anodin que les directeurs de l'Académie royale de musique programment les spectacles couplés majoritairement le jeudi, réservant les autres jours traditionnels aux grandes œuvres du répertoire, jouées plutôt seules.

Une nécessaire capacité d'adaptation

La programmation du répertoire a beau sembler chose aisée, elle requiert cependant de constantes capacités d'adaptation de la part de la direction de l'Opéra. Une lettre d'Antoine Dauvergne au ministre Amelot, datée du 16 août 1781, en fournit un bon exemple. Le directeur de l'Académie royale de musique y dresse un « plan pour les opéras nouveaux que l'on peut donner successivement dans la salle provisoire à commencer du jour qu'on y entrera³⁹ » : il prévoit de faire représenter les tragédies lyriques *Adèle de Ponthieu*, *Électre*, la comédie lyrique *La Double Épreuve ou Colinette à la cour* et le ballet *Vénus et Adonis*. Dauvergne détaille ensuite l'ordre dans lequel il compte faire alterner ces quatre œuvres : « comme [elles] ne peuvent se succéder que de mois en mois, attendu le temps qu'il faut pour les apprendre et les répéter, on donnerait pendant le présent mois avec *Adèle de Ponthieu* quelques représentations du *Seigneur bienfaisant*, et de *l'Inconnue persécutée*, les mardis et les jeudis, en attendant qu'on ait mis un second opéra, et successivement de mois en mois jusqu'à celui de février⁴⁰ ». Prudent, le directeur envisage une solution de rechange dans l'éventualité où ces opéras ne rencontreraient que peu de succès auprès du public et produiraient une recette insuffisante : « en cas de chutes, on aura les trois *Iphigénie* que l'on peut remettre en deux ou trois répétitions pour donner le temps de répéter un autre ouvrage nouveau. On aura pour le carnaval la *Jeune Persane*. On aura encore *Amarillis*. On pourrait encore compter d'avoir avant Pâques un opéra de M. Sacchini s'il acceptait un poème⁴¹ ». C'est enfin avec une rigueur inspirée du règlement du 19 novembre 1714 que Dauvergne considère qu'il « serait bien essentiel de cesser les représentations des Menus[-Plaisirs] le 14 septembre pour pouvoir répéter les quatre opéras d'hiver avant la rentrée pour que les auteurs pussent s'entendre et faire les changements qui leur seraient indiqués et qu'ils croiraient eux mêmes nécessaires⁴² ». Dauvergne avait vu large : en cette fin d'année 1781, seuls *Adèle de Ponthieu* et *La Double Épreuve* seront créés, l'Académie royale de musique se contentant de reprendre *Iphigénie en Aulide*, et le *Seigneur bienfaisant*. En revanche, l'opéra *Echo et Narcisse* verra le jour, alors qu'il n'était pas prévu initialement⁴³. On le voit bien ici, le décalage entre les ambitions des administrateurs de l'Académie royale de musique et les réalisations est patent et impose une certaine souplesse dans l'application des règlements. L'arrêt du 13 mars 1784 vient d'ailleurs officialiser cette gestion à court terme de la composition des saisons lyriques, en disposant que la direction de l'Opéra arrête « dans l'assemblée du lundi, le répertoire des représentations ainsi que des répétitions qui devront avoir lieu dans la quinzaine, ainsi de semaine en semaine⁴⁴ ».

Diverses raisons peuvent être invoquées pour expliquer cette nécessaire adaptabilité. Il arrive tout d'abord que les administrateurs aient mal évalué le temps nécessaire pour monter un spectacle. Le 29 août 1780, la répétition de l'opéra du *Seigneur bienfaisant* est ainsi interrompue dès le premier acte « par la raison que l'auteur de la musique n'était pas prêt et

³⁸ *Mercure de France*, juillet 1763, p. 178.

³⁹ *Lettre de Dauvergne*, 26 août 1781, F-Po : Res 1027.

⁴⁰ *Lettre de Dauvergne*, 26 août 1781, F-Po : Res. 1027.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Copie des recettes à la porte*, F-Po : D. 144.

⁴⁴ *Arrêt du Conseil d'Etat du roi contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, 13 mars 1784, F-Po : P. A. 13 mars 1784.

que ce qui lui restait à faire exigeait trop de temps pour compter sur cet ouvrage à l'époque où l'on se proposait de le donner⁴⁵ » et c'est donc dans l'urgence que les administrateurs décident lui substituer un spectacle couplé, composé de l'intermède *Damète et Zulmis*, de la pastorale *Erixène* et du ballet *Mirsa*. Un cycle de représentations peut également être interrompu en raison de son faible succès. C'est le cas par exemple pour le ballet héroïque *Les Romains*, qui n'est joué qu'à quatre reprises entre le vendredi 2 août et le vendredi 9 août 1776⁴⁶. L'œuvre n'avait pas été une réussite : d'après les *Mémoires secrets*, il n'y avait « rien de saillant dans le poème ni dans le chant, ni dans les danses, ni dans le spectacle du troisième acte, où la demoiselle Beaumesnil et le sieur Le Gros jouent et chantent avec peu de succès⁴⁷ ». Il en va de même pour la tragédie lyrique *Électre*. Celle-ci est jouée entre le 2 juillet et le 3 décembre 1782, tantôt seule, tantôt couplée avec le ballet pantomime de la *Chercheuse d'esprit* ou avec le ballet *Ninette à la cour*. Elle est ôtée du théâtre au bout seulement de la neuvième représentation, un retrait que la direction justifie par « la médiocrité des recettes qui ont lieu aux représentations de cet ouvrage⁴⁸ ». Enfin, un ouvrage peut être ôté du répertoire pour des raisons politiques. Le cas de l'opéra *Ernelinde, princesse de Norvège*, qui nous est bien connu par les *Mémoires secrets*, est à cet égard particulièrement éloquent. Cette tragédie en trois actes écrite par Louis Poincette et mise en musique par Philidor relatait les amours de la fille du roi Rodoald de Norvège, Ernelinde, et du prince du Danemark Sandomir sur fond de rivalité et de lutte entre les deux pays. Elle avait été représentée pour la première fois à l'Opéra le 14 novembre 1767, avait été donnée 17 fois jusqu'au 10 janvier 1768 et avait rapporté une recette moyenne tout à fait honorable de 2 856 livres. À l'été 1768, en prévision de la venue en France du roi du Danemark Christophe VII, les directeurs de l'Académie royale de musique envisagent de remettre l'œuvre au théâtre⁴⁹. Ils en touchent mot à l'ambassadeur du roi du Danemark, qui met fin au projet, au motif que « le prédécesseur de son maître ne jouait pas un assez beau rôle dans cette tragédie, pour qu'un pareil spectacle pût lui être agréable⁵⁰ ». Et le chroniqueur de poursuivre : « pour remédier à ces tracasseries, il a été décidé qu'on laisserait *Ernelinde* dans l'obscurité où elle est rentrée⁵¹ ».

Par conséquent, la programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique représente une véritable gageure. C'est une procédure particulièrement complexe, qui requiert tout à la fois coordination, arbitrage et contrôle : l'empirisme ne saurait en effet tenir la moindre place dans un système où la moindre erreur de jugement risque d'altérer la qualité des spectacles et par conséquent la faveur du public, de laquelle l'établissement est largement tributaire s'il ne veut pas mettre la clef sous la porte. Sous contraintes, la gestion de la programmation nécessite donc une réflexion approfondie et une prise de risques calculée. Dans ces conditions, la liberté artistique est une donnée instable, fluctuante, étroitement

⁴⁵ *Compte rendu du Comité au ministre*, 29 août 1780, F-Pan (Archives nationales) : O¹ 620.

⁴⁶ *Copie des recettes à la porte*, F-Po : D. 144.

⁴⁷ *Mémoires secrets...*, 10 août 1776, tome 9, p. 184.

⁴⁸ *Compte rendu du Comité au ministre*, 7 décembre 1782, F-Pan : O¹ 620.

⁴⁹ Le 5 juin 1768, le chroniqueur des *Mémoires secrets* s'attarde assez longuement sur ce projet : « le sieur Poincette, ce jeune poète brûlant d'une soif de gloire inextinguible, qui a déjà tant fait parler de lui, va de nouveau occuper la scène. Il est question de remettre à l'opéra son *Ernelinde* : s'ils flattent ses oreilles, ils espèrent charmer son cœur. D'ailleurs, on assure que le sieur de Marmontel s'est chargé de retoucher les paroles [...] Quant à la musique, on sait qu'elle a des partisans très chauds ; elle est dans un genre qui peut plaire aux étrangers » (*Mémoires secrets...*, 5 juin 1768, tome 4, p. 72).

⁵⁰ *Mémoires secrets...*, 10 septembre 1768, tome 4, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*

dépendante de la personnalité, voire de la témérité des directeurs de l'Opéra. Mais ce n'est à ces conditions que la magie du spectacle vivant est assurée.