

Mesurer la création, avec mesure? Chronopéra et le répertoire de l'Opéra de Paris (1749-1790)

Solveig Serre

▶ **To cite this version:**

Solveig Serre. Mesurer la création, avec mesure? Chronopéra et le répertoire de l'Opéra de Paris (1749-1790). Acta Musicologica, 2009, LXXXI (53/2008), pp.80-90. halshs-00432224

HAL Id: halshs-00432224
https://shs.hal.science/halshs-00432224

Submitted on 14 Nov 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.

MESURER LA CREATION, AVEC MESURE : CHRONOPERA ET LE REPERTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE (1749-1790)

La base de données *Chronopéra* (http://chronopera.free.fr) développée sous la responsabilité de Michel Noiray, conçue par Solveig Serre et gérée par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200 CNRS)[1] est un outil de travail qui a pour vocation première de fournir le programme de l'Opéra de Paris depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours. S'échelonnant entre 1672 et 1989, elle couvre une période de 250 ans, soit près de 90 000 jours pour plus de 1 200 œuvres. Son but est de permettre l'analyse détaillée du répertoire et par conséquent de mesurer le degré de créativité de l'Opéra sur une période restreinte ou au contraire sur la longue durée. L'outil statistique est ainsi mis au service de l'interprétation historique, ce qui se justifie d'autant mieux que l'Opéra envisage dès ses débuts son répertoire comme un fonds où les œuvres anciennes restent durablement présentes. La table principale de la base recense les diverses représentations, en renseignant pour chacune d'entre elles la date, l'horaire, le lieu, le statut (création, reprise, nouvelle production, etc.) ainsi que la recette, lorsqu'elle est disponible. Une deuxième table, non moins essentielle, renseigne pour chaque œuvre le genre, l'année de création, le compositeur, le librettiste ou le chorégraphe. Elle va de pair avec une table des compositeurs, une table des librettistes et une table des chorégraphes. La base est en outre structurée par des notions qui donnent un accès direct à la nature des œuvres représentées : type (lyrique ou chorégraphique), genre dramatique, date de création, langue, nationalité des auteurs (compositeurs, librettistes ou chorégraphes). Enfin, un champ particulier est consacré au statut de la première représentation de chaque nouvelle série, précisant s'il s'agit d'une création, d'une reprise ou d'une nouvelle production.

Chronopéra fonctionne avec le logiciel libre MySQL qui permet une mise en ligne aisée et gratuite. Elle est interrogeable au moyen du langage de requête SQL. Comme ce genre d'utilisation n'est accessible qu'à l'utilisateur qui possède des connaissances avancées en SQL et une bonne vision de l'articulation des diverses tables de la base de données, une interface conviviale, via un site Internet, a été progressivement mise en place. Cette dernière permet d'effectuer la plupart des requêtes classiques : affichage du calendrier pour une période définie, des œuvres d'un compositeur, d'un librettiste ou d'un chorégraphe. Les résultats de ces diverses requêtes peuvent être triées selon plusieurs critères (par exemple en fonction de la recette) et exportés vers différents formats (pdf ou SQL notamment). Le mode de recherche expert via l'emploi de requêtes SQL permet d'exploiter toute la puissance de la base de données *Chronopéra*, à l'aide de requêtes multicritères. Il est par exemple possible de générer une table des compositeurs, classés selon la recette moyenne que produisent leurs œuvres pendant une période données. On peut également trier les divers genres théâtraux du plus représenté au moins joué ou, pour une œuvre considérée, obtenir la liste des autres pièces jouées simultanément avec celle-ci. Il est également possible, pour chaque compositeur de ballets, de déterminer quel est le chorégraphe qui lui est le plus souvent associé ou, en s'appuyant sur les recettes, quel est la chorégraphie qui lui permet d'obtenir ses plus grands succès. On peut enfin évaluer quels sont les jours de la semaine les plus prolifiques, si certains mois sont désertés par le public et si ces phénomènes connaissent des évolutions au cours des siècles.

Le présent article se donne pour objectif d'illustrer par une application concrète, simple et systématique l'utilisation de la base de données *Chronopéra* en analysant le répertoire de l'Opéra de Paris – alors dénommé Académie royale de musique – entre 1749 et

1 Site de l'UMR 200 : *http://irpmf.culture.fr*.

1790. Le choix de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle comme période d'étude s'explique pour plusieurs raisons. La première est administrative. En 1749, c'est la première fois depuis la création de l'institution, quelques quatre-vingt années auparavant, que le roi la met entre les mains non pas d'un simple particulier, mais entre celles de « MM. les prévôt et échevins qui composent le Bureau de la ville de Paris »[2], c'est-à-dire d'un corps public. En 1780, comme la gestion de l'Opéra par la ville de Paris ne répond pas à toutes les attentes, Louis XVI décide de placer l'Opéra sous son autorité directe, jusqu'en 1790, date à laquelle, dans le contexte mouvementé des débuts de la Révolution française, la gestion de l'institution est à nouveau confiée au bureau de la Municipalité de Paris. La deuxième raison est artistique. Le milieu du XVIII[e] siècle marque la consécration de Rameau comme figure centrale de l'opéra français, tandis que la Révolution entraîne une période de relative décadence qui ne prend fin qu'avec le Consulat et la reprise en main de l'institution par Napoléon. La troisième raison enfin est archivistique. À partir du moment où le roi confie la gestion de l'institution à la ville de Paris, les directeurs sont plus étroitement surveillés, la comptabilité se fait plus rationnelle et les archives commencent véritablement à se constituer en des groupes d'articles homogènes, concernant un même objet pour une même époque.

S'agissant justement des moyens d'information, les documents d'archives dont on dispose pour retracer le répertoire de l'Opéra de Paris entre 1749 et 1790 sont rares. À la différence d'une institution comme la Comédie-Française, où une gestion continue a permis la conservation remarquable de la quasi-intégralité des documents relatifs au théâtre depuis sa création, l'Académie royale de musique a fort mal conservé ses archives. La faute peut en être imputée en grande partie à l'histoire mouvementée de l'institution, les nombreuses directions qui se sont succédé à la tête de l'Opéra de Paris s'étant accompagnées d'une dispersion, voire d'une liquidation pure et simple des documents d'archives considérés comme la propriété des directeurs qui avaient tout loisir de les emporter en se retirant. En outre, les deux incendies en 1763 et en 1781 des salles du Palais-Royal abritant les représentations de l'Opéra ainsi que les déménagements multiples qui s'ensuivirent n'ont pas joué en la faveur d'une bonne conservation des documents d'archives, pas plus d'ailleurs que la période révolutionnaire. Et à toutes ces raisons viennent s'ajouter la primauté accordée alors aux seules partitions de musique, au détriment des documents administratifs à proprement parler, ainsi que l'absence d'institution en charge de la gestion et de la conservation des archives de l'Académie royale de musique. Si l'on veut reconstituer le répertoire de l'Opéra, force est de se tourner vers les documents reliés, registres et journaux de bord conservés à la Bibliothèque Musée de l'Opéra. Parmi les 97 registres qui concernent l'institution pour la période, 26 registres de recettes à la porte s'avèrent particulièrement précieux : ils se présentent sous la forme d'une page par jour, avec indication du titre des œuvres représentées, du tantième, du nombre de billets vendus, des recettes par catégorie de places, puis de la recette totale[3]. Une grande partie des années manquantes a pu être complétée par un ouvrage manuscrit, conservé à la BMO sous la cote D. 144, dans lequel un copiste anonyme, très certainement membre du personnel de la Bibliothèque de l'Opéra au XIX[e] siècle, avait recopié les recettes à la porte dans leur quasi-intégralité, exception faite des années 1749-50, 1753-1754, 1754-55, 1755-56, 1768-69, 1779-80. Au total, ce sont 13 041 jours sur 14 975 qui ont pu être renseignés, au cours desquels l'Académie royale de musique avait donné 5 806 représentations.

La bibliographie sur le sujet, quant à elle, est parfaitement représentative des travaux historiques consacrés plus largement à l'Opéra de Paris à l'époque moderne : « soit entièrement atomisés, soit résolument limités à un aspect de sa vie sans référence aux

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758*, F-Po : Res. 516.
[3] Registres de comptabilité, F-Po : CO 2-CO 25.

autres »[4]. Elle est abondante, variée, mais décevante, notamment en raison de l'absence de communication entre les études administratives, les analyses proprement dites du répertoire et les réflexions sur les grandes querelles musicales du XVIII[e] siècle. Quelques ouvrages cependant se sont avérés extrêmement précieux. Les excellentes synthèses de Max Aghion[5] et de Martine de Rougemont[6] sur la vie théâtrale et le statut des théâtres parisiens au XVIII[e] siècle en font partie. L'ouvrage de Robert Fajon, consacré au répertoire de l'Académie royale de musique depuis ses origines jusqu'en 1750, a été également d'un grand intérêt, tout comme celui d'Andrea Fabiano sur l'opéra italien en France à l'époque moderne[7] et celui d'Alessandro di Profio, dédié à l'histoire du théâtre de Monsieur entre 1789 et 1792[8]. La somme de Spire Pitou, remarquable travail d'érudition concernant les œuvres du répertoire de l'Opéra à proprement parler, a été infiniment utile quant à la fiabilité et à l'abondance des renseignements qui y sont consignés[9]. Mention enfin doit être faite de l'article essentiel de William Weber « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », consacré au répertoire de l'Opéra mis en relation avec le contexte historique et politique français dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle[10].

La création sur mesure : des unités de programmation bien définies

La base de données *Chronopéra* nous livre tout d'abord un grand nombre d'informations de premier choix sur la manière dont la création s'organise à l'Académie royale de musique au gré des saisons théâtrales.

Les saisons théâtrales, une organisation sous contraintes.

Les contraintes de tous ordres – religieuses ou politiques, imposées par l'usage ou liées au fonctionnement interne de l'Opéra – qui donnent à l'année théâtrale sa physionomie si particulière ressortent très distinctement.

Des contraintes externes à l'institution

Depuis le XVII[e] siècle, l'Eglise impose à tous les théâtres qu'ils fassent taire leurs voix profanes lors des festivités pascales. La date de Pâques régit donc la vie de l'Académie royale de musique, qui voit sa saison annuelle se déployer du lendemain de la Quasimodo, c'est-à-dire du premier dimanche après Pâques – à la veille du premier dimanche de la Passion. Outre ces trois semaines de fermeture, la maison est également close lors des autres fêtes de l'année liturgique (Chandeleur, Annonciation, Pentecôte, Assomption, Nativité de la Vierge, Toussaint, veille et jour de Noël) c'est-à-dire onze jours de fêtes chômées. Le pouvoir royal peut également être à l'instigation de la fermeture du théâtre, par exemple lors d'une maladie, de la mort d'un roi[11] ou d'un illustre membre de sa famille[12].

---

[4] Martine DE ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIII[e] siècle*, Paris, 2001, p. 253.
[5] M. AGHION, *Le Théâtre de Paris au XVIII[e] siècle*, Paris, 1926.
[6] Martine DE ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au XVIII[e] siècle*, Paris, 2001.
[7] Andrea FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Paris, 2006.
[8] Alessandro DI PROFIO, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, 2003.
[9] Spire PITOU, *The Paris Opera, an Encyclopedia of Operas, Ballets and Performers*, Westport, 1983.
[10] William WEBER, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », in *Journal of Modern History*, vol. 56, n°1, p. 58-88.
[11] C'est ainsi que la représentation du jeudi 6 janvier 1757 est annulée, en raison d'une « maladie » de Louis XV : la veille, le roi avait été la victime malheureuse du poignard de Damiens ; cf. *Recettes à la porte* (27 avril 1756-26 mars 1757), F-Po : CO 5.
[12] Le 4 février 1752, l'Académie royale de musique ferme ses portes en raison de la mort de Louis d'Orléans. La décision est 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 qu'il vient de faire » ; cf. *Lettre du ministre au prévôt des marchands*, 6 février 1752, F-Pan : AJ[13] 2.

L'usage quant à lui circonscrit l'organisation hebdomadaire des représentations. Les jours traditionnellement dévolus à l'Opéra sont « les mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement »[13]. Cette coutume remontait au milieu du XVII[e] siècle, du temps où Molière partageait la salle 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. En 1659, Molière profite d'une absence des Italiens pour faire jouer sa troupe les mardis, vendredis et dimanches. Et peu à peu s'instaura dans tous les théâtres parisiens l'usage de ne donner des spectacles que trois jours par semaine. Les statistiques sur l'ensemble de notre période confirment bien cette tendance : le vendredi arrive en tête (29%) suivi de près par le mardi (28%) et le dimanche (27%). Le jeudi se situe loin derrière (13%).

Les autres jours (lundi, mercredi et samedi), qui ne représentent à eux trois que 3% du total, sont très inégalement répartis en fonction des mois : prédominent les mois de mars (plus de 50% du total), puis les mois de février (20%) et d'avril (10%). Cette répartition hivernale s'explique par le fait que ces jours marginaux sont dévolus aux représentations pour la capitation des artistes. En effet, chaque année vers la fin de l'année théâtrale, et le plus souvent dans les deux semaines précédant sa clôture, l'Académie royale de musique donnait « deux ou trois représentations pour [récompenser les services des artistes] et particulièrement pour leur servir à payer leur capitation »[14]. A cette occasion, les plus grands succès du répertoire étaient joués devant une salle comble pour laquelle, de manière tout à fait exceptionnelle, l'intégralité des places avait été mise en vente, y compris celles des loges louées à l'année. Si l'usage est fustigé par Mercier, qui ne manque pas d'ironiser sur ces acteurs qui paient leur impôt en « monnaie de singe, c'est-à-dire en sauts et gambades »[15], il semble au contraire très apprécié du public parisien. Et s'il était de bon ton de se lamenter, dans les périodiques, sur la monotonie affligeante des spectacles de fin d'année, la clôture de l'année théâtrale représente au contraire un moment particulièrement intense dans la vie de l'Opéra de Paris. Les trois représentations données les lundis 23 et 30 mars, ainsi que le samedi 4 avril 1772 illustrent bien le phénomène. Cette année-là, la direction de l'Opéra a choisi *Pygmalion*, *Les Fêtes de Paphos* et *Le Devin du village*, soit trois spectacles couplés. Intitulé à l'origine *La Sculpture*, *Pygmalion* était le 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. Il avait été représenté pour la première fois sur le théâtre en 1700 et remis en 1748 avec un nouveau livret de Ballot de Sauvot et une nouvelle partition de Rameau. Ainsi remaniée, l'œuvre avait rencontré un certain succès et avait été de ce fait représentée en spectacle couplé très fréquemment entre 1751 et 1765. Le ballet héroïque *Les Fêtes de Paphos*, composé de trois entrées – « Vénus et Adonis », « Bacchus et Erigone », « L'Amour et Psyché » respectivement sur des livrets de Collé, La Bruère et Voisenon et sur une musique de Mondonville – avait été joué pour la première fois en 1758. Preuve de son succès, l'œuvre était restée au répertoire sans discontinuer jusqu'en 1772. Quant à l'intermède du *Devin du village*, première œuvre au répertoire de l'Opéra à avoir un seul et même compositeur et librettiste – et non des moindres, puisqu'il s'agit de Jean-Jacques Rousseau – il avait eu sa première en 1752 et bénéficié dès ses débuts de la ferveur du public parisien. Le succès rencontré par ces trois œuvres représentait donc pour la direction le gage d'une recette

[13] Jacques-Bernard DUREY DE NOINVILLE et Louis TRAVENOL, *Histoire de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 153.
[14] *Règlement concernant la capitation édicté par le prévôt des marchands*, 3 janvier 1774, F-Pan : AJ[13] 2.
[15] Louis-Sébastien MERCIER, *Le Tableau de Paris*, Paris, 1994, tome 1, p. 587.

conséquente : effectivement, elles rapportèrent respectivement 8 677, 10 015 et 11 865 livres, soit plus du triple d'une représentation ordinaire[16].

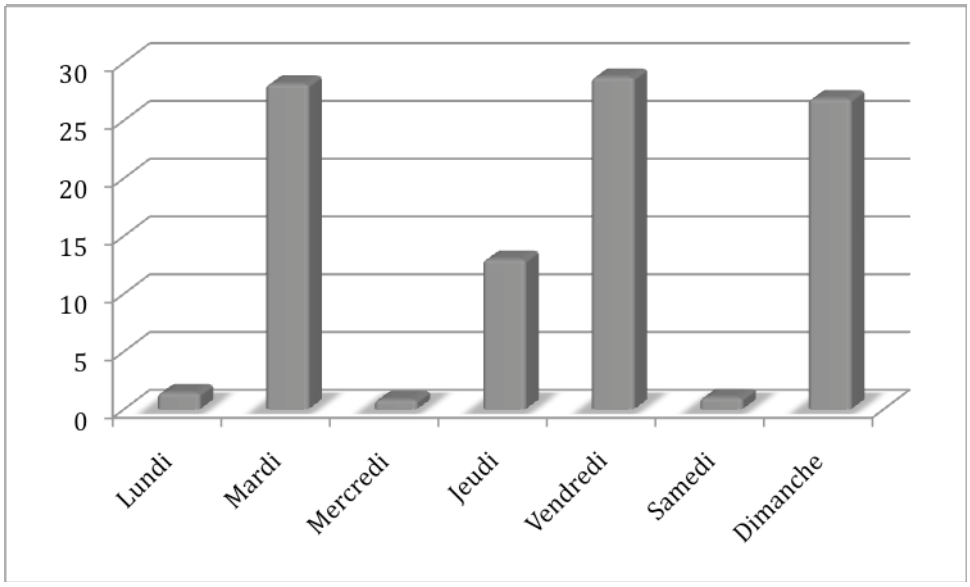


Figure 1. Répartition des représentations en fonction des jours de la semaine.

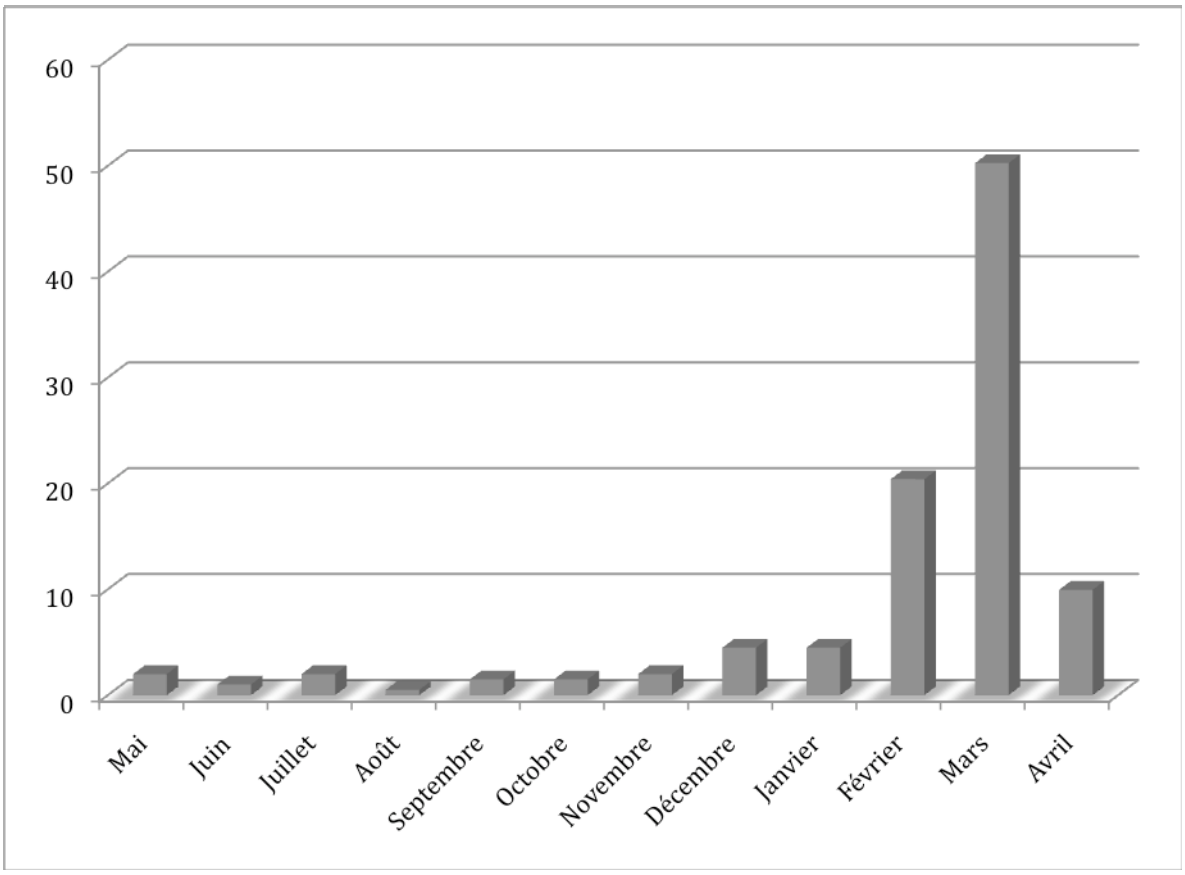


Figure 2. Répartition des jours marginaux en fonction des mois.

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

Des usages internes : deux saisons, six spectacles

A ces usages contraignants pour le déroulement de l'année théâtrale viennent s'ajouter des obligations internes au fonctionnement de l'Académie royale de musique. Premier du genre dans l'histoire de l'institution, le *Règlement concernant l'Académie royale de musique* du 19 novembre 1714 a officialisé l'existence de deux saisons théâtrales, une saison d'été et une saison d'hiver[20].

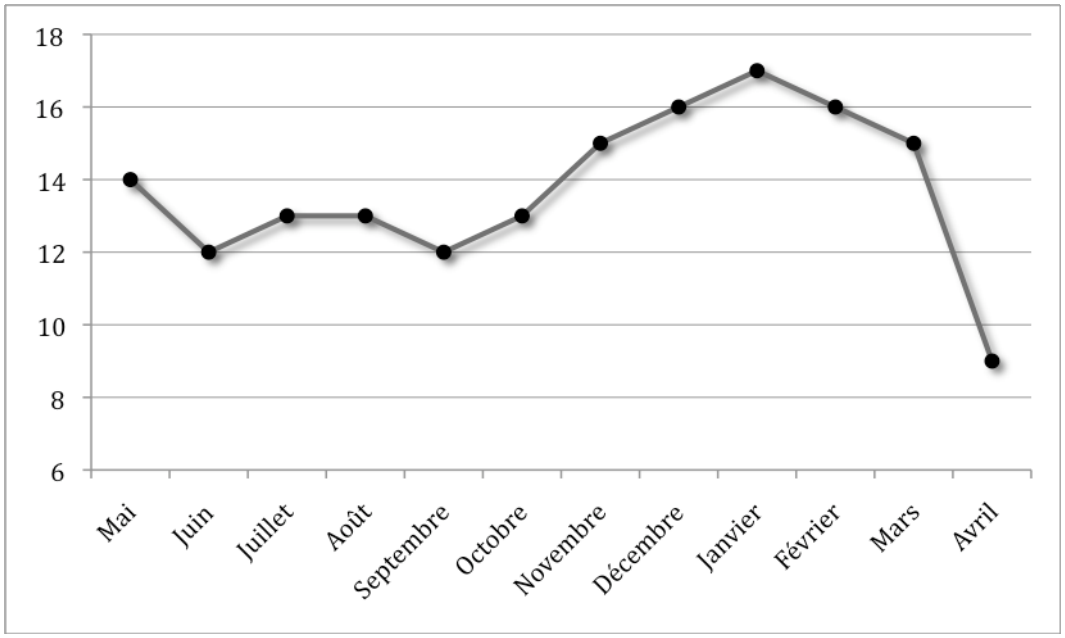


Figure 3. Deux saisons théâtrales distinctes : nombre moyen mensuel de représentations.

Tout au long de la période, ce principe de base s'avère bien respecté et l'on voit une saison d'été – entre les mois de mai et d'octobre – se distinguer nettement d'une saison d'hiver – entre les mois de novembre et de mars. Le mois d'avril et dans une moindre mesure celui de mars, qui apparaissent en creux, sont peu représentatifs : la fête de Pâques, dont dépend la fermeture annuelle de l'Opéra et qui oscille selon la pleine lune entre le 22 mars et le 25 avril, fait que ces deux mois ne sont quasiment jamais des mois pleins et que la durée des deux saisons théâtrales peut varier d'une année sur l'autre. Ainsi, l'année du théâtre 1756-1757 débute le 27 avril 1756 et s'achève 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 chacune[21]. 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 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'hiver[22].

[20] « L'arrangement des pièces qui devront être mises au théâtre sera fait six mois avant la premiere représentation de celle par laquelle on devra commencer, en sorte que le plan d'hyver soit toujours fait dans la semaine de Pâques, et le plan d'été dans le cours du mois de novembre » ; cf. Jacques-Bernard DUREY DE NOINVILLE et Louis TRAVENOL, *Histoire de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 125.
[21] *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 5.
[22] *Recettes à la porte*, 4 avril 1769-23 janvier 1770, F-Po : CO 10.

Quelle marge de manœuvre pour la liberté artistique ?

Toutes ces contraintes auraient pu constituer un frein à la volonté des directeurs de l'Académie royale de musique. Dans la pratique, il n'en est rien : entre 1749 et 1790, ce sont en moyenne 163 représentations qui ont été données chaque année. Ce nombre est à peu près constant tout au long de notre période, à de rares exceptions près. L'année 1763-1764 et dans une moindre mesure l'année 1781-1782, avec respectivement 77 et 124 représentations, portent les stigmates des incendies des deux salles de spectacles du Palais-Royal[23]. À l'opposé, l'année 1778–1779, marquée par une programmation très active de la part du directeur de l'Académie royale de musique, atteint le nombre record de 197 représentations.

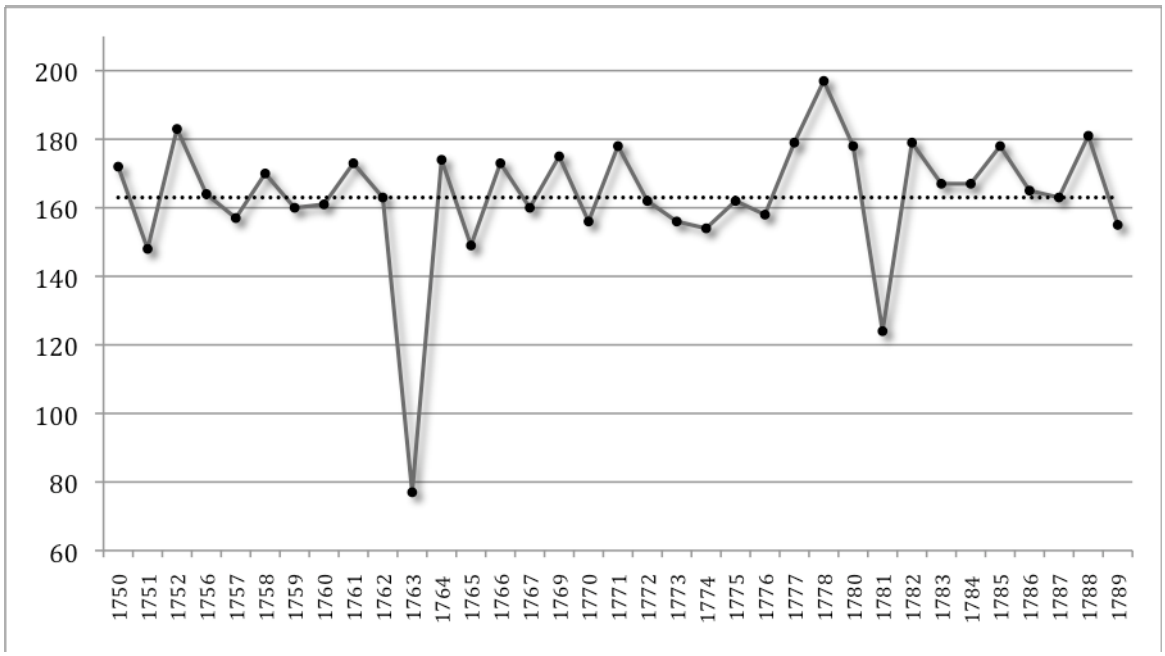


Figure 4. Nombre de représentations annuelles

Une liberté d'action appréciable

Il faut dire que la quasi-absence de règlements consacrés à la programmation à proprement parler dans le corpus législatif de l'Opéra offre un vide juridique appréciable. Le règlement de 1714 est en effet le seul de toute la période moderne à consacrer une large place à la programmation. Il 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 tard »[24]. 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

[23] Installée aux premières heures de sa création dans un simple jeu de paume, l'Académie royale de musique s'établit en 1672 dans les bâtiments du Palais-Royal, lorsque Lully prend la direction de l'institution. Elle allait y rester jusqu'en 1781, après un bref intermède au Palais des Tuileries entre 1764 et 1770, dans l'attente de la reconstruction de la salle incendiée en 1763. Un second incendie, survenu en 1781, vient mettre un terme au séjour de l'Opéra au Palais-Royal, qui s'installe désormais dans une salle provisoire bâtie à la hâte sur le boulevard, près de la porte Saint-Martin.

[24] 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, 1757, p. 125.

précédé»[25]. 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 »[26]. 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 ballet»[27]. Quatre spectacles minimum sont donc envisagés annuellement, deux pour la saison d'hiver et deux pour la saison d'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir »[28], peut venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui porte le nombre total de spectacles à six au maximum. Or, il faut avoir à l'esprit que ce règlement correspondait à un contexte musical bien défini, dans lequel les œuvres du fondateur de l'institution – Jean-Baptiste Lully – occupaient une place privilégiée dans le répertoire de l'Opéra. Alors que cet état de fait évolue tout au long du XVIII^e^ siècle, aucun texte législatif ne vient modifier les règles de programmation : ce silence législatif offre donc aux directeurs de l'Académie royale de musique une formidable opportunité de contourner le règlement originel. Aussi la programmation apparaît-elle d'une grande richesse, la moyenne se situant autour des 16 représentations annuelles différentes, bien supérieure au seuil des 6 pièces fixé par les textes réglementaires du début du XVIII^e^ siècle. Ce nombre de 6 pièces n'apparaît qu'à une reprise, en 1763, mais s'explique par des circonstances bien particulières, en l'occurrence l'incendie de la salle de spectacles du Palais Royal. En outre, s'il varie considérablement d'une année à l'autre, il est globalement en hausse tout au long de la période: à partir de 1778, la moyenne des 16 pièces annuelles est systématiquement dépassée.

Mais à relativiser

Si les directeurs de l'Opéra jouissent d'une large marge de manœuvre, un renouvellement constant de la programmation n'est cependant pas envisageable : faire durer les pièces est 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. En effet, les dépenses de production – entendues comme l'ensemble des frais liés aux spectacles et à leur mise en œuvre – occupent une part importante (31%) dans le budget de fonctionnement de l'Académie royale de musique, juste après les dépenses de personnel (51%). Elles se divisent en six grandes catégories : matériaux (35%), appointements des artisans (31%), costumes (20%), décors (11%), frais d'impression (2%) et accessoires (1%)[29]. Pour produire et présenter au public des spectacles, l'Opéra consomme donc des ressources largement au-delà de celles qui lui sont offertes par le théâtre en état de marche. En l'absence de toute subvention institutionnalisée et régulière, c'est au directeur qu'il incombe de maintenir l'équilibre entre recettes et dépenses et de faire vivre l'entreprise sur les bénéfices engrangés par la vente des billets. L'institution est en outre étroitement dépendante d'une demande très particulière, celle de son public, à laquelle il lui faut répondre au mieux si elle veut être rentable, alors même qu'art et argent ne font pas nécessairement bon ménage.

[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] L'étude du budget de fonctionnement de l'Académie royale de musique est permise par les bordereaux de recettes et dépenses conservés dans les archives de la Maison du roi (27 bordereaux pour une cinquantaine d'années) : en trois ou quatre feuilles, ces documents dressent un bilan détaillé qui fait apparaître les recettes par catégories, le total des recettes, les dépenses ordinaires et extraordinaires, le total des dépenses et enfin la différence entre les dépenses et les recettes. Ces belles séries comptables permettent de se faire une bonne idée à la fois du volume budgétaire de l'Opéra durant la seconde moitié du XVIII^e^ siècle ainsi que du détail des postes budgétaires ; cf. *Recettes et dépenses : bordereaux annuels et mensuels (1759-1789)*, F-Pan : O^1^ 625.

Trois grands principes de programmation

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 1770-1771 est très représentative à cet égard[30]. Entre le mardi 24 avril et le vendredi 29 juin 1770, l'Académie royale de musique donne le ballet héroïque *Zaïde, reine de Grenade*, puis le ballet héroïque *Les Indes galantes*, suivi du troisième acte des *Caractères de la Folie* – « Hylas et Zélis » – et du troisième acte des *Fêtes d'Hébé* – « la Danse » – entre le vendredi 6 juillet et le dimanche 26 août. Elle continue sa saison en représentant le ballet héroïque *Les Fêtes grecques et romaines*, à partir du mardi 28 août et jusqu'au vendredi 12 octobre, puis la tragédie lyrique *Ajax*, entre le dimanche 14 octobre et le mardi 27 novembre. Entre le mardi 11 décembre et le dimanche 3 février 1771, elle donne ensuite la tragédie *Ismène et Ismenias*, puis la tragédie lyrique *Pyrame et Thisbé*, du vendredi 8 février à la fin de l'année théâtrale, le vendredi 15 mars. Les jeudis de la saison d'hiver, qui débute cette année-là le jeudi 22 novembre, font alterner quant à eux *Zaïde* et les *Fêtes grecques et romaines*. Pendant la saison d'hiver, deux pièces différentes par semaine sont en général à l'affiche[31]. Remarquable est à cet égard la saison d'hiver 1786-1787 : entre le dimanche 12 novembre 1786 et le samedi 24 avril 1787, ce sont en moyenne trois œuvres différentes qui sont mises au programme chaque semaine. Ce chiffre atteint même les quatre œuvres différentes hebdomadaires, comme lors de la semaine du 4 au 11 mars: opéra *Alceste* suivi du ballet comique *Le Coq du village*, donnés exceptionnellement le lundi à l'occasion d'une capitation des artistes, opéra *La Caravane du Caire* le mardi, tragédie lyrique *Didon* le jeudi, opéra *Phèdre* suivi du ballet d'action *La Rosière* le vendredi, dimanche enfin tragédie lyrique *Iphigénie en Tauride* (de Gluck) suivie du ballet pantomime *La Chercheuse d'esprit*.

Outre ce 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 de l'Opéra, entre les différents genres lyriques et chorégraphiques ou bien encore entre les différents titres au cours de la saison ou au cours des mois et des semaines. On peut raisonnablement penser que le but de cette alternance est de permettre le meilleur compromis entre les inclinaisons artistiques de la maison et celles du public. L'esprit du règlement de 1714, qui préconisait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et l'automne plutôt aux ballets est bien respecté : tout au long de notre période, la saison privilégiée du genre lyrique s'étend d'octobre à avril et celle du genre chorégraphique de mai à septembre. Les mois où l'alternance est la plus pratiquée sont les mois 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.

[30] Cf. Base de données *Chronopéra*, année 1770-1771.
[31] *Recettes à la porte*, 24 avril 1770-15 mars 1771, F-Po : CO 9.

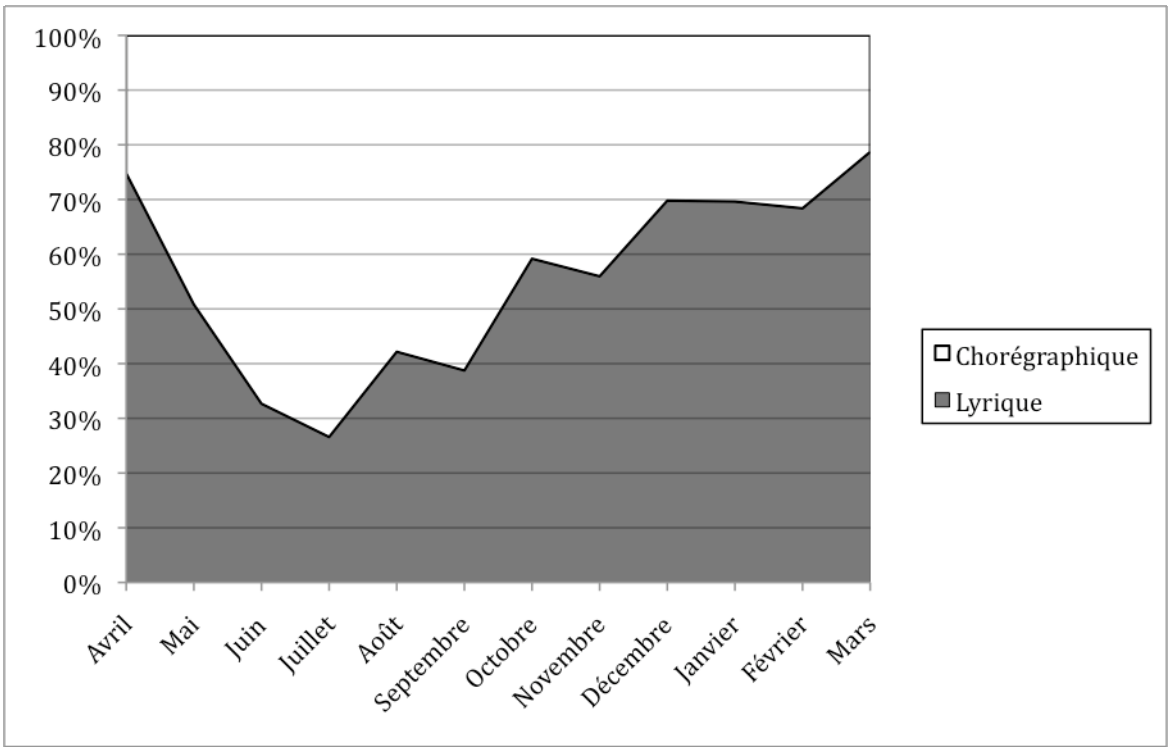


Figure 5. Ratio lyrique/chorégraphique

Si la moyenne annuelle des créations se situe autour des quatre œuvres, elle varie considérablement selon les années. Les années théâtrales 1752-1753 et 1778-1779 sortent très nettement du lot, avec respectivement 10 et 14 créations : elles correspondent aux deux séries de représentations données par les bouffons sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Constante du fonctionnement de l'Académie royale de musique au XVIII^{e} siècle, les reprises sont cependant toujours plus nombreuses que le nombre de créations et il y a en moyenne trois fois plus d'œuvres reprises que d'œuvres créées.

Autre originalité de la composition des saisons lyriques au XVIII^{e} siècle, la représentation de spectacles couplés, couramment dénommés « fragments ». Il s'agissait de spectacles composés d'extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène avait rendu particulièrement populaires et qui étaient représentés les uns à la suite des autres, sans tentative de les lier entre eux. La pratique était notamment destinée à répondre au désir nouveau du public des théâtres parisiens de voir, au cours d'une même soirée, la représentation d'une grande pièce suivie de celle d'une petite. Produits à peu de frais, ces spectacles offraient l'avantage non négligeable de plaire au public sans pour autant fatiguer le grand opéra, pour lequel un nombre considérable de moyens avaient été investis, et permettaient aux artistes nouveaux venus ou en manque d'expérience de s'exercer. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que ces spectacles couplés sont majoritairement joués les jeudis, jours marginaux, tandis que les grandes œuvres du répertoire, jouées plutôt seules, se partagent les autres jours traditionnels.

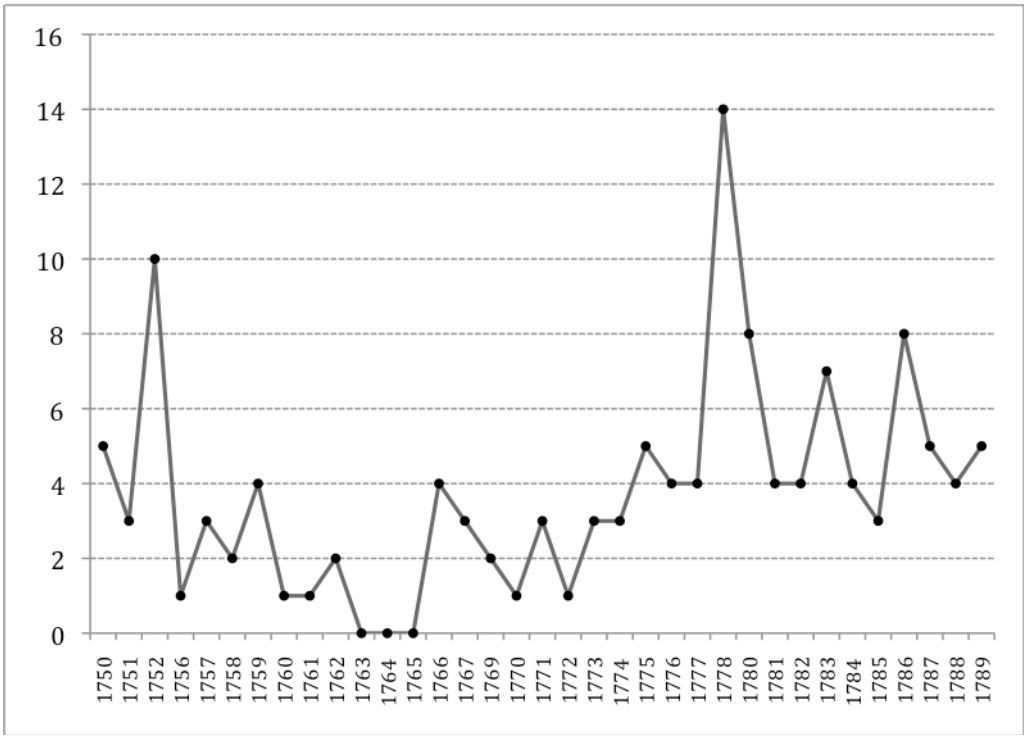


Figure 6. Evolution du nombre de créations.

Par conséquent, la programmation du répertoire que la base de données *Chronopéra* permet d'analyser de manière fine apparaît comme une procédure particulièrement complexe qui requiert tout à la fois coordination, arbitrage et contrôle. L'empirisme ne saurait en effet y tenir la moindre place. Dans un tel contexte, la liberté artistique des directeurs de la maison apparaît comme instable et fluctuante.

La mesure de la création : les paramètres de l'analyse

Savoir comment se constitue le répertoire de l'Opéra de Paris n'est en effet pas une question à laquelle il est facile de répondre de manière simple. Le répertoire est-t-il en effet le fruit d'une volonté délibérée des différents directeurs de faire date? Ceux-ci possèdent-t-ils la volonté, sinon la conscience, d'élaborer au fil des œuvres un patrimoine musical lyrique et chorégraphique français? Le répertoire a-t-il des liens avec une quelconque intervention du pouvoir royal, aux yeux duquel la musique est par définition un instrument politique et l'Opéra un agent de l'Etat ? Quelle est la part des contraintes matérielles et financières dans son élaboration, lorsqu'on connaît les coûts de production conséquents générés par la création d'un spectacle lyrique et dans une moindre mesure chorégraphique ? Quelle part enfin accorder au public, alors même que l'Opéra est pleinement tributaire de sa faveur s'il ne veut pas fermer boutique ?

1749-1774 : « musique ancienne » et gallicanisme musical

Il est indéniable qu'à partir de 1749 l'élaboration du répertoire de l'Académie royale de musique a des connexions fortes avec les changements administratifs qui se font jour dans

l'institution. En 1749, lorsque la ville de Paris prend en charge la gestion de l'institution, le répertoire du théâtre est constitué principalement de tragédies en musique et de pastorales héroïques. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d'années déjà la scène de l'Opéra. L'offre se cantonne au genre noble, à la musique ancienne, principalement centrée sur les œuvres du fondateur de l'institution, Lully, et de ses successeurs.

Cependant, un ensemble de facteurs laisse entendre que, concomitamment au changement administratif, une tentative de refonder le répertoire se fait jour. L'irruption des Bouffons sur la scène de l'Opéra en est la preuve la plus tangible. En 1752 en effet, les directeurs de l'Académie royale de musique décident d'engager la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini pour jouer originellement trois intermèdes pendant les mois d'août et de septembre – *La Serva padrona*, jouée en spectacle couplé avec *Acis et Galathée*, *Il Giocatore* et *Il Maestro di Musica*. Face à la réaction plus que favorable du public, la direction reconsidère la question et prolonge le contrat d'un mois, puis d'un an. A partir de décembre 1752, les autres membres de la troupe italienne arrivent à Paris et le répertoire des Bouffons s'enrichit d'œuvres nouvelles, toujours dans le genre comique. Il ne nous appartient pas ici de décrire la célèbre Querelle des Bouffons que provoqua ce tremblement de terre esthétique pas plus que les implications politiques de cette même querelle, mais il est évident que l'épisode ouvre une brèche pour les autres expériences musicales et esthétiques de la fin de siècle. Après cet épisode de fronde s'ensuit le départ précipité des Bouffons l'année suivante et le retour à une programmation traditionnelle, centrée à nouveau sur cette musique ancienne emplie de la majesté qui sied traditionnellement au théâtre lyrique.

Entre 1749 et 1774 – date de l'arrivée de Gluck à Paris – intermède bouffon mis à part, l'Académie royale de musique met au théâtre 242 œuvres, parmi lesquelles 49 créations. Passées les originalités des années 1752-1753, les directeurs de l'établissement se contentent essentiellement d'exploiter la faveur dont Rameau jouit auprès du public et s'en tiennent à une programmation on ne peut plus conventionnelle. L'apathie est le maître mot de la période, la prolifération des spectacles couplés en est le signe le plus manifeste. Si, entre 1749 et 1774, la tragédie lyrique est reléguée au second rang (25,5%), derrière l'opéra ballet (54,5%), l'analyse des recettes à la porte révèle que la faveur du public continue au contraire à se porter majoritairement sur le genre noble : entre 1752 et 1774, une tragédie lyrique rapporte en moyenne 2071 livres, contre 650 pour un opéra-ballet. Comme William Weber l'a bien montré, ce vieux répertoire n'est pas le fruit d'une politique délibérée de la direction de l'Opéra, mais il apparaît plutôt comme une solution d'appoint pour répondre aux besoins de la programmation de l'Opéra ainsi qu'aux goûts du public[32].

Révolution et cosmopolitisme

Tout change à partir de 1774, année marquée par la mort de Louis XV et la première représentation d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Plusieurs phénomènes contribuent au profond renouveau du répertoire de l'Opéra.

L'influence de Marie-Antoinette tout d'abord constitue le terreau fertile sur lequel la révolution esthétique va prendre. La toute jeune reine de France amène de la maison des Habsbourg dont elle est issue une tradition de mécénat et de direction des affaires musicales par la famille royale qui avait disparu de la cour de France depuis la mort de Louis XIV ainsi qu'un goût musical contemporain et cosmopolite. Si elle encourage des compositeurs comme Sacchini, Salieri, Cherubini, Grétry ou bien encore Gossec, elle est surtout à l'origine de la venue de Gluck à Paris. A partir du 19 avril 1774, date de la première représentation de son

[32] William Weber, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, vol 56, n°1 (mars. 1984), p. 87-88.

Iphigénie en Aulide sur la scène de l'Opéra, Gluck remporte un franc succès auprès du public parisien. En 1776, il produit *Alceste* en version française et rend l'année suivante hommage à l'un de ses prédécesseurs de l'école française en prenant comme livret pour son *Armide* un ancien poème de Quinault, le célèbre librettiste de Lully.

La gestion extrêmement dynamique d'Anne Pierre Jacques de Vismes du Valgay ensuite favorise l'enracinement[33]. En effet, entre 1778 et 1780, l'Opéra est confié à un homme n'appartenant pas au milieu de la musique du roi, mais à un véritable entrepreneur qui compte bien profiter de sa situation pour s'enrichir. Employé supérieur des fermes, Anne Pierre Jacques de Vismes du Valgay avait obtenu en 1757 la charge de conseiller secrétaire du roi, puis était devenu le beau frère du fermier général et financier Benjamin de Laborde, à ses heures compositeur d'opéras comiques, de tragédies en musique et de ballet et surtout auteur d'un monumental *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Lié à Campan qui était le mari de la femme de chambre de Marie Antoinette, il était également bien en cour et entretenait des relations suivies avec les puissants et les artistes. Vismes possédait un intérêt véritable pour le monde de la musique et entendait bien affirmer avec force ses prérogatives tout en secouant l'institution qu'il jugeait poussiéreuse par bien des aspects. On lui doit notamment, après l'épisode bouffon des années 1752-1753, une seconde tentative volontariste de diversification du répertoire de l'Académie royale de musique. Celle-ci associe une augmentation spectaculaire du nombre de représentations hebdomadaires – qui passe des trois habituelles à quatre ou cinq – une diversification des genres théâtraux proposés – qui laisse davantage de choix au public – et une rapidité de variation de l'affiche – qui vient secouer le sacro saint principe des longues séries. Surtout, Vismes a l'idée de confier la direction artistique à Niccolo Piccinni, compositeur italien à succès officiant à Paris depuis 1776. Le jeudi 11 juin 1778, les Bouffons font leurs débuts avec *Le Finte Gemelle* de Petrosellini et Piccinni. C'est un immense succès. Pendant les deux saisons durant lesquelles Vismes est à la tête de l'Académie royale de musique, quinze opéras italiens sont montés. Ils suscitent une fois de plus une vive querelle entre partisans de la musique de Gluck et tenanciers de la musique de Piccinni, querelle habilement entretenue par le directeur de l'Opéra qui commande à ces deux auteurs la même œuvre – *Iphigénie en Tauride* – et que Gluck remporte. L'histoire finira mal pour Vismes : alors que le public se montre très satisfait par le répertoire nouvelle formule[34], les artistes voient d'un mauvais œil ce changement radical de gouvernance qui joue en leur défaveur. Mais ce sont surtout les difficultés financières suscitées par son ambitieuse politique de programmation qui auront finalement raison de Vismes en 1780 et entraîneront dans le même temps la mise sous tutelle directe de l'Opéra par le pouvoir royal, via le département des Menus-Plaisirs et son célèbre intendant Papillon de la Ferté.

Par conséquent, entre l'arrivée de Gluck à Paris et la démission de Vismes, explosion de l'offre et vitalité créatrice sont les deux maîtres mots de la période. Ainsi, 120 œuvres différentes sont représentées sur la scène de l'Opéra, parmi lesquelles 38 créations. Les années 1774-1781 se caractérisent donc par leur richesse artistique extrême et par les perspectives qu'elles ouvrent pour le répertoire à venir de l'Académie royale de musique. Tout d'abord, l'arrivée de Gluck a donné la primauté à la tragédie lyrique sur les autres genres

[33] Pour la gestion de Vismes, on se reportera à l'ouvrage vieillot, mais extrêmement bien documenté, de l'homme de lettres et critique musical Arthur Pougin : *Un directeur d'opéra au dix-huitième siècle: l'opéra sous l'Ancien Régime, l'opéra sous la Révolution*, Paris, 1914.

[34] Le chroniqueur des *Mémoires secrets* évoque longuement cette ferveur du public pour le directeur de l'Académie royale de musique : « le secrétaire d'Etat a cru devoir rendre au roi de la fermentation [des artistes de l'Opéra contre Vismes] et de prendre ses ordres. Sa Majesté lui a demandé si le public était content des innovations et amélioration de M. de Vismes. Le ministre a répondu que le public l'avait d'abord critiqué beaucoup mais enfin commençait à lui rendre justice et à espérer des changements plus heureux de sa part : eh bien, a répliqué Sa Majesté qu'il reste et qu'on ne me parle plus de cette canaille-là. M. Amelot a écrit en conséquence une lettre ministérielle à M. de Vismes pour qu'il la communiquât à ses vassaux et les fît rentrer tous dans la subordination » ; cf. *Mémoires pour servir à l'histoire de la République des lettres*, Londres, 28 décembre 1778, tome 12, p. 211.

dits sérieux. Répondant à de nouvelles exigences esthétiques, cette évolution du goût bénéficie du soutien sans limite des contemporains. Particulièrement éloquents sont à cet égard les propos du *Mercure de France* à propos de la reprise du ballet héroïque *Aline, reine de Golconde*, originellement créé en 1766 : « les idées qu'on avait sur ce genre de spectacle ont un peu changé depuis quelques années et l'on commence à sentir que la danse n'y doit avoir que la seconde place »[35]. En outre, le débat entre partisans des musiques française et italienne, fruit d'une stratégie volontariste de Vismes pour attirer les foules à l'Opéra et financer par là même sa coûteuse politique artistique, a été ravivé avec une acuité toute particulière. Surtout, il a été démontré avec éclat que la scène de l'Académie royale de musique pouvait soutenir l'alternance entre genre tragique et genre comique sans en perdre pour autant sa légendaire dignité. Il s'agit d'un pas décisif sur le chemin du renouvellement du répertoire de l'Opéra qui ouvre la voie aux futures expériences théâtrales.

1781-1790 : « les richesses de la musique moderne »[36]

Pendant la décennie 1781–1790, l'Académie royale de musique représente 195 œuvres différentes, parmi lesquelles 44 créations. Son répertoire porte désormais pleinement les fruits de la révolution gluckiste. Conséquence du goût nouveau du public pour les airs à l'italienne, les opéras sérieux passent de cinq en trois actes, éliminant ainsi la plus grande partie des épisodes décoratifs. Une autre tendance significative est l'introduction d'opéras comiques, déguisés sous la dénomination de « comédies lyriques » : *Colinette à la cour, L'Embarras des richesse* et *La Caravane du Caire* en sont les exemples les plus significatifs. La période voit également le développement du ballet pantomime, alibi à des expériences théâtrales débridées qui ne suscitent d'ailleurs pas toujours l'unanimité des contemporains[37]. C'est également au cours de cette période que la scène du théâtre lyrique s'ouvre à des sujets nouveaux tels que le drame villageois – à l'instar du *Seigneur bienveillant* – et la pièce historique – comme *Péronne sauvée*. Le répertoire de l'Opéra de Paris connaît ainsi connaît entre 1781 et 1790 un profond renouvellement. Et même le très conservateur *Mercure de France* se félicite que « le système de notre théâtre lyrique [soit] absolument changé : […] on y veut plus de vérité, plus d'illusion qu'autrefois. On exige des auteurs qu'ils sachent régler les écarts de leur imagination, et que les situations qu'ils emploient soient aussi naturellement amenées et exposées que le peuvent permettre les conventions de l'art »[38].

***

Par conséquent, l'exploitation fine et systématique de la base de données *Chronopéra* s'avère riche d'enseignements. L'un de ses intérêts principaux est tout d'abord de prendre en compte des données quantitatives particulièrement précieuses en l'absence d'un fonds archivistique homogène et cohérent. Elle révèle également combien la programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle représente un véritable tour de force : c'est une procédure particulièrement complexe qui, dans un contexte fortement contraint, exige de la part des directeurs une réflexion approfondie et une prise de risques calculée. Elle permet en outre de mesurer avec précision la manière dont

[35] Michel NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, 2005, p. 225-226.
[36] *Mercure de France*, juillet 1779, p. 298.
[37] Le très conventionnel *Mercure de France* s'insurge par exemple contre *La Fête de Mirza*, « prétendu ballet-pantomime », donné au début de l'année 1781, dans lequel, entre autre, « on déjeune », ou voit « quelques soldats manœuvrant sur une place d'armes » et l'on « fait voir des sourds qui entendent et des muets qui chantent », cf. Michel *Noiray*, *Ibid*.
[38] *Mercure de France*, mars 1781, p. 30.

évolue le degré de créativité de l'institution et dont les hiérarchies artistiques et symboliques des auteurs se recomposent. Le répertoire de l'Académie royale de musique dans cette seconde moitié du moitié du XVIII^e^ siècle se révèle être une donnée fortement contextualisée et historicisée, qui tente de concilier plusieurs aspects pas toujours aisément conciliables : une politique artistique émanant des directeurs successifs de l'établissement, le coût des spectacles, le respect de la majesté de l'Opéra, à laquelle il n'est pas toujours facile de déroger sans trahir l'esprit qui présidait à sa royale création, et les goûts du public, qui ont souvent force de loi.

A travers l'étude du répertoire de l'Académie royale de musique entre 1749 et 1790, nous espérons avoir montré comment les données quantitatives contenues dans *Chronopéra* font apparaître, par petites touches successives, l'activité quotidienne, administrative, gestionnaire et artistique de l'institution. Aujourd'hui aisément accessible au chercheur, enrichissant constamment son contenu et se situant à la croisée de deux domaines de recherche trop souvent séparés – l'histoire institutionnelle et l'histoire des œuvres – *Chronopéra* s'impose comme une mine documentaire et un outil de travail indispensable pour le musicologue spécialiste de l'Opéra, l'historien des pratiques musicales ou le littéraire. Avec l'espoir que, de la confrontation des données à plus large échelle, ressortira une vision d'ensemble de la manière dont l'Opéra de Paris, institution musicale majeure dans le paysage culturel français, a conçu sa stratégie artistique au fil des siècles.