

Musique du pouvoir, musique au pouvoir: l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime

Solveig Serre

▶ **To cite this version:**

Solveig Serre. Musique du pouvoir, musique au pouvoir: l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. 2010. halshs-00451749

HAL Id: halshs-00451749
https://shs.hal.science/halshs-00451749

Preprint submitted on 30 Jan 2010

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.

Musique du pouvoir, musique au pouvoir : l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime

Les relations qu'entretiennent la musique et le pouvoir ne sont plus à démontrer. Depuis fort longtemps la tradition philosophique mesure l'appartenance à la Cité à l'aune de l'implication artistique du citoyen. Platon le premier exprime la nécessité de maîtriser la musique en l'épurant de ses effets amollissants : en relation avec ses conceptions métaphysiques et éthiques du beau, il affirme la nécessité de contrôler l'usage de la musique aux fins de l'unité politique et de la formation du citoyen. Les tentatives du pouvoir ecclésiastique au Moyen-Age pour régir la musique aux fins de l'éducation de la foi ne disent pas autre chose. Et les cours italiennes de la Renaissance voient le développement d'un langage musical qui a pour finalité de justifier le fonctionnement politique des Etats. La période romantique n'est pas en reste non plus, en témoigne par exemple les résonances nationalistes de l'opéra du *Risorgimento*. Plus récemment, les tentatives des Etats totalitaires pour discipliner l'activité musicale sont la preuve manifeste que l'on attribue à la musique la faculté de se charger d'enjeux de pouvoir.

Pourtant, l'analyse de la relation entre ces deux notions – la musique d'un côté et le pouvoir de l'autre – ne semble pas aller de soi. Il faut dire que peu de formes artistiques semblent aussi imperméables à l'idéologie et au pouvoir que la musique : dotée d'un langage et d'une écriture qui lui sont propres, celle-ci échapperait à la volonté de ceux qui voudraient la charger d'un message aisément lisible. Considérer la musique dans sa relation avec le pouvoir s'opposerait par conséquent à l'hypothèse qui rapporterait la musique à une logique uniquement sonore et la tiendrait à l'écart de la société et donc du pouvoir. Cependant, depuis une dizaine d'années, les perspectives historiographiques ont favorablement évolué, que l'on songe à l'intérêt des historiens pour l'analyse des relations entre art vocal et art de gouverner, ou des politiques musicales des régimes totalitaires, que l'on songe également à l'intérêt des sociologues pour la dimension sociale de l'invention et de la pratique musicale. Désormais les œuvres sont mises en rapport avec les enjeux de pouvoir qui les enserrent, sans pour autant que leur contenu ne soit négligé. Analyser une œuvre revient désormais à analyser un tout composé par un environnement politique et social, un compositeur, un milieu professionnel, un public. La notion de pouvoir appliquée à la musique revêt quant à elle deux acceptions différentes. La première associe le pouvoir à certaines modalités de l'interaction entre des individus[1], tandis que la deuxième l'envisage plutôt comme un rapport de force qui agit au-delà de la volonté consciente de tel ou tel individu, à partir de dispositifs technologiques dont le principal, à l'âge moderne, serait la discipline[2]. L'histoire de la musique abonde d'exemples où ces deux acceptions s'appliquent parfaitement, soit que la musique infléchit les sentiments et les conduites des individus qui l'écoutent, soit que celle-ci participe d'une pratique disciplinaire qui façonne les individus.

Si l'on s'attache à présent spécifiquement à l'Académie royale de musique, tout historien et musicologue, quelque soit sa spécialité, reconnaît la place capitale tenue par cette institution au centre de la création artistique et musicale de l'Ancien Régime. Pourtant, il est tout à fait curieux que personne ou presque n'ait cherché à penser le rapport que celle-ci

[1] « A exerce un pouvoir sur B dans la mesure où peut faire que B fasse quelque chose qu'autrement B n'aurait pas fait » ; cf. Robert Dahl, « The Concept of Power », *Behavorial Science 2/3*, juillet 1957, p. 202-203.

[2] Michel Foucault définit la discipline comme la « technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus pour objets et pour instruments de son exercice » ; cf. *Surveiller et punir* (Paris : Gallimard), p. 200.

entretient avec le(s) pouvoir(s). Les interrogations sont pourtant nombreuses. Quel usage le pouvoir a-t-il fait de cette institution ? Quelle est la nature du contrat sur lequel son fonctionnement se fonde ? Quels sont en retour les pouvoirs exercés par la musique jouée sur la scène de l'Opéra ? Comment l'institution évolue-t-elle sur le temps long ? Quel est le rôle du pouvoir dans sa gestion, sa liberté, sa libéralisation ? Comment le répertoire se construit-il ? Existe-t-il une liberté artistique et si oui qu'engendre-t-elle dans les pratiques théâtrales et au sein du spectacle lui-même ? Ainsi, s'intéresser à l'Opéra de Pari suppose de le considérer à la fois comme instrument et enjeu de pouvoir exercés d'une part par l'institution et d'autre part par certains individus en son sein, ainsi que de comprendre comment les dynamiques internes du milieu musical sont étroitement dépendantes de la vie politique.

Musique du pouvoir

La création d'une « Académie royale de musique » remonte à 1672, lorsque le roi Louis XIV en confère le privilège à Jean-Baptiste Lully[3]. Edifiée sur un terrain éminemment politique, l'institution a originellement vocation à produire des divertissements pour la cour, préciser les règles de l'art et servir la gloire du souverain. Sa fondation se place au cœur du grand mouvement académique du XVII^{e} siècle, né dans les années 1620-1630 de l'immense travail d'organisation des connaissances par les milieux savants qui se constitue peu à peu en réseau national. L'intervention de l'Etat dans la sphère culturelle est désormais tenue pour légitime, souhaitable et nécessaire : rien ne doit échapper au monarque absolu, surtout pas ce qui a valeur de symbole.

L'Opéra de Paris, *primus inter pares*

En dépit de sa dénomination d' « Académie », l'Opéra de Paris se rattache davantage au système théâtral de l'Ancien Régime qu'au système académique. Et comme toute la société d'Ancien Régime, celui-ci est strictement hiérarchisé et soumis à de complexes jeux de pouvoir. Au sommet de la pyramide se trouvent les trois grands théâtres privilégiés, plus ou moins pensionnés par le roi et soumis de ce fait à sa tutelle. L'Opéra y occupe la première place. La Comédie-Française vient en second, constituée par la troupe des « Comédiens ordinaires du roi », titre attribué également à la mort du Régent à la troupe de la Comédie-Italienne, qui forme le troisième théâtre privilégié. Tout au bas de la hiérarchie se placent les « loges » des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Jouissant de franchises ancestrales traditionnellement dévolues aux comédiens forains, elles se situent en marge de l'administration officielle des théâtres et ne bénéficient d'aucun privilège.

A cette hiérarchie administrative correspond une hiérarchie littéraire. Si l'Opéra a conquis ses lettres de noblesse grâce à la tragédie lyrique, la Comédie-Française se réserve l'exclusivité des grands genres dramatiques, comédies et tragédies, tandis que la Comédie-Italienne emploie toutes ses représentations aux comédies en trois actes et aux divertissements et pièces de circonstance en tous genres. Chacun des trois théâtres a ainsi sa place par rapport à un champ bien précis de l'activité théâtrale. Dans ce contexte de monopole, l'existence des théâtres de la Foire est instable, conditionnée par le bon vouloir des trois théâtres royaux, qui leur cèdent de temps en temps une part du privilège moyennant finance.

---

[3] L. Durey de Noinville et J.-B. Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 82.

La carotte et le bâton

Dès sa création, l'Académie royale de musique, à l'instar de toute institution de la couronne, est considérée comme un monument ayant pour vocation de rassembler les différents arts et de cultiver le goût, de contribuer au prestige culturel de l'Etat, de stimuler la qualité de l'exécution artistique et d'attirer l'attention et l'argent d'un public urbain et cosmopolite. Rien de surprenant donc que l'institution soit dès sa création une institution privilégiée, dotée par conséquent de pouvoirs considérables. Le premier d'entre eux est la faculté laissée aux nobles de chanter sans déroger, énoncée dans les lettres patentes de 1669[4]. Cette clause de non-dérogeance contenue dans les textes législatifs offre ainsi l'immense avantage de soustraire les acteurs de l'Académie royale de musique à cette situation et témoigne de la bienveillance royale à l'égard de l'institution. Le second pouvoir lié au système du privilège, et sans doute le plus impressionnant, est celui du monopole des représentations en musique, énoncé très clairement dans les lettres patentes de 1669. Le privilège octroyé à Perrin confère dont à l'établissement un pouvoir monstrueux, puisqu'il donne l'exclusivité absolue sur tout le territoire national de spectacles de musique et de danse en français ou en une autre langue, sauf autorisation, et par conséquent lui permet d'interdire ou d'entraver la création et le fonctionnement des spectacles qu'elle tient pour concurrents. Pendant toute la période moderne, le monopole ne cessera d'être jalousement défendu par les directeurs de l'Opéra de Paris. Les textes législatifs qui jalonnent l'histoire de l'institution prennent d'ailleurs bien soin de le rappeler périodiquement, en des termes quasiment similaires, qu'il s'agisse des lettres patentes de 1672, de 1769 ou du règlement de 1784.

Comment expliquer une telle faveur de la part du pouvoir royal ? Tout d'abord, l'extrême faveur avec laquelle Louis XIV regarde les arts, et la musique en particulier, a pleinement joué, les attendus des lettres patentes de 1669 suffisent pour s'en convaincre[5]. Le pouvoir royal a également cherché à aider économiquement une institution conçue dès son origine comme une entreprise privée, c'est-à-dire non subventionnée. Enfin, il y a sans doute, de la part du pouvoir royal, un désir machiavélique de garder la main sur l'Opéra. L'immense faveur qu'est le privilège a comme contrepartie le service du roi, dont l'Académie royale de musique occupe les loisirs. A l'origine, l'institution est étroitement liée au plaisir du prince : le public n'est considéré que comme un moyen économique de se procurer les fonds indispensables à son bon fonctionnement. Au cours du XVIII^{e} siècle, alors que se produit une translation des plaisirs de Versailles à Paris, un petit groupe, qui porte le titre de « Musique de Paris » et est constitué des premiers sujets de l'Opéra, continue de venir chanter devant le roi. 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, tout avait été néanmoins conçu pour qu'ils ne portent pas trop préjudice à l'institution : celle-ci se voyait doter pour l'occasion de décors ou de costumes supplémentaires, tandis que les premiers rôles recevaient des gratifications extraordinaires et que les acteurs restés à Paris étaient indemnisés.

---

[4] L. Durey de Noinville et J.-B. Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 77.

[5] « Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens, depuis que nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant auprès de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non-seulement dans l'étendue de notre royaume, mais aussi dans les pays étrangers. Et pour les obliger davantage à s'y perfectionner, nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et, comme entre les arts libéraux, la musique y tient l'un des premiers rangs » ; cf. L. Durey de Noinville et J.-B. Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 77.

Histoire et pouvoir

Au cours de la période moderne, le statut de l'Opéra de Paris va évoluer, notamment suite à la « décentralisation des plaisirs » qui intervient à partir de 1714 et consacre désormais le triomphe de Paris sur Versailles. A mesure que le spectacle devient une affaire proprement citadine, son rapport au pouvoir se modifie considérablement. Ce changement intervient dans deux domaines constitutifs de l'institution : sa gestion et son répertoire. L'histoire administrative de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime peut se diviser en trois périodes, inégales en durée et quand à leur mode de gestion. La première, comprise entre 1672 et 1749, est celle des sous-traitants et des difficultés financières. Si Jean-Baptiste Lully avait réussi la gageure de tenir son institution d'une main de maître, la situation de la maison s'était considérablement dégradée depuis que son gendre Francine avait obtenu le privilège de l'Opéra, en 1682. Alors que les lettres patentes de mars 1672 conféraient à une seule personne la permission d'établir des représentations en musique, Francine, en raison d'importantes difficultés financières, avait corrompu le système en cédant le privilège de l'institution à des sous-traitants, remerciés dès que la situation de l'établissement montrait quelques signes d'amélioration. Jusqu'en 1749 l'institution est en proie à une instabilité administrative chronique, en témoignent les sept directeurs qui se succèdent en moins de vingt ans.

Au milieu du XVIII^e^ siècle, comme il était devenu évident que l'Opéra de Paris, dont la faveur grandissait auprès du public, ne pouvait rester dans pareille situation et qu'il fallait absolument innover pour empêcher l'institution de sombrer, le pouvoir royal avait substitué l'entrepreneur privé à la ville de Paris, un corps public. La décision a pour principale conséquence de faire de l'Opéra de Paris une institution pérenne, indépendante des changements de direction ou de personnel. Originellement en effet, et à la différence des deux autres théâtres privilégiés que sont alors la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, l'autorisation d'exploiter une Académie royale de musique était personnelle : le privilège, destiné à protéger spécifiquement un individu – Lully en l'occurrence – était révocable et provisoire, destiné à s'éteindre à la mort du privilégié ou de ses descendants. Certes, l'institution avait survécu au gendre de Lully mais sans qu'aucun texte normatif n'officialise cet état de fait. Les lettres patentes de 1749 viennent combler ce vide juridique. De plus, en cédant l'Académie royale de musique à la ville de Paris « à perpétuité sous l'autorité de Sa Majesté »[6], elles viennent affirmer avec force le lien entre le privilège et le caractère public de la gestion de l'établissement. Par conséquent, à partir de 1749, une nouvelle période, marquée par le sceau de la gestion publique, s'ouvre dans l'histoire administrative de l'Académie royale de musique. La ville de Paris, qui avait placé de grands espoirs dans le cadeau royal, réalisa très vite que l'Opéra ne lui apporterait pas au mieux les bénéfices escomptés, au pire l'obligerait à débourser des sommes substantielles. Aussi renoua-t-elle rapidement avec les vieux démons de la concession. Entre 1757 et 1769, l'Opéra est ainsi confié à deux paires d'entrepreneurs, choisis intuitu personae par la ville de Paris : Rebel et Francoeur entre 1757 et 1767, puis Berton et Trial entre 1767 et 1769. En 1769, devant les mauvais résultats financiers des concessionnaires, la ville de Paris n'a pas d'autre choix que de revenir au mode d'exploitation de la régie directe. Les années 1770-1777, qui précèdent l'arrivée de Vismes à la tête de l'Opéra de Paris, apparaissent comme une période de flottement, durant laquelle l'Etat s'immisce de plus en plus dans sa gestion, via notamment l'intendant des Menus-Plaisirs Papillon de la Ferté.

La dernière étape intervient en 1780 : pour la première fois depuis sa création, l'établissement est géré directement par le pouvoir royal, via les Menus-Plaisirs et son fidèle serviteur Papillon de la Ferté. Il s'agit d'une nouvelle prise de conscience par l'Etat de la place

[6] *Lettres patentes en faveur de la ville de Paris*, 25 août 1749, *F-Pan* : O^1^ 613.

qu'occupe l'Opéra au sein du paysage culturel et accepte de faire face à ses responsabilités. La décennie 1780-1790 peut être elle-même scindée en deux : les cinq premières années sont marquées par la domination du Comité, c'est-à-dire des membres les plus éminents du personnel, tandis que les cinq dernières années voient une tentative de reprise en main énergique de l'institution par le pouvoir royal. C'est dans un climat de fortes tensions, de conflits de personnel, de trahisons et d'incompréhensions que cette première expérience de gestion directe de l'Opéra par l'Etat prend fin.

Par conséquent, tout au long de l'Ancien Régime, on assiste à un renforcement de la tutelle royale sur l'Opéra de Paris. Il s'agit d'une prise de conscience essentielle, de la part de l'Etat, de l'indispensable nécessité de soutenir un établissement culturel de première importance, qui ne peut être en mesure de s'autofinancer dans la mesure où son commerce est de l'art. En ce sens, le pouvoir de la musique a triomphé sur toute autre logique.

Répertoire et pouvoir

Le répertoire de l'Opéra de Paris est le domaine par excellence où s'exercent différentes luttes de pouvoir – celle entre pouvoir politique et pouvoir artistique n'étant que la plus visible. Savoir comment le répertoire se constitue n'est cependant pas une question à laquelle il est facile de répondre de manière simple. Celui-ci 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 ?

La programmation du répertoire de l'Opéra de Paris

C'est dans le domaine de la programmation du répertoire que les luttes de pouvoir sont les plus visibles. Pouvoir religieux tout d'abord : depuis le XVII[e] siècle en effet l'Eglise 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 spirituel »[7]. 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 (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 décembre »[8], 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

[7] 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.
[8] *Ibid.*

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 Noël[9], le dimanche 15 août 1756 pour l'Assomption[10], le dimanche 1er novembre 1767 pour la Toussaint[11], ou bien encore le dimanche 20 mai 1771 jour de la Pentecôte[12]. Au total, ce sont une trentaine de jours de fermeture qui sont imposés, par l'autorité religieuse, à l'Académie royale de musique, comme d'ailleurs à l'ensemble des théâtres du royaume de France.

Pouvoir politique ensuite : 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 XV[13] : 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 1774[14]. 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-même »[15].

Pouvoir de la tradition enfin, des usages, qu'ils soient externes ou internes. 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 exclusivement »[16]. Cet usage remontait au milieu du XVIIe 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 semaine. Pour la période qui nous intéresse, l'Académie royale de musique respecte scrupuleusement 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 débuter « toujours au lendemain de la Quasimodo »[17]. 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 débuter « au plus tard »[18] le 24 octobre. La

[9] *Recettes à la porte*, 11 avril 1752-7 avril 1753, F-Po (Bibliothèque-Musée de l'Opéra) : CO 4.
[10] *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 5.
[11] *Recettes à la porte*, 2 avril 1767-17 mars 1768, F-Po : CO 6.
[12] *Recettes à la porte*, 9 avril 1771-4 avril 1772, F-Po : CO 11.
[13] *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 11.
[14] *Recettes à la porte*, 14 avril 1774-31 mars 1775, F-Po : CO 11.
[15] *Lettre du ministre au prévôt des marchands*, 6 février 1752, F-Pan, AJ[13] 2.
[16] Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757) p. 153.
[17] Durey de Noinville et Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757) p. 125.
[18] *Ibid.*

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 chacune[19]. 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[20].

Les œuvres

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. L'apathie est le maître mot de la période, la prolifération des spectacles couplés en est le signe le plus manifeste. 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[21].

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

[19] *Recettes à la porte*, 27 avril 1756-26 mars 1757, F-Po : CO 5.
[20] *Recettes à la porte*, 4 avril 1769-23 janvier 1770, F-Po : CO 10.
[21] 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.

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 *Iphigénie en Aulide* sur la scène de l'Opéra, Gluck remporte un franc succès auprès du public parisien. La gestion extrêmement dynamique d'Anne Pierre Jacques de Vismes du Valgay ensuite favorise l'enracinement. 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. Issu de la ferme générale, il est bien en cour et entretient 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, 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. Tout d'abord, l'arrivée de Gluck a donné la primauté à la tragédie lyrique sur les autres genres dits sérieux. Répondant à de nouvelles exigences esthétiques, cette évolution du goût bénéficie du soutien sans limite des contemporains. 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.

Pendant la décennie 1781-1790, le répertoire de l'Opéra porte désormais pleinement les fruits de la révolution gluckiste. Ceci se manifeste par le passage de cinq à trois actes des opéras sérieux, l'introduction l'introduction d'opéras comiques, déguisés sous la dénomination de « comédies lyriques ». 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. 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 et la pièce

historique[22]. Le répertoire de l'Opéra de Paris connaît ainsi connaît entre 1781 et 1790 un profond renouvellement.

Conclusion

Au croisement de l'histoire politique, sociale et culturelle, l'étude des relations entre la musique et le pouvoir présente un double intérêt dans l'histoire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. D'une part elle initie une réflexion sur le processus d'institutionnalisation et d'officialisation de la musique, ainsi que sur celui, hésitant, lent, conflictuel, de construction et d'adoption des normes du pouvoir à la musique. D'autre part, elle permet de laisser de côté le problème tant débattu de l'intentionnalité créatrice pour se focaliser sur les processus matériels au biais desquels les œuvres musicales sont produites.

[22] Michel NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, 2005, p. 225-226.