

Solveig Serre

L'invention d'une tradition* : le répertoire de l'Opéra de Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle¹

Sous l'Ancien Régime, la notion de « répertoire » appliquée aux théâtres est problématique, et il n'est pas anodin qu'il faille attendre la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1798, pour qu'y figure une définition du mot en son sens théâtral :

Les comédiens appellent *Répertoire* la liste des pièces restées au théâtre. Ils donnent aussi ce nom à la liste des pièces qu'ils doivent donner chaque semaine. Cette pièce est *sur le répertoire*.²

Le terme revêt alors une double acception : la première, toujours en usage, se réfère à un corpus existant (le fonds patrimonial d'un théâtre) ; la deuxième, disparue aujourd'hui, désigne la programmation courante, quotidienne, du théâtre. L'apparition tardive du mot dans le *Dictionnaire de l'Académie française* traduit bien la réalité de son utilisation par les théâtres : dans la masse des textes règlementaires qui jalonnent l'histoire de l'Académie Royale de Musique, *répertoire*

* Notre titre est un clin-d'œil au célèbre ouvrage dirigé par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *L'Invention de la tradition*, qui défend l'idée qu'il existe beaucoup de traditions qui ont été forgées récemment alors qu'elles semblent ou se prétendent anciennes : E. Hobsbawm et T. Ranger (dir.), *L'Invention de la tradition*, trad. Chr. Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 et 2012.

1 Le choix de notre période d'analyse s'explique pour des raisons essentiellement archivistiques : dès lors que l'institution, gérée par des entrepreneurs privés depuis sa création en 1669, est confiée à la ville de Paris en 1749, les directeurs sont plus étroitement surveillés, la comptabilité se fait plus rationnelle et les archives commencent à se constituer en des groupes d'articles homogènes concernant un même objet pour une même époque. Les analyses statistiques fines du répertoire ont été permises grâce à la base de données *Chronopéra* dirigée par M. Noiray et S. Serre (<http://chronopera3.free.fr>), qui est l'un des projets pionniers dans le champ de la publication des recherches sur l'histoire des spectacles au moyen des nouvelles technologies et qui se donne pour objectif d'élaborer un outil statistique au service de l'interprétation historique. Pour notre période, 13 041 jours sur 14 975 ont pu être renseignés, pendant lesquels l'Opéra de Paris avait donné 5 806 représentations.

2 *Dictionnaire de l'Académie française [...]*, 5^e éd., Paris, Smits, an 7 [1798].

n'apparaît qu'à partir de 1776³, et dans de très rares occurrences : il est alors synonyme de « catalogue, liste ».

Dans le cas de l'Opéra de Paris, la constitution du répertoire est intrinsèquement liée au « privilège » qui fonde l'institution. Contrat liant le roi et un regroupement géographique ou professionnel, le privilège offrait à ce dernier des garanties qui s'apparentaient à une situation de quasi monopole. Pas plus que les autres activités sociales la musique n'échappait à ce système, en vertu duquel l'Opéra de Paris jouissait, depuis sa création, de droits très importants, le principal étant celui du monopole des représentations en musique sur tout le territoire national, énoncé avec force dans les lettres patentes de 1669⁴. Ce privilège s'explique pour des raisons évidemment symboliques – témoignage de l'extrême faveur avec laquelle le roi regarde les arts, et la musique en particulier – mais surtout éminemment économiques : l'Opéra est en effet conçu dès son origine comme une entreprise privée, ce qui la distingue d'une part des académies traditionnelles (avec lesquelles elle ne partage en réalité que fort peu de traits)⁵ et d'autre part des autres institutions théâtrales, organisées en société.

Or cette particularité juridique a des conséquences sur le répertoire. L'Opéra est le seul théâtre privilégié à détenir le droit de louer son privilège aux autres institutions musicales : comme il n'est plus la seule institution à pouvoir donner de la musique, dresser la liste du fonds, du « répertoire » entendu comme une totalité close à laquelle on ne peut emprunter sans payer, devient décisif afin de la différencier des autres lieux de musique⁶. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que cette matérialisation du répertoire se fasse très tôt (à partir du *Bellérophon* de Lully en 1679) sous forme de monumentales publications *in-folio*, qui sont autant de formes de transmission contraignante en vue d'une reprise⁷ : l'Académie Royale de Musique devient ainsi le premier théâtre de répertoire de l'histoire de l'opéra.

3 Arrêt du Conseil d'État portant nouveau règlement pour l'Académie Royale de Musique, 30 mars 1776 (BnF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, F-Po : P.A. 30 mars 1776).

4 « Faisant très-expresses inhibitions & défenses à toutes personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, même aux Officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer & de faire chanter de pareils Opera, ou Représentations en Musique & en vers François dans toute l'étendue de notre Royaume, pendant douze années, sans le consentement et permission dudit Exposant, à peine de dix mille livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines & Habits, applicable un tiers à Nous, un tiers à l'Hôpital Général et l'autre tiers audit exposant » (dans J.-B. Durey de Noinville et L.-A. Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France depuis son établissement jusqu'à maintenant*, Paris, Duchesne, 1757, t. I, p. 80).

5 M.-P. Martin et S. Serre, « La conversation des Enfants d'Apollon : produire de la distinction au siècle des Lumières », *Revue de l'art*, n° 188, 2015, p. 57-63.

6 Voir M. Pouradier, « Le répertoire, enjeux musicaux d'une notion théâtrale », dans M. Noiray et S. Serre (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris : analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, p. 37-43.

7 Voir M. Armellini, « Opéra pour la monarchie, opéra pour la république : Paris et Venise à l'époque de Lully », *ibid.*, p. 29-31.

La fabrique du répertoire

Un vide juridique appréciable

S'agissant du choix des œuvres reprises et créées qui aboutissent, au fil du temps, à la constitution d'un fonds patrimonial, corpus monumental et durable d'œuvres de référence, la quasi absence de réglementation laisse aux directeurs de l'Opéra une grande latitude. Le règlement de 1714 est en effet le seul de toute la période moderne à s'intéresser à cette question précise. Édité à une époque où les œuvres de Lully occupaient une place de choix dans le répertoire, il prévoyait le fonctionnement suivant :

Les Représentations d'Hyver commenceront toujours par une nouvelle Tragédie, qui sera tenue prête, ainsi que les Habits & Décorations, pour le dix ou quinze Octobre, afin de pouvoir être donnée au public le vingt-quatre du même mois au plus tard.⁸

Si cette nouvelle tragédie montrait des signes d'essoufflement pendant deux semaines, on lui substituerait alors « un ancien Opera 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 précédé » ; si en revanche elle se maintenait jusqu'au Carême, « pour lors, au lieu de l'Opera du sieur Lully qu'on ne jouera point, pour ne pas l'user inutilement, on donnera [une] troisième pièce⁹ ». Quant aux représentations au cours de la saison d'été, « supposé que la dernière Pièce du Plan d'Hyver 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 Ballet¹⁰. » 4 spectacles au minimum étaient donc envisagés annuellement, deux pour l'hiver et deux pour l'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir¹¹ », pouvait venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui porte le nombre de spectacles à 6 au maximum. La marge de manœuvre était considérable ; rien d'étonnant à ce que le nombre d'œuvres représentées chaque année par l'Opéra soit supérieur au seuil des 6 pièces fixé par les textes réglementaires du début du XVIII^e siècle, puisque la moyenne se situe autour de 16 pièces différentes par an. Deuxième caractéristique de la période : la hausse du nombre de pièces représentées annuellement : à partir de 1778, la moyenne des 16 pièces annuelles est systématiquement dépassée.

8 J.-B. Durey de Noinville et L. A. Travenol, *op. cit.*, t. I, p. 127.

9 *Ibid.*, p. 128.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

Pragmatisme et adaptabilité

Sous l'Ancien Régime, l'élaboration du répertoire témoigne d'un grand pragmatisme et d'une adaptabilité constante. Une lettre adressée le 16 août 1781 par Antoine Dauvergne au ministre Amelot en offre un témoignage éclairant. 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 entrera¹² » : il prévoit de faire représenter les tragédies lyriques *Adèle de Ponthieu* de Piccinni et *Électre* de Lemoyne, la comédie lyrique de Grétry *La Double épreuve ou Colinette à la cour* et le « ballet » de Mondonville *Vénus & Adonis*. Dans la même lettre, 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 février [...].

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 poème [...].

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 nécessaires [...].

Les faits sont tout autres : seuls *Adèle de Ponthieu* et *La Double épreuve* seront créés à la fin de l'année 1781, l'Opéra se contentant de reprendre *Iphigénie en Aulide* de Gluck et *Le Seigneur bienfaisant* de Floquet ; en revanche, l'opéra de Gluck *Écho & Narcisse*, qui n'était pas prévu initialement, verra le jour¹³.

Comment expliquer un tel décalage ? Il arrive tout d'abord que les administrateurs aient mal évalué le temps nécessaire pour monter un spectacle. La

12 *Lettre de Dauvergne*, 26 août 1781, Bnf, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, F-Po : Res 1027.

13 *Copie des recettes à la porte*, Bnf, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, F-Po : D. 144.

répétition du *Seigneur bienfaisant* le 29 août 1780 est ainsi interrompue dès le premier acte « par la raison que l'auteur de la musique n'était pas prêt et 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 donner¹⁴ » ; les administrateurs décident en urgence de le remplacer par un spectacle couplé composé de l'intermède *Damète & Zulmis* (Mayer), de la pastorale *Erixène* (Désaugiers) et du ballet *Mirsa* (Gossec). Un cycle de représentations peut également être interrompu en raison de son faible succès. C'est le cas par exemple en 1776 pour *Les Romains*, ballet héroïque de Niel et Cambini, qui n'est joué que 4 fois entre le vendredi 2 août et le vendredi 9 août¹⁵. Les *Mémoires secrets* justifient cet échec par le fait qu'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 succès¹⁶ ».

Une œuvre peut enfin être retirée du répertoire pour raisons politiques. Le cas d'*Emeline, princesse de Norvège*, bien documenté par les *Mémoires secrets*, est à cet égard particulièrement intéressant. Cette tragédie en trois actes écrite par Louis Poincette et mise en musique par Philidor relatait les amours d'Emeline, fille du roi Rodoald de Norvège, et de Sandomir, prince du Danemark, sur fond de rivalité et de lutte entre les deux pays. Représentée pour la première fois à l'Opéra le 14 novembre 1767, donnée 17 fois jusqu'au 10 janvier 1768, elle avait rapporté une recette moyenne tout à fait honorable de 2 856 livres. À l'été 1768, en prévision de la venue en France de Christophe VII de Danemark, les directeurs de l'Académie Royale de Musique envisagent de remettre l'œuvre au théâtre¹⁷. Ils en touchent mot à l'ambassadeur du roi du Danemark, mais celui-ci refuse, jugeant que « le prédécesseur de son maître ne jouait pas un assez beau rôle dans cette tragédie pour qu'un pareil spectacle pût lui être agréable¹⁸ » : afin d'éviter un incident diplomatique, les directeurs décident de laisser *Emeline* « dans l'obscurité où elle est rentrée¹⁹ ».

La pratique du répertoire

De l'art de concilier les contraintes

À l'Académie Royale de Musique, organiser le répertoire est une procédure particulièrement complexe qui nécessite la prise en compte de nombreux paramètres contraignants et parfois peu conciliables entre eux : religieux, politiques,

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

15 *Copie des recettes à la porte*, Bnf, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, F-Po : D. 144.

16 *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, ou *Journal d'un observateur*, 10 août 1776, Londres, J. Adamson, 1777-1789, t. 9, p. 184.

17 *Ibid.*, 5 juin 1768, t. 4, p. 72.

18 *Ibid.*, 10 septembre 1768, t. 4, p. 102.

19 *Ibid.*

usagers et internes au fonctionnement de l'institution²⁰. Depuis le XVII^e siècle tout d'abord, l'Église exige des théâtres qu'ils fassent taire leurs voix profanes lors des festivités pascales²¹. La date mobile de Pâques rythme donc l'année théâtrale, qui se déploie du lendemain de la Quasimodo – premier dimanche après Pâques – à la veille du premier dimanche de la Passion. Ce sont donc trois semaines de fermeture qui sont imposées aux théâtres, auxquelles s'ajoutent onze jours supplémentaires de fêtes liturgiques : « les 2 Février & 25 Mars, [...] le Dimanche de la Pentecôte, les 15 Août, 8 Septembre, premier Novembre, [...] 24 et 25 Décembre²² » – autrement dit la Chandeleur, l'Annonciation, la Pentecôte, l'Assomption, la Nativité de la Vierge, la Toussaint, ainsi que la veille et le jour de Noël, soit une trentaine de jours au total. L'Opéra est également tenu de fermer ses portes lors d'événements royaux exceptionnels tels qu'une maladie ou un décès. Il en va par exemple ainsi le jeudi 6 janvier 1757, en raison d'une « maladie » de Louis XV – en l'occurrence le coup de poignard de Damiens²³ –, ou entre le samedi 30 avril et le mercredi 15 juin 1774, à la mort du roi²⁴. De plus, la coutume, depuis le milieu du XVII^e siècle²⁵, fait que les jours dévolus à l'opéra sont « les Mardis, Vendredis & Dimanches ; & les Jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au Dimanche de la Passion exclusivement²⁶ ». Enfin, l'année théâtrale est divisée en deux saisons, une saison d'été dont les textes réglementaires prévoient qu'elle débute « toujours le lendemain de la Quasimodo²⁷ » – autrement dit un mardi, le lundi étant un jour traditionnel de relâche à l'Opéra –, et une saison d'hiver, qui doit débiter « au plus tard²⁸ » 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 peut sensiblement varier. Par exemple, l'année du théâtre 1756-1757 débute le 27 avril 1756, pour s'achever le 26 mars 1757. C'est la tragédie de Marin Marais *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 5 mois et demi chacune²⁹. 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 *Ajax*, tragédie lyrique de

20 Pour davantage de détails, voir S. Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 139-155.

21 J.-B. Durey de Noinville et L.A. Travenol, *op. cit.*, t. I, p. 165.

22 *Ibid.*

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

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

25 H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 200.

26 J.-B. Durey de Noinville et L. A. Travenol, *op. cit.*, t. I, p. 165.

27 *Ibid.*, p. 128.

28 *Ibid.*, p. 127.

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

Bertin. Cette fois-ci, la saison d'été aura duré presque 6 mois et demi, contre 5 mois et demi pour la saison d'hiver³⁰.

Cet ensemble de contraintes s'avère parfaitement intégré par les directeurs de l'institution. Dans la deuxième moitié du siècle, ce sont 163 représentations en moyenne qui sont données sur le théâtre. Trois exceptions : avec respectivement 77 et 124 représentations, les années 1763-1764 et 1781-1782 portent les stigmates des incendies de la salle de spectacles du Palais-Royal ; *a contrario*, 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. Le principe des deux saisons théâtrales est bien respecté ; sur la longue durée, il apparaît que la saison d'été, plus courte que la saison d'hiver, se caractérise par davantage de représentations hebdomadaires. S'agissant des rythmes hebdomadaires, les vendredis prédominent, suivis de près par les mardis, puis par les dimanches. Les jours dits « marginaux », très minoritaires, sont inégalement répartis en fonction des mois, avec une prédominance en hiver qui s'explique essentiellement par la pratique des « capitations », ces deux ou trois représentations données à guichet ouvert, et dont le produit net, redistribué au personnel, doit récompenser leur service et servir symboliquement au paiement de l'impôt de la capitation³¹.

Trois grands principes de programmation

Une analyse fine du répertoire sur le temps long (un demi-siècle) laisse apparaître trois grands principes de programmation : le système des longues séries, l'alternance et les spectacles couplés. Faire durer les œuvres est tout d'abord une nécessité économique absolue dans un théâtre où la moindre mise en scène requiert un matériel important et s'avère extrêmement coûteuse. Un renouvellement constant de la programmation n'est donc pas envisageable, d'où la pratique des longues séries, dont l'année 1757-1758 témoigne particulièrement bien. Entre le mardi 19 avril et le mardi 3 mai 1757, l'Académie Royale de Musique donne la pastorale héroïque *Issé* de Destouches, puis du dimanche 8 au vendredi 27 mai la tragédie lyrique *Alcyone*. Elle passe ensuite à l'opéra-ballet de Rameau *Les Surprises de l'Amour*, joué d'abord seul entre le mardi 31 mai et le dimanche 10 juillet, puis accompagné par l'acte de ballet *Les Sybarites* (Rameau toujours) entre le mardi 12 juillet et le dimanche 14 août. La saison continue avec l'opéra-ballet de Mouret *Les Amours des Dieux*, entre le vendredi 19 août et le

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

31 P. Denécheau et S. Serre, « Sauts, gambades et monnaie de singe : les représentations pour la capitation du personnel de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Revue de musicologie*, vol. 97, n° 1, 2011, p. 35-60. La capitation, établie par la déclaration du 18 août 1685 dans le but de renflouer les caisses de l'État mises à mal par la Guerre de la Ligue d'Augsbourg, est un impôt direct qui se veut universel, et qui a pour originalité d'être basé sur le revenu, et non sur la catégorie sociale : voir A. Guéry, « État, classification sociale et compromis sous Louis XIV : la capitation de 1685 », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, sept.-oct. 1986, p. 1041-1060.

dimanche 2 octobre, puis la tragédie *Hippolyte & Aricie*, du mardi 4 octobre au vendredi 4 novembre. Enfin, les dimanches, mardis et vendredis de la saison d'hiver, alternent *Les Amours des Dieux* (tantôt représenté seul, tantôt accompagné de *La Provençale*, quatrième entrée des *Fêtes de Thalie* de Mouret) et les tragédies lyriques *Alceste* de Lully et *Énée & Lavinie* de Dauvergne³².

La question de l'alternance, dans le respect du règlement du 19 novembre 1714, est également au cœur des préoccupations des directeurs de l'Opéra. Celle-ci peut prendre plusieurs formes : alternance entre les créations et le fonds d'œuvres 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 d'équilibrer à la fois les inclinations artistiques de la maison et celles du public. 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 entre les genres 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 *Cadmus & Hermione*. Les reprises sont dès lors une constante du fonctionnement de l'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle. Quant au nombre de créations, si la moyenne se situe autour de quatre œuvres nouvelles chaque année, 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 cependant 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* de Mondonville en 1758, créées le mardi 9 mai et jouées sans interruption jusqu'au dimanche 16 juillet, puis les mardis, vendredis et dimanches lors de la saison d'hiver, ou de *Castor & Pollux*, remis au théâtre le vendredi 22 février 1765 et joué tous les mardis, vendredis et dimanches, jusqu'au vendredi 22 mars 1765, date de la fermeture du théâtre³³.

Dernière originalité de la composition des saisons lyriques au XVIII^e siècle : la représentation de spectacles couplés ou « fragments ». Si la pratique répondait au désir nouveau, de la part du public des théâtres parisiens, de voir la représentation d'une « grande » pièce suivie de celle d'une « petite » au cours de la même soirée³⁴, elle présentait d'autres avantages. D'une part elle permettait de « ne pas fatiguer le grand opéra³⁵ » : produits à peu de frais, ces spectacles offraient donc une pause dans la programmation, faisant durer l'opéra principal

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

33 *Ibid.*

34 H. Lagrave, *op. cit.*, p. 360.

35 *Mercur de France*, juillet 1763, p. 193.

pour lequel un grand nombre de moyens avait été investi. D'autre part, ne nécessitant pas de nombreuses répétitions, elle offrait l'opportunité aux acteurs nouveaux venus ou moins expérimentés de s'exercer³⁶ ; et il n'est d'ailleurs pas anodin que les directeurs de l'Académie Royale de Musique programment les spectacles couplés majoritairement le jeudi, jour de moindre fréquentation, en réservant les autres jours traditionnels aux grandes œuvres du répertoire, jouées plutôt seules. Tout au long de la période, les directeurs de l'Opéra programment donc régulièrement des spectacles couplés, composés d'extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène avaient rendus particulièrement populaires, et représentés les uns après les autres sans tentative de les lier entre eux. Certaines pièces ne pouvaient, du fait de leurs dimensions, être jouées autrement que sous forme de spectacles couplés. L'acte de ballet de Rameau *Pygmalion* en offre un bon exemple. Intitulée à l'origine *La Sculpture*, cette cinquième et dernière entrée du *Triomphe des arts*, opéra-ballet sur une musique de Michel de La Barre et un livret de Houdar de La Motte, avait été représentée pour la première fois à l'Académie Royale de Musique en 1700, puis reprise en 1748, avec un livret en partie réécrit par 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, comme l'opéra-ballet des *Indes galantes*, servaient à un usage mixte : d'abord représenté seul à 28 reprises, entre le 8 juin et le 25 novembre 1751, puis 15 fois seul dix ans plus tard entre le 14 juillet et le 16 août 1761, il n'est plus joué qu'en fragments à partir du 18 août. Il faut dire que ce « ballet héroïque », composé d'un prologue et de quatre entrées – *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs*, *Les Sauvages* – se prêtait parfaitement à un tel découpage.

Ce que le répertoire dit de l'institution

Du projet poétique au projet politique

Projet poétique à l'origine sous Pierre Perrin en 1669, l'Opéra devient un objet politique aussitôt que Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique du roi, en récupère le privilège en 1672. Le simple changement de dénomination – on passe d'une « académie de musique » à une « Académie royale de musique » – témoigne bien de la volonté politique d'institutionnaliser la célébration musicale du monarque au moyen d'un genre nouveau, spécifiquement français, qui mêle des éléments musicaux, littéraires et dramaturgiques, et s'édifie contre la tradition cosmopolite du goût musical, à une époque où l'influence italienne prédomine partout ailleurs en Europe. L'Opéra de Paris a donc pour mission de promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du monde monarchique et aristocratique dont il possède l'étiquette et les valeurs morales. Son mode

36 Les spectacles couplés sont « 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 pas de fréquentes occasions de servir et par conséquent d'être connus du public » (*ibid.*, p. 178).

d'expression est celui du théâtre dramatique du XVII^e siècle : le livret a la primauté sur la musique ; il est considéré comme un poème qui peut être lu comme tel et obéit aux règles propres de la dramaturgie. De plus, la situation normale d'une représentation lyrique est celle où la personne royale est réellement présente : le spectacle de l'opéra ne dépend pas d'une esthétique de la représentation, mais de l'incarnation ; il est un rite. Dans cette perspective, un opéra en langue étrangère n'aurait aucun sens : personne ne célèbre son roi par un chant italien.

Tout comme la nature de l'autorité étatique, strictement définie, ne connaissait que peu d'innovations, le répertoire de l'Académie Royale de Musique dans la première moitié du XVIII^e siècle ne connaît que peu d'évolutions, à deux exceptions près. La première est le désintérêt du roi pour l'Opéra, dont les prologues se font régulièrement l'écho³⁷ : la tragédie lyrique se fait rituel nostalgique de ce qu'elle ne pourra plus jamais être. La deuxième est le désinvestissement de l'actualité première des tragédies lyriques, phénomène lié à la constitution progressive du répertoire de l'Opéra, conçu comme un fonds comprenant davantage d'œuvres reprises (pour des raisons financières) que créées³⁸. Même après la mort de Louis XIV et la relative ouverture d'esprit du Régent, on continue à représenter les œuvres d'un Lully érigé en tradition d'État. Le fait de reprendre des tragédies anciennes va permettre d'une part de détacher progressivement le spectacle de son contexte originel (célébrer la gloire du roi à un instant donné) et d'autre part de faire place à une esthétique nouvelle de la représentation³⁹.

Vers une esthétique de la représentation

Au moment où la ville de Paris prend en charge la gestion de l'institution (1749), le répertoire du théâtre est constitué essentiellement de tragédies en musique et de pastorales héroïques. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d'années la scène de l'Opéra. L'offre se cantonne donc au genre noble, à la « musique ancienne » principalement centrée sur les œuvres du fondateur de l'institution, Lully, et de ses successeurs. En 1752, les directeurs de l'Académie Royale de Musique décident de faire venir temporairement la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini afin de représenter trois intermèdes : *La Serva padrona*, *Il Giocatore*, *Il*

37 R. Harris-Warrick, « Le prologue de Lully à Rameau », dans M. Noiray et S. Serre (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris [...], op. cit.*, p. 196-207.

38 Sur cette question de la contemporanéité de la musique, on se référera aux travaux séminaux de William Weber : « The contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, vol. 70, n° 2, 1984, p. 175-194 ; « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, vol. 56, n° 1, 1984, p. 58-88. Voir aussi la synthèse de Maud Pouradier, « La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIII^e siècle : durer », *Comparatismes*, n° 1, février 2010.

39 S. Serre, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 12 (« Pourquoi l'opéra ? »), 2013, p. 10-18.

Maestro di musica. Face à la réaction favorable du public, la direction prolonge le contrat d'un mois, puis d'un an. À 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. En conclusion de son contrat, Bambini décide de mettre en scène en novembre 1753 *Bertoldo in corte* sur un livret de Goldoni et des musiques de Ciampi et autres compositeurs. C'est un grand succès – en témoigne le mouvement de réutilisation et de traduction qui se déclenche dans les deux autres institutions lyriques de la capitale. Si les Bouffons sont renvoyés en urgence en 1754, ce n'est pas en raison de leur échec auprès d'un public parisien au contraire demandeur d'un théâtre musical comique, mais parce que la querelle entre partisans de la musique française et de la musique italienne est devenue un prétexte au déclenchement de fureurs nationalistes : modifier le contenu du répertoire de l'Opéra, c'est le transformer en un ensemble de spectacles purement esthétiques, là où il doit avoir pour fonction de célébrer le roi. Après le départ des Bouffons, la tragédie lulliste, puis ramiste, redevient le genre dominant à l'Opéra. Et même si celle-ci 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 à se porter majoritairement sur le genre noble : au cours de cette période, une tragédie lyrique rapporte 2 071 livres, contre 650 pour un opéra-ballet. Cet épisode des Bouffons mis à part, l'apathie est le maître-mot de la période, comme en témoigne le petit nombre de créations – seulement 49 – sur les 242 œuvres représentées, ainsi que la prolifération des spectacles couplés.

Une seconde tentative de réforme du répertoire intervient en 1774, concomitamment avec l'arrivée de Gluck à Paris qui remporte un franc succès auprès du public dès la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*. Plusieurs phénomènes y contribuent. L'influence de Marie-Antoinette d'abord : la jeune reine apporte de la maison des Habsbourg 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. Ensuite l'arrivée en 1778 d'un nouveau directeur, Anne-Pierre Jacques de Vismes du Valgay, qui n'appartient ni au milieu artistique ni au milieu intellectuel, mais au monde des grands financiers. Dès sa prise de fonction, Vismes entreprend de modifier le système séculaire d'organisation des spectacles. Sa nouvelle stratégie artistique repose sur plusieurs principes savamment articulés entre eux : augmentation spectaculaire du nombre hebdomadaire de représentations qui passent de 3 à 4 ou 5, rapidité de variation de l'affiche qui secoue le sacro-saint principe des longues séries, et diversification des genres lyriques proposés qui a pour but de faire aussi bien de la tragédie lyrique que de l'*opera buffa* les pôles d'attraction du théâtre. Cette politique artistique ambitieuse et volontariste est sous-tendue par une finalité économique évidente : remplir les caisses de l'Opéra. Comme ses prédécesseurs en 1752, Vismes réintroduit sur la scène de l'Opéra les Bouffons italiens, qui font leurs

débuts avec *Le Finte gemelle* de Petrosellini et Piccinni, provoquant une nouvelle querelle entre partisans de la musique de Gluck et admirateurs de la musique de Piccinni. En dépit de sa brièveté, ce deuxième épisode bouffon, qui démontre que la scène de l'Opéra peut désormais soutenir l'alternance entre les genres tragique et comique, atteste également que le lien entre le lieu, le projet politique et le projet artistique est en train de se dénouer : la scène de l'Opéra peut désormais accueillir des spectacles qui ne sont plus directement liés à la glorification de la personne du roi. Entre l'arrivée de Gluck à Paris et la démission de Vismes, explosion de l'offre et vitalité créatrice sont les deux mots d'ordre de la période : 120 œuvres différentes sont représentées sur la scène de l'Opéra, parmi lesquelles 38 créations. Ces années se caractérisent par leur richesse artistique extrême et par les perspectives qu'elles ouvrent pour le répertoire à venir. 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.

Ce renouvellement du répertoire a deux conséquences. D'une part il donne à la tragédie lyrique une deuxième jeunesse, notamment grâce à une intensité dramatique accrue, une unité de ton plus importante et un plus grand réalisme des décors ; d'autre part il ouvre la voix aux expériences théâtrales futures : passage des tragédies de cinq à trois actes, introduction d'opéras de ton comique sous la dénomination de « comédie lyrique », ouverture à des sujets nouveaux tels que le drame villageois ou la pièce historique, développement du ballet-pantomime. Une coupure plus franche se fait désormais entre le monde des spectateurs et celui du livret : les costumes et les décors ne jouent plus d'une continuité entre l'espace représenté et l'espace de la représentation. Par la même occasion, les convenances chères au théâtre classique perdent de leur importance : protégé par la nouvelle distance instaurée par l'esthétique de la représentation, le public peut être absorbé par une scène plus sanglante que dans les tragédies de Quinault et Lully. Ce qui ne veut pas dire que les nouveaux spectacles soient dénués d'enjeux politiques, mais ils n'ont plus à glorifier le roi présent en personne ; c'est la réussite esthétique du spectacle qui rend hommage au pouvoir qui l'a rendu possible.

« Invention d'une tradition », écrivions-nous dans le titre de cet article. En effet, le concept de répertoire, qui peut sembler aujourd'hui commun, ne va pas de soi dès lors qu'il s'applique aux théâtres sous l'Ancien Régime, et en particulier au théâtre musical qu'est l'Académie Royale de Musique. Il obéit à des stratégies, à des fonctionnements qui s'ordonnent et s'organisent, et dont les finalités changent sur le temps long. Inversement, c'est une entrée fondamentale pour saisir le fonctionnement de cette institution culturelle majeure du royaume de France, pour comprendre comment le répertoire devient le révélateur des transformations de l'Opéra/opéra, et pour évaluer l'importance de sa place dans la société française de l'Ancien Régime. Il s'agit enfin d'un concept essen-

tiel, qui contribue à faire entrer dans les consciences musicales, de manière tout à fait nouvelle, la notion de passé de la musique, et la nécessité d'en faire durer les œuvres.

Solveig Serre
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Centre de Musique Baroque de Versailles