

CEPRISCA
Collection Colloques
Série Histoire et théorie du droit

L'État en scènes

Théâtres, opéras, salles de spectacle du XVI^e au XIX^e siècle
Aspects historiques, politiques et juridiques



Sous la direction de
Robert **CARVAIS** et Cédric **GLINEUR**

Diffusion
LEXTENSO

L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime. Quelques éléments d'un système politique

Solveig SERRE

Chargée de recherche au CNRS, CMBV/CESR

Dans ses nombreux ouvrages consacrés à l'opéra français, Catherine Kintzler a montré comment ce genre s'insère dans le système poétique du théâtre classique¹. Dans cet article, nous postulons que l'O/opéra s'inscrit également, et peut-être avant tout, dans un système politique. La création d'une académie de musique (Opéra de Paris) remonte à 1669 (elle devient royale en 1672), lorsque le roi en confère le privilège à Pierre Perrin. Édifiée sur un terrain éminemment politique, l'institution a originellement vocation à produire des divertissements pour la cour, préciser les règles de l'art et surtout servir la gloire du souverain. Au fil du XVIII^e siècle, subséquentement à la « décentralisation des plaisirs » qui consacre désormais le triomphe de Paris sur Versailles, le statut de l'institution évolue : on passe d'un mode de gestion personnel à un mode de gestion étatique (rattachement à la municipalité parisienne entre 1749 et 1780, puis au département des Menus Plaisirs jusqu'à la Révolution française). Dans le même temps que l'État monarchique se caractérise par une désincarnation progressive du pouvoir royal, au sein du répertoire de l'Opéra l'esthétique de l'incarnation fait place à une esthétique de la représentation. Penser l'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime nécessite donc de prendre en compte un système artistique complexe dans lequel des éléments d'ordre esthétique et politique interagissent. Aussi le présent article poursuit-il un double objectif : étudier comment cette forme complexe qu'est l'opéra français s'élabore et se recompose sur le temps long ; montrer comment le genre lyrique sérieux témoigne d'un double processus d'institutionnalisation et d'officialisation de la musique d'une part, et d'adaptation des normes du politique à la musique d'autre part.

1669-1672 : des « académies de musique » à l'« Académie royale de musique », enjeux esthétiques et artistiques

C'est à Pierre Perrin que revient l'idée de fonder une académie de musique, institution officielle dont la principale mission serait de favoriser la création d'opéras en langue française et de les diffuser auprès d'un public. En 1661, dans une lettre à l'archevêque de Turin qui sert d'introduction à son recueil d'œuvres de poésie, Perrin s'inspire des présupposés poétiques contenus dans les *Trois discours sur le poème dramatique de Pierre Corneille*, qui définissent théoriquement le terrain d'action de la tragédie et de l'opéra, pour critiquer les fon-

¹ On peut citer notamment C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, 1991.

dements de l'opéra italien et jeter les bases d'une définition d'un opéra français antithétique du premier et parallèle au théâtre classique cornélien². Perrin énumère neuf défauts de l'opéra italien qui concernent essentiellement le rapport entre la langue et la musique et les conditions de la représentation, causes, selon lui, de l'échec des opéras italiens en France. Constatant que les Italiens n'ont pas réussi à établir un équilibre entre la langue et la musique (air/récitatif), Perrin en conclut qu'il y a nécessité d'élaborer un théâtre lyrique radicalement distinct de celui qui existe en Italie : l'opéra est donc conçu à la fois comme un lieu, un projet artistique et un projet national. Perrin, qui a réitéré entre temps ses idées dans un second texte manuscrit formant l'avant-propos de son *Recueil des paroles de musique dédiée à Colbert*, obtient gain de cause et se voit conférer en 1669 un privilège pour une académie de musique³. En 1671, il met son programme esthétique à exécution en créant *Pomone*, pastorale en musique qui comporte des ensembles vocaux, des ballets, des changements de décors et des machines variées, et qui annonce par son prologue et sa structure en cinq actes les tragédies lyriques de Lully et Quinault.

Le projet poétique de Perrin se mue trois ans plus tard en objet politique, lorsque Jean-Baptiste Lully, surintendant de la Musique du roi et fort de la faveur royale, en récupère le privilège. La nouvelle dénomination de l'Opéra – on passe à cette occasion d'« académies de musique » à « l'Académie royale de musique » – témoigne bien du changement de paradigme, en inscrivant l'institution au cœur du grand mouvement académique du XVII^e siècle et du fort interventionnisme de l'État dans la sphère culturelle⁴. Les lettres patentes de 1672 témoignent également de la volonté politique d'institutionnaliser la célébration musicale du monarque au moyen d'un genre nouveau spécifiquement français qui mêle 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. Par ailleurs, les modalités de la gestion de l'Opéra, confié à un entrepreneur privé sous la distante supervision du secrétaire d'État de la Maison du roi, se distinguent de celles de la gestion des deux Comédies (Française et Italienne), quant à elles directement autogérées sous le patronage direct des grands commensaux⁵. Elles témoignent de la considération morale et sociale dont jouit l'art lyrique, à la différence de l'art dramatique⁶.

² Pierre PERRIN, « Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin », dans les *Œuvres de poésie*, Paris, 1661.

³ Pierre PERRIN, « Lettre à Colbert », dans *Recueil de paroles de musique [...] dédié à monseigneur Colbert*, BnF, ms. fr. 2208.

⁴ Jacques-Bernard DUREY DE NOINVILLE et Louis TRAVENOL, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, J. Barbou, 1757, p. 77.

⁵ Sur ces aspects, on pourra se référer utilement à l'ouvrage de P. LEMAIGRE-GAFFIER, *Administrer les Menus Plaisirs du Roi. La cour, l'État et les spectacles dans la France des Lumières*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.

⁶ Les lettres patentes de 1669 sont à cet égard éloquentes : « 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

Les lettres patentes de 1669 et de 1672 ont également d'importantes répercussions du point de vue du répertoire de l'Académie royale de musique. 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 dans l'ensemble du royaume de France⁷. Ce privilège peut s'expliquer pour des raisons évidemment symboliques, mais surtout économiques : l'Opéra est en effet conçu dès son origine comme une entreprise privée, ce qui le distingue d'une part des académies traditionnelles (avec lesquelles il ne partage en réalité que fort peu de traits communs)⁸ et d'autre part des autres institutions théâtrales, organisées en société. En outre, l'Académie royale de musique est destinée à promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du monde monarchique et aristocratique dont il sublime l'étiquette et les valeurs morales. Son mode d'expression est celui du théâtre dramatique du XVII^e siècle – auquel les librettistes de l'Opéra empruntent les codes, le décorum, les métaphores et le culte de l'euphémisme – même s'il s'en distingue par certains aspects, le plus significatif d'entre eux étant le recours au merveilleux. Le genre lyrique sérieux s'édifie ainsi en négatif, par le rejet de tout élément comique⁹.

Seuls les genres sérieux sont destinés à être représentés sur le théâtre, les genres comiques étant relégués sur d'autres scènes moins privilégiées, telles que la Comédie-Italienne ou les foires. Les seuls sentiments autorisés sont l'héroïsme ou la grandeur, la période de l'action l'histoire romaine ou les classiques du XVII^e siècle tels que le *Roland furieux* de l'Arioste ou la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Les éléments comiques ne sont néanmoins pas absents de la scène de l'Académie royale de musique, mais ils se retrouvent dans d'autres genres moins nobles que celui de la tragédie en musique, comme le ballet, et encore non sans difficulté¹⁰. Enfin, conformément à ce qu'indiquait Perrin, pour qui les opéras italiens avaient pour « deffaut inévitable de chanter en une langue étrangère et inconnue à la meilleure partie des spectateurs, qui leur ravit la plus

rangs » ; J.-B. DUREY DE NOINVILLE et L. TRAVENOL, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.* p. 77.

⁷ « Faisant très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre maison, d'y entrer sans payer et de faire chanter de pareils opera ou représentations en musique et en vers français 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 et habits, applicable un tiers à nous, un tiers à l'hôpital général et l'autre tiers audit exposant » ; J.-B. DUREY DE NOINVILLE et L. TRAVENOL, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 77.

⁸ Voir M.-P. MARTIN et S. SERRE, « La conversation des Enfants d'Apollon : produire de la distinction au siècle des Lumières », *Revue de l'art*, 2014, p. 57-63.

⁹ M. NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Éd. Minerve, 2005, p. 96-98.

¹⁰ Le prologue des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret, 1714) est particulièrement évocateur, qui met en scène ce débat autour de la convenance de la comédie sur la scène de l'Opéra.

belle partie du plaisir de la comédie, qui est celui de l'esprit »¹¹, la tragédie lyrique accorde la primauté au livret, écrit en français : celui-ci n'est pas un prétexte à la musique, mais un poème, c'est-à-dire un texte littéraire qui peut être lu comme tel et obéit aux règles propres de la dramaturgie. Le nœud esthétique réside donc dans le fait que pour les auteurs français la musique ne possède pas de valeur communicative et ne peut acquérir de valeur théâtrale que si elle se conforme à l'ordre de la langue. Toute la difficulté consiste donc à donner à la musique une spécificité théâtrale par des moyens linguistiques, métriques et thématiques.

1672-1749 : gestion de l'héritage de Lully et esthétique de l'incarnation

Trois périodes, inégales quant à leur durée et bien distinctes par leur mode de gestion, jalonnent l'histoire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. La première, comprise entre 1669 et 1749, peut se définir comme celle des sous-traitants et des difficultés financières. Si Jean-Baptiste Lully avait réussi à tenir son institution de main de maître¹², la situation de la maison s'était considérablement dégradée depuis que le privilège avait échu à sa mort, en 1682, à son gendre Francine. 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. En 1728, Francine est mis à la retraite et remplacé par Destouches, compositeur de renom familial de l'Académie royale de musique puisqu'il en avait été l'inspecteur. Ce dernier ne parvint guère à faire mieux que son prédécesseur. Jusqu'en 1749, date à laquelle l'Académie royale de musique est confiée à la ville de Paris, l'institution est en proie à une instabilité administrative chronique, en témoignent d'une part les dix-sept directeurs qui se succèdent en moins de vingt ans, et d'autre part le renforcement de l'immixtion du pouvoir royal dans la gestion de l'institution à travers, notamment les deux grands règlements de 1713 et 1714¹³.

Au milieu du XVIII^e siècle, il semblait évident que l'Opéra de Paris, dont la faveur grandissait auprès du public, ne pouvait rester dans pareille situation, et qu'il fallait innover pour empêcher l'institution de sombrer¹⁴. Aussi le pouvoir royal décida-t-il de substituer à l'entrepreneur privé la ville de Paris, un corps public. Les conséquences de cette décision furent doubles. D'une part, l'Opéra de Paris devenait dans les actes une institution pérenne, indépendante des changements de direction ou de personnel. À la différence des deux autres théâtres

¹¹ Cité par A. FABIANO, *Histoire de l'opéra italien en France (1725-1815)*, Paris, Éd. du CNRS, 2006, p. 16.

¹² Voir l'ouvrage majeur de J. de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

¹³ J.-B. DUREY DE NOINVILLE et L. TRAVENOL, *Histoire du théâtre...*, op. cit., p. 125.

¹⁴ Pour une histoire administrative détaillée de l'Académie royale de musique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on pourra se référer à l'ouvrage de S. SERRE, *L'Opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle à l'époque des Lumières*, Paris, Éd. du CNRS, 2010.

privilegiés, l'autorisation d'exploiter l'Académie royale de musique était en effet originellement personnelle : le privilège, conçu pour protéger spécifiquement un individu, était révocable et provisoire ; il s'éteignait à la mort du privilégié ou de ses descendants¹⁵. C'est donc une petite révolution qui est introduite par les lettres patentes de 1749, qui cèdent l'établissement « audit corps de ville à perpétuité sous l'autorité de Sa Majesté »¹⁶ : pour la première fois en effet, le lien entre le privilège et le caractère public de la gestion de l'institution, qui avait déjà cours dans les faits depuis un certain temps, est officiellement reconnu. Il ne sera plus jamais remis en cause.

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 connut que peu d'évolutions, à deux exceptions près. La première est le désinvestissement du roi pour l'Opéra qui se traduit bien dans les prologues : la tragédie lyrique se fait rituel nostalgique de ce qu'elle ne pourra plus jamais être¹⁷. La deuxième est le désintérêt de leur actualité 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 créées¹⁸. 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. Cependant, le fait de reprendre des tragédies anciennes a pour effet induit de détacher progressivement le spectacle de son contexte originel (célébrer la gloire du roi à un instant donné) et de céder le pas à une esthétique nouvelle de la représentation¹⁹.

¹⁵ Les lettres patentes de mars 1672 le disent de manière très explicite, en accordant à Lully le privilège de l'Académie royale de musique « pour en jouir sa vie durant, et après lui, celui de ses enfants qui sera pourvu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de notre Chambre, avec pouvoir d'associer qui bon lui semblera pour l'établissement de ladite académie » ; J.-B. DUREY DE NOINVILLE et L. TRAVENOL, *Histoire du théâtre...*, op. cit., p. 77.

¹⁶ Lettres patentes en faveur de la ville de Paris du 25 août 1749 : AN, O¹ 613.

¹⁷ R. HARRIS-WARRICK, « Le prologue de Lully à Rameau », dans *Le Répertoire de l'Opéra de Paris : analyse et interprétation*, sous la dir. M. NOIRAY et S. SERRE, Paris, École des Chartes, 2010, p. 196-207.

¹⁸ Sur cette question de la contemporanéité de la musique, on se référera aux travaux séminaux de William Weber (W. WEBER, « The contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste, dans *The Musical Quarterly*, 70/2, 1984, p. 175-194 ; « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », dans *The Journal of Modern History*, 56/1, 1984, p. 58-88) ainsi qu'à l'article de synthèse de Maud Pouradier (M. POURADIER, « La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIII^e siècle : durer », *Comparatismes*, 1, février 2010).

¹⁹ S. SERRE, « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique », *Nouvelle revue d'esthétique*, numéro spécial « Pourquoi l'Opéra », 12, 2014, p. 10-18.

1749-1780 : gestion municipale et remous esthétiques

En 1749, la ville de Paris avait placé de grands espoirs en récupérant la gestion de l'Opéra. Elle réalisa cependant rapidement que l'Opéra ne lui apporterait guère les bénéfices escomptés, pire, l'obligerait à déboursier des sommes substantielles. Aussi renoua-t-elle dès 1757 avec les vieux démons de la concession : entre 1757 et 1769, l'Opéra fut confié à deux paires d'entrepreneurs – Rebel et Francœur (1757-1767)²⁰, puis Berton et Trial (1767-1769)²¹ – choisis *intuitu personae* par la municipalité. En 1769, devant les mauvais résultats financiers des concessionnaires, la ville de Paris n'eut pas d'autre choix que de revenir au mode d'exploitation de la régie directe. Les années 1770-1777 apparaissent comme une période de flottement, durant laquelle le pouvoir royal tente d'intervenir : le contrôle financier de l'établissement incombe alors à des commissaires royaux, parmi lesquels Papillon de La Ferté, intendant des Menus Plaisirs²². Après une très brève tentative de retour à un mode de gestion privée de l'établissement par Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay (1778-1779), l'Opéra finit par passer dans le giron royal en 1780. En dépit de ces difficultés structurelles, et alors même que la décision de 1749 relevait d'une intervention par défaut, provoquée par l'incapacité de ses dirigeants d'en assurer une exploitation équilibrée, force est de constater que le corps public s'acquitta de sa tâche plutôt correctement : qu'ils soient concessionnaires ou simples administrateurs, les hommes auxquels la ville de Paris avait confié la direction de l'institution se révélèrent être de véritables hommes de théâtre, impliqués dans la gestion de l'établissement dont ils avaient la charge. La ville de Paris n'est finalement confrontée qu'au problème du financement de l'Opéra, certes non des moindres, mais qui mérite d'être relativisé à l'aune de l'ensemble des difficultés à gérer une maison réputée ingérable. Si le mécanisme de la concession a fait coïncider une somme d'intérêts, il ne s'est cependant pas montré économiquement satisfaisant et a démontré que l'Opéra ne pouvait pas être confié à un entrepreneur privé.

Au moment où la ville de Paris prend en charge la gestion de l'institution, le répertoire du théâtre est constitué essentiellement de tragédies en musique et de pastorales héroïques²³. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d'années la scène de l'Opéra. L'offre se can-

²⁰ Arrêt du Conseil du 13 mars 1757 qui concède le privilège de l'Académie royale de musique à Rebel et Francoeur, AN, O¹ 613.

²¹ Soumission de Berton et Trial du 3 janvier 1767 : AN, AJ¹³ 3.

²² Denis PAPILLON DE LA FERTE, *Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi (1756-1780)* (éd. E. BOYSSE), Paris, 1887, p. 406.

²³ Les analyses du répertoire de l'Opéra ont été permises grâce à la base de données *Chronopéra* (dirigée par Michel Noiray et Solveig Serre et consultable à l'adresse <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 a pour objectif d'élaborer un outil statistique au service de l'interprétation historique. Pour la période 1749-1791, pour laquelle on dispose d'une belle série de sources, ce sont 13 041 jours sur 14 975 qui ont pu être renseignés, pendant lesquels l'Opéra a donné 5 806 représentations.

tonne donc au genre noble, à la « musique ancienne ». Pourtant, en 1752, dans un but essentiellement économique, les directeurs de l'Académie royale de musique décident de faire venir temporairement la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini pour représenter trois intermèdes – *La Serva Patrona*, *Il Giocatore* et *Il 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, à en juger par 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 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, alors qu'il doit avoir pour fonction de célébrer le roi. On peut légitimement supposer que ce n'est pas uniquement le renouveau qui est recherché dans l'opéra italien, mais également l'opposition à l'absolutisme français. Après le départ des Bouffons, la tragédie lullyste, puis ramiste, redevient le genre dominant à l'Opéra. Et même si celle-ci est reléguée au second rang derrière l'opéra ballet, l'analyse des recettes à la porte révèle que la faveur du public continue à se porter majoritairement sur le genre noble. Cet épisode bouffon mis à part, l'apathie est la maître mot de la période, en témoignent le petit nombre de créations (49 sur 242 œuvres représentées) et la prolifération des spectacles couplés.

Une seconde tentative de réforme du répertoire – et de contestation de l'absolutisme sur la scène de l'Académie royale de musique – intervient en 1778, avec l'arrivée 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 financiers²⁴. Le contexte est alors favorable à cette ouverture : arrivée de Gluck à Paris en 1774, qui remporte un franc succès auprès du public dès la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, influence de la jeune reine Marie-Antoinette qui amène de la maison des Habsbourg une tradition de mécénat et de direction des affaires musicales par la famille royale, ainsi qu'un goût musical contemporain et cosmopolite. 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 trois à quatre ou cinq, rapidité de variation de l'affiche qui secoue le sacro-saint principe des longues séries, et diversification

²⁴ Voir l'article de S. SERRE, « Un fermier au tripot : Anne-Pierre-Jacques Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Revue de musicologie*, 96/1, p. 73-89.

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 et provoquent 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, témoigne 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 maîtres mots 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 de 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.

1780-1790 : gestion royale et esthétique de la représentation

Une dernière grande période dans l'histoire administrative de l'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime s'ouvre par l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780²⁵. Celui-ci transforme profondément le statut économique et juridique de l'Opéra, en supprime le bail, instaure un comité de direction composé des membres les plus éminents du personnel, et le place plus étroitement sous la tutelle du pouvoir royal. S'il n'est même pas fait mention des premiers gentilshommes de la Chambre, il apparaît clair que le processus expérimenté depuis les années 1750 dans le cadre de la gestion des Comédies constitue le socle administratif du nouveau cadre réglementaire. Le représentant permanent du secrétaire d'État de la Maison du roi, nommé aux côtés du directeur, jouait avant tout un rôle de gardien de la législation comparable à celui que l'intendant des Menus Plaisirs avait acquis au cours du XVIII^e siècle. L'expérience de Papillon de La Ferté dans la gestion des Comédies avait donc probablement favorisé sa désignation comme représentant du secrétaire d'État de la Maison du roi auprès de l'Académie royale de musique réformée. Il endossait néanmoins ce rôle à titre personnel²⁶. S'il est clair que Louis XVI et ses conseillers avaient espéré que les mesures de 1780 mettent un terme aux problèmes structurels qui pesaient sur l'institution depuis que Lully en avait quitté la direction, l'instabilité chronique qui marque l'Académie royale de musique au cours de la décennie 1780-1790 leur donne tort. L'impossibilité de répartir clairement les prérogatives entre le directeur et le Comité, la confusion entre les gestions administrative et financière, les dettes accumulées par l'institution, sans parler des

²⁵ Arrêt du Conseil d'État du 17 mars 1780 concernant l'Opéra : AN, O¹ 613.

²⁶ P. LEMAIGRE-GAFFIER, *Administrer les Menus Plaisirs du Roi...*, *op. cit.*

tensions soulevées par un personnel intrigant et imposant ses caprices à une administration qui n'a d'autre choix que d'obtempérer concourent à dresser au mieux un bilan mitigé, au pire un constat d'échec. Là où les mécanismes de la concession avaient prouvé leur efficacité, en incitant les directeurs à optimiser leurs ressources et à maîtriser leurs dépenses, la régie directe de l'Académie royale de musique renforça les responsabilités et les pouvoirs de l'État, sans néanmoins que celui-ci n'accepte la responsabilité politique du financement de l'institution.

Du point de vue du répertoire, les expériences de la période précédente, désastreuses financièrement, portent leurs fruits esthétiquement²⁷. Le répertoire de l'Opéra se renouvelle profondément : passage des tragédies de cinq à trois actes, introduction d'opéra comiques sous la dénomination de comédies lyriques, ouverture à des sujets nouveaux tels que le drame villageois (*Le Seigneur bienfaisant* de Floquet) ou la pièce historique (*Pizarre ou la conquête du Pérou* de Duplessis et Candeille), développement du ballet pantomime. 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 décors²⁸ ; d'autre part il ouvre la voix aux expériences théâtrales futures. Surtout, une coupure plus franche se fait désormais entre le monde des spectateurs et celui du livret : les costumes et les décors ne traduisent plus la 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 politique, mais ils n'ont plus à glorifier le roi présent en personne ; c'est la réussite esthétique du spectacle qui indirectement rend hommage au pouvoir qui l'a rendu possible, non plus le fait que le roi y soit physiquement présent. Paradoxalement, c'est peut-être la rigidité du pouvoir royal lors du premier épisode bouffon qui a facilité un tel passage, car la reprise de tragédies anciennes a permis de détacher le spectacle de son contexte originel, et ainsi d'entraver l'esthétique de l'incarnation.

²⁷ L'aboutissement le plus spectaculaire de la veine tragique est la représentation des *Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes de Salieri, donnée sur le théâtre en 1784 et qui se clôt par une vision d'horreur : « On voit le Tartare roulant des flots de sang sur ses bords, et au milieu du théâtre Danaus paraît enchaîné sur un rocher, ses entrailles sanglantes sont dévorées par un vautour, et sa tête est frappée par la foudre à coups redoublés. Les Danaïdes sont les unes enchaînées par groupes, tourmentées par les démons, et dévorées par des serpents ; les autres poursuivies par des furies, remplissent le théâtre de leurs mouvements et de leurs cris ; une pluie de feu tombe perpétuellement ; le tout forme une pantomime du genre le plus terrible » (*Les Danaïdes, tragédie lyrique en cinq actes représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le lundi 19 avril 1784*, Paris, 1784, p. 54).

²⁸ M. NOIRAY, *Vocabulaire de la musique...*, op. cit., p. 96-98.

Conclusion

Par conséquent, on voit bien comment le projet poétique d'un opéra français s'élabore à un moment clef de la monarchie qui lui confère simultanément un caractère politique. Ce sont en réalité ces enjeux politiques qui permettent de comprendre les transformations de l'opéra, de l'articulation du spectacle et de sa captation par le roi pour servir des desseins de puissance. Car maîtriser la représentation, c'est-à-dire codifier – pour ne pas dire sacraliser – un genre, l'ordonner, légitimer ses formes et ses usages, revient pour le roi à inscrire sa propre personne au principe même des œuvres et de leur charge émotionnelle et symbolique, c'est-à-dire à maîtriser et mettre en scène sa propre représentation, projeter son image et sublimer son pouvoir, dans une esthétique de l'incarnation.

L'Académie royale de musique est ainsi initialement destinée à promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du roi dont elle célèbre la puissance absolue et la présence majestueuse. Cette expression du pouvoir dans un genre (l'opéra) et dans une institution (l'Académie Royale de musique), se transforme au fil du temps, non sans que ne se pose de manière récurrente la question de concilier principe de célébration et réalité économique. Car il s'agit aussi de rendre pérenne tant matériellement que symboliquement cette institution prestigieuse dont la puissance, précisément ne saurait faillir. Tout dans cette machine complexe fait système : histoire matérielle et histoire artistique s'entremêlent fructueusement. L'étude de cette mécanique subtile au prisme du politique permet dès lors d'éclairer les choix, les querelles et les rivalités qui ont défini l'opéra tant comme lieu de création et de représentation artistiques que comme expression du rayonnement royal. Or cette manifestation du pouvoir n'est pas immobile dans le temps. Les réformes du répertoire, qu'elles relèvent de principes plus ou moins subversifs en matière d'esthétique (style, livret, langue), et donc de politique (querelle des bouffons) au milieu du XVIII^e siècle, ou qu'elles renvoient plus tardivement à des principes de bonne gestion et d'innovation spectaculaire destinés à capter, sous l'éclairage du mécénat royal, de nouveaux publics et de nouvelles subsides, traduisent en creux non seulement la nature de ce rapport étroit du pouvoir au spectacle, mais également ses mutations. Car ce lien va progressivement se transformer, d'une esthétique de l'incarnation à une esthétique de la représentation. Mais alors que la distance à la personne du roi permet progressivement plus de réalisme, un desserrement des contraintes artistiques, autorisant de nouvelles perspectives dans la création, dans l'intensité du spectacle et des émotions, le succès des œuvres jouées à l'opéra et la satisfaction du public deviennent *in fine* l'expression nouvelle qui marque le triomphe et la puissance du pouvoir royal.

— **Table des matières** —

| | |
|--------------------------|---|
| Les acteurs | 5 |
|--------------------------|---|

| | |
|-----------------------|---|
| Prologue..... | 7 |
| <i>Cédric GLINEUR</i> | |

— Acte I —

La construction des salles

| | |
|---|----|
| Un intendant urbaniste sous les feux de la rampe : Bruno d'Agay et la construction de la salle de spectacles d'Amiens au XVIII ^e siècle..... | 17 |
| <i>Anne-Sophie CONDETTE-MARCANT</i> | |

| | |
|---|----|
| La construction de la salle de spectacles de rennes (1831-1839) ou l'incroyable expérience d'un maître d'œuvre d'exécution, seul responsable à ses depens | 33 |
| <i>Robert CARVAIS</i> | |

| | |
|--|----|
| La fondation juridique de la nouvelle Comédie de Lille (1784-1787) | 57 |
| <i>Cédric GLINEUR</i> | |

| | |
|--|----|
| Le théâtre au XVIII ^e siècle : débat d'architecture autour d'un projet culturel et civique | 71 |
| <i>Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSÉ</i> | |

| | |
|--|----|
| Le projet de Comédie-Italienne de 1772 : une « sublime spéculation » ? | 85 |
| <i>Yvon PLOUZENNEC</i> | |

| | |
|--|----|
| <i>Reconstruire</i> après l'incendie. Modèles, normes, contraintes et enjeux des nouveaux projets de (re)construction de salles de spectacle en province entre Révolution et Empire..... | 97 |
| <i>Cyril TRIOLAIRE</i> | |

| | |
|---|-----|
| La salle d'Opéra de Pierre-Louis Moreau pour Paris (1763-1781)..... | 111 |
| <i>Alexandra MICHAUD</i> | |

Le théâtre de Strasbourg aux XVIII^e et XIX^e siècles.
Genèse d'une construction..... 131
Véronique UMBRECHT

Loi et théâtre : réglementation et cadre bâti des spectacles au XIX^e siècle..... 145
Maribel CASAS

— Acte II —
Le fonctionnement des salles

Pourquoi des machines ? Mécanismes et représentations
de l'absolutisme louis-quatorzien (1662-1673) 161
Anthony SAUDRAIS

Le théâtre de Cour à Versailles au XVIII^e siècle 173
Raphaël MASSON

Régie et entreprise à l'Opéra de Paris : la construction empirique
de deux modes de gestion durant de siècle des Lumières..... 189
Franck MONNIER

Les contestations du privilège théâtral provincial en Picardie
sous l'Ancien Régime 201
Sophie SÉDILLOT

Les artistes et le respect de leurs engagements :
du *glissando* à l'entrechat (XVII^e-XVIII^e siècles)..... 215
Jahiel RUFFIER-MÉRAY

Entre logiques aristocratiques et souci de rentabilité :
la gestion de la salle de spectacle de Mâcon dans le dernier tiers
de l'Ancien Régime..... 235
Georges ESCOFFIER

Théâtres royaux et Couronne sous la Restauration ou
la liste civile « en scène » 247
Damien SALLES

La difficile application de la réglementation des théâtres durant la période
du privilège (1806-1864) dans les petites villes du Sud-Ouest.....265
Christine CARRÈRE-SAUCÈDE

“Si on faisait respecter le cahier des charges, il n’y aurait pas de direction
possible” : entre prérogatives administratives et contrôle parlementaire,
le fonctionnement des théâtres subventionnés par l’État au XIX^e siècle.....279
Sylvain NICOLLE

— Acte III —
La programmation des salles

L’amphithéâtre du Swan. Quelques éclairages sur les logiques économiques
et politiques du théâtre londonien à la fin du XVI^e siècle301
Olivier SPINA

Entre service du roi et privilèges d’entreprise. Contribution à l’archéologie
de la politique publique du théâtre au XVIII^e siècle317
Pauline LEMAIGRE-GAFFIER

Un roi physiocrate et à l’anglaise : mettre le roi de France en scène
au XVIII^e siècle333
Aurore CHÉRY

La physiocratie sur les planches : combat d’idées et conquête des esprits
dans le théâtre européen du XVIII^e siècle.....347
Thérènce CARVALHO

La police des spectacles à Toulouse au siècle des Lumières (1736-1790).....359
Jean-Luc LAFFONT

Politique théâtrale ou politique sociale ?
C’est là la question. Les subventions sous le règne du roi Othon.....373
Konstantza GEORGAKAKI

| | |
|---|-----|
| L'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime. Quelques éléments d'un système politique..... | 385 |
| <i>Solveig SERRE</i> | |
| La question du répertoire au théâtre du Châtelet et au théâtre de Dijon dans le dernier tiers du XIX ^e siècle | 395 |
| <i>Sylvie ROQUES</i> | |
| Madame Raucourt et le théâtre français dans le royaume d'Italie | 407 |
| <i>Elisa BACCINI</i> | |
| Du <i>patio</i> au <i>palacio</i> : notes sur les transformations dans la culture artistique théâtrale du Madrid des Lumières..... | 413 |
| <i>Adrian Fernandez ALMOGUÉRA</i> | |
| Du théâtre considéré comme une expérience de pensée juridique : adapter le droit, construire la démocratie | 425 |
| <i>Céline HUSSON-ROCHCONGAR</i> | |
| Épilogue..... | 439 |
| <i>Jean-Claude YON</i> | |
| Table des illustrations | 449 |

L'État en scènes

Théâtres, opéras, salles de spectacle du XVI^e au XIX^e siècle
Aspects historiques, politiques et juridiques

Le pouvoir entretient une relation particulière avec le monde des spectacles. Souvent les princes se sont mis en scène au travers de protocoles minutieux réglant et rythmant leur existence quotidienne et la vie officielle de leurs cours. Parfois, ils ont eux-mêmes fait l'objet de spectacles dans lesquels les acteurs leur ont attribués des rôles taillés sur mesure allant du drame au burlesque.

Cependant, les spectacles ne se jouent pas seulement pour la Cour, dans les résidences royales ou impériales. Dès le XVI^e siècle, les princes comprennent l'utilité politique des pièces de théâtre, qui peuvent servir à montrer leur puissance et à assurer leur propagande. Ils en mesurent les vertus pédagogiques, pour l'éducation des jeunes gens et la transmission de certaines valeurs morales ou civiques. Ils saisissent l'intérêt social de ces divertissements, appréciés et recherchés au sein des couches les plus aisées de la population. Les troupes de comédiens se multiplient alors. D'abord itinérantes, elles ont tendance à se fixer au XVII^e siècle, dans la capitale et dans les grandes villes, où elles trouvent la protection du souverain, de son représentant ou d'un puissant personnage qui les favorise, les subventionne et les entretient. Dès lors, les pouvoirs publics incitent à la construction de salles permanentes destinées à accueillir les acteurs, à recevoir le public et à satisfaire une demande toujours plus forte. C'est aussi un moyen de contrôler des saltimbanques dont la liberté de ton, parfois, fait trembler le pouvoir.

Autour de trois thèmes — la construction des salles, leur fonctionnement et leur programmation —, sont ici réunies vingt-neuf contributions répondant à une recherche européenne, comparatiste et interdisciplinaire destinée à confronter la vision des juristes, des historiens, des politistes et des sociologues.

Cédric GLINEUR est professeur d'histoire du droit à l'Université de Picardie-Jules-Verne et dirige le Centre de droit privé et de sciences criminelles d'Amiens. Ses travaux portent sur l'histoire administrative aux périodes moderne et contemporaine.

Robert CARVAIS est directeur de recherche CNRS, Centre de théorie et analyse du droit, Université Paris Nanterre. Ses travaux portent sur la confrontation de l'histoire du droit avec l'histoire des sciences, des arts et des techniques.

Avec les contributions de A. F. Almoguera, E. Baccini, C. Carrère-Saucède, R. Carvais, T. Carvalho, M. Casas Maribel, A. Chéry, A.-S. Condette-Marcant, G. Escoffier, K. Georgakaki, C. Glineur, C. Husson-Rochongar, J.-L. Laffont, P. Lemaigre-Gaffier, R. Masson, A. Michaud, F. Monnier, S. Nicolle, Y. Plouzenec, M.-L. Pujalte-Fraysse, S. Roques, J. Ruffier-Méray, D. Salles, A. Saudrais, S. Sédillot, S. Serre Solveig, O. Spina, C. Triolaire, V. Umbrecht et J.-C. Yon.

Photo de la couverture : Affiche du Tartuffe, représenté à la Nouvelle Comédie de Lille en 1787 (Arch. dép. du Nord, C 14827).

ISBN : 9791097323 02 8
EAN : 9791097323028

Prix : 39 euros