

# Naissance de l'Opéra

## 1669 28 juin

par Solveig Serre

**C'est au poète 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 du public.**

Dès 1661, dans une lettre à l'archevêque de Turin qui sert d'introduction à son *Recueil d'œuvres de poésie*, Perrin s'inspire des pré-supposés poétiques contenus dans les *Trois discours sur le poème dramatique* de Pierre Corneille pour critiquer les fondements de l'opéra italien et jeter les bases d'une définition d'un opéra français antithétique du premier et parallèle au théâtre classique cornélien. Constatant que les Italiens n'ont pas réussi à établir un équilibre entre la langue et la musique, Perrin en conclut qu'il est nécessaire

d'élaborer un théâtre lyrique radicalement distinct de celui qui existe en Italie et de le concevoir à la fois comme un lieu, un projet artistique et un projet national. Perrin s'inscrit là dans une tendance vieille d'une vingtaine d'années. En effet, si l'introduction de l'opéra italien en France par Mazarin (*La Finta Pazza* de Francesco Saccati en 1645, *L'Egisto* de Marco Marazzoli et Virgilio Mazzocchi en 1646 et *L'Orfeo* de Luigi Rossi en 1647) participait d'une entreprise plus vaste d'italianisation du goût artistique de la cour, dès le milieu des années 1650 une francisation progressive du répertoire d'opéras italiens donnés à la cour s'opère, qui préfigure la future tragédie en musique (*Le Nozze di Peleo e di Teti* de Buti et Caproli en 1654, *Xerse* et *Ercole amante* de Cavalli en 1660 et 1662) : division du livret en cinq actes, passage de la tessiture d'alto à celle de basse taille, identification du souverain avec le héros de la pièce (projection de l'image du souverain dans l'imaginaire héroïque de la pièce, sublimation de la puissance royale à la faveur de la puissance évocatrice des tableaux et des scènes mis en musique).

### L'académie de musique de Pierre Perrin

Perrin, qui a réitéré entre-temps ses idées dans un second texte manuscrit formant l'avant-propos de son *Recueil des paroles de musique* dédié à Colbert, obtient gain de cause en se voyant conférer le 28 juin 1669 un privilège pour fonder des « académies de musique ». Le 3 mars 1671, il met son programme esthétique à exécution en créant,



Louis XIV, Privilège accordé au sieur Perrin, 1669

dans le théâtre du Jeu de paume de la Bouteille, *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 de Rameau. Peut-être Perrin avait-il songé à l'intituler « académie de poésie et de musique », appellation pour laquelle le poète Antoine de Baif, associé au musicien Thibault de Courville, avait obtenu une permission de Charles IX en 1570. Toutefois l'académie de musique de Perrin se distingue de celle de son prédécesseur en ce qu'elle définit non pas un lieu d'émulation artistique

et intellectuelle, mais une entreprise proprement théâtrale et commerciale, justifiant d'ailleurs son autre nom d'usage, l'Opéra de Paris. En effet, si sa création en 1669 avait été institutionnalisée par des lettres patentes, elle ne recouvrait aucun statut, et il faut attendre les textes réglementaires des années 1713 et 1714 pour qu'une administration soit établie officiellement, visant essentiellement l'organisation pratique des spectacles. En outre, les membres de l'Opéra, tous salariés, ne portent jamais le titre d'« académiciens », pas plus sous la plume de leurs contemporains que dans les textes officiels, et ne prennent aucune part aux décisions de l'institution, qui relèvent du seul titulaire du privilège. Autrement dit, à l'Académie royale de musique, nul recrutement élitiste n'est opéré, nulle assemblée n'est tenue, nulle concertation n'est encouragée, nulle mondanité n'est préconisée, nulle règle de civilité n'est imposée et, par là même, nulle entreprise de valorisation « académique » du corps musical n'est menée – l'institution étant vouée à n'être qu'une entreprise de production de spectacles. Ce paradoxe d'une Académie musicale dépourvue d'« académiciens », et donc plus largement de toute sociabilité académique, ne manque d'ailleurs pas d'être constamment relevé par les contemporains : dans l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'Académie royale de musique ne figure pas au nombre des institutions citées dans l'article « Académie » – et il n'y est pas plus fait allusion aux articles « Opéra » ou « Théâtre ».

### L'opéra, un enjeu politique

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

appellation de l'Opéra – on passe à cette occasion de « académies de musique » à « Académie royale de musique » – révèle bien le changement de paradigme, en institutionnalisant 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. Le pouvoir royal lui donne les pleins moyens d'exercer ce programme en la dotant d'un monopole qui prend la forme institutionnelle d'un privilège, c'est-à-dire de l'exclusivité absolue, sur tout le territoire national, de créer et produire des spectacles de musique et de danse en français ou dans une autre langue. On voit donc bien comment le projet poétique d'un opéra français s'élabore à un moment clé de la monarchie louis-quatorzième qui lui confère simultanément un caractère politique, voire doublement politique : non seulement comme cadre normatif, c'est-à-dire comme expression de la volonté royale, attribuant à une seule source, un seul lieu, un seul foyer le privilège de la production et de la diffusion d'un genre musical spécifique, mais également comme théâtralité du pouvoir, expression sublimée de la puissance du monarque déclinée au fil des œuvres et de la magnificence de la « musique française ». Ce sont en réalité ces enjeux politiques qui permettent de comprendre les transformations de l'opéra, l'articulation du spectacle et sa captation par le roi pour servir des desseins de puissance. Car maîtriser la représentation, c'est-à-dire codifier 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, à projeter son image et

sublimier son pouvoir.

## De Perrin à Lully

Le 27 avril 1673, dans la salle du Jeu de paume du Bel Air, en présence du roi Louis XIV, Lully crée *Cadmus et Hermione* sur un livret de Philippe Quinault. Le succès est immense et le roi est « extraordinairement satisfait de ce superbe spectacle ». Surtout, cette tragédie en musique en un prologue et cinq actes pose les fondements de l'opéra français en unissant l'action dramatique et la musique : dans un même souci d'unité, les chœurs, les airs, les récits, mais aussi la danse et l'action scénographique sont enchâssés. Le surintendant de la Musique remplit alors pleinement les desseins qui présidaient à la création de l'Académie royale de musique, celle-ci étant destinée à être le reflet du monde monarchique et aristocratique dont elle sublime l'étiquette et les valeurs morales. Il convient donc de promouvoir ce genre lyrique sérieux en lui donnant une reconnaissance, une tournure, un langage, des codes, une identité culturelle et artistique spécifiques. Cette légitimation procède notamment en empruntant une partie de ses modes d'expression au monde du théâtre dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle (codes, décorum, métaphores et culte de l'euphémisme). Surtout, en réaction aux opéras italiens, 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 a sa propre autonomie esthétique, émotionnelle, sa propre puissance évocatrice, qui peut être lu comme tel et obéit aux règles propres à la dramaturgie. Le nœud esthétique réside dans le fait que pour les auteurs français la musique ne possède pas *sui generis* de valeur communicative. Elle ne peut donc acquérir de valeur théâtrale que si elle se conforme à l'ordre de la langue. Toute la difficulté consiste dès lors à donner



Robert Cambert, *Pomone, pastorale*, 1671

à la musique cette spécificité théâtrale par des moyens linguistiques, métriques et thématiques. La conséquence de cette conception nouvelle, qui place la théâtralité du langage musical ainsi que la langue

française au pinacle de l'œuvre opératique, est que le projet poétique devient pleinement solidaire du projet politique en ce qu'il incarne une certaine idée du goût français, lui-même relevant de l'étiquette, donc d'une conception politique de la cour, du pouvoir royal et de son expression. Et c'est dès lors, par contraste, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle on cherchera dans l'opéra italien le renouveau esthétique, mais aussi que l'on forgera artistiquement et culturellement l'opposition à l'absolutisme français.

### VOIR AUSSI

→ Lully, p. 14

**REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES** → Archives nationales Série O Maison du roi O/1/\*/13 et O/1/\*/16. → C. NUITTER et E. THOINAN, *Les Origines de l'opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie française et dans diverses collections publiques et particulières*, Plon Nourrit, 1886. → J. de LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV: histoire d'un théâtre*, Desjonquères, 1992.

# Un fonds pour la retraite des artistes

## 1713

par Solveig Serre

**L'Opéra de Paris peut s'enorgueillir de posséder l'un des premiers systèmes de pensions civiles créés en France (avec la Caisse des invalides de la Marine). Ce régime s'est établi progressivement. Il remonte à 1698, année de la mort de Lully, lorsque Louis XIV enjoint aux nouveaux directeurs de l'Académie royale de musique d'assurer les pensions de la veuve et des enfants de Lully, du maître de musique de la Chapelle du Roi, du dessinateur du Cabinet du Roi et de cinq artistes.**

En 1704, lorsque le privilège de l'Opéra change de main, cette exigence royale est reconduite : la cession du privilège est ainsi assortie, pour le nouveau directeur, de la prise en charge des dettes de son prédécesseur,

parmi lesquelles figurent les pensions de retraite. À la mort de Guyenet, en 1712, les nouveaux détenteurs du privilège sont à leur tour contraints de payer les pensions en puisant dans un fonds de 10 000 livres instauré spécialement pour l'occasion. Les règlements très fournis de 1713 et 1714, qui tentent de rationaliser le fonctionnement général de l'Académie royale de musique, viennent mettre un terme au caractère aléatoire de la situation, en mettant au point un régime de retraites avec un fondement contractuel (création d'un fonds spécifique de 10 000 livres dédié aux retraites des artistes de l'Opéra), un droit à la pension dès lors que l'intéressé remplit les conditions exigées (quinze années complètes de service), et que la direction de l'Opéra ne peut pas refuser. Les cinq articles du règlement de 1714, qui précisent le montant des fonds de pension, leur taux, la durée des services ainsi que les modalités concrètes de paiement, servent donc de base pendant plus de cinquante ans au système des pensions de retraite des artistes de l'Opéra. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, il semble avoir fonctionné correctement et avoir concerné un tiers des artistes. Quelques modifications mineures sont à noter : le fonds augmente (28 000 livres en 1734, 60 000 en 1754), le bénéfice de la pension est étendu aux employés hors âge (1776), quelques dérogations à la règle des quinze années sont introduites (1778), et un ingénieux système de prévoyance obligatoire est mis sur pied pour les artistes dont la durée

de service est supérieure à vingt-cinq ans. La Révolution française vient mettre le système à mal. Dès 1790, les pensions sur le Trésor sont suspendues en attendant une révision générale, au grand dam des artistes de l'Opéra, qui font paraître la même année des *Observations pour les sujets de l'Opéra retirés* dans lesquelles s'exprime pour la première fois la théorie contractuelle des pensions de retraite qui prévaudra en France pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'en 1800, les retraites des artistes de l'Opéra subissent de plein fouet la situation chaotique globale, jusqu'à ce que le grand *Règlement du théâtre de la République* du 29 brumaire an VII entérine, en vingt-quatre articles, un régime régulier de pensions de l'Opéra, notamment en établissant des pensions proportionnelles et en étendant leur bénéfice à l'ensemble des employés de l'Opéra.

Il faut cependant attendre l'ordonnance du 1<sup>er</sup> octobre 1814, après des années impériales erratiques, pour que se stabilise le système des pensions de retraite du personnel de l'Opéra, qui reste toutefois la victime collatérale des divers modes de gestion de l'institution expérimentés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. L'incohérence de la politique appliquée à partir de 1830 est en effet frappante, la bureaucratie ne parvenant pas à définir une doctrine cohérente : liquidation de la Caisse en 1831, nouveau système de pensions sur le modèle des retraites des fonctionnaires en 1853 – inapplicable au vu du statut très particulier des artistes de l'Opéra –, rétablissement de la Caisse en 1856, nouvelle liquidation en 1866 en vertu de laquelle le nouveau personnel ne peut plus être affilié, ce qui ne va pas sans susciter un grand nombre de critiques et de tensions. En 1879, la Caisse est reconstituée, rendue indépendante de l'entrepreneur de l'Opéra, administrée par les Beaux-Arts ; le personnel peut y adhérer et racheter ses droits à la pension. Mais celle-ci est à nouveau mise en liquidation en 1887, recréée

en 1899, puis remplacée en 1900 par une Caisse des pensions viagères et de secours, facultative, qui cristallise les tensions entre la direction et le personnel. Après les grèves de 1920-1921, le décret de février 1923 déclare obligatoire l'affiliation à la Caisse et reconnaît la Caisse de retraites comme « établissement d'utilité publique ». À partir de cette date, on s'achemine vers un système proche du régime des fonctionnaires. Un décret-loi de 1935 et une ordonnance de 1945 confirment l'existence du régime spécial de retraite parmi les différents régimes de sécurité sociale. Ils ont été réformés en 2003 et 2010, sans que soient remises en question les spécificités du régime, notamment pour les personnels artistiques, et l'autonomie, juridique et financière, de la « Caisse de retraite des personnels de l'Opéra de Paris ».

#### VOIR AUSSI

- *Lully*, p. 14
- *L'Opéra sous la Révolution*, p. 48
- *L'Opéra sous le Premier Empire*, p. 60

**REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES** → 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 présent*, Duchesne, 1757. → G. THUILLIER, *Les Pensions de retraite des artistes de l'Opéra, 1713-1914*, Comité d'histoire de la sécurité sociale, 1999.