



HAL
open science

Monopole de l'art, art du monopole? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. Monopole de l'art, art du monopole? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. *Entreprises et Histoire*, 2008, 53, pp.80-90. halshs-00397296

HAL Id: halshs-00397296

<https://shs.hal.science/halshs-00397296v1>

Submitted on 19 Jun 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MONOPOLE DE L'ART, ART DU MONOPOLE ? L'OPÉRA DE PARIS SOUS L'ANCIEN RÉGIME

par Solveig Serre

Chercheure associée à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS) et à l'École nationale des chartes

Sous l'Ancien Régime, l'Opéra de Paris jouit par privilège royal de l'exclusivité des représentations de musique et de danse sur l'ensemble du territoire national. Bien loin de constituer une entrave au développement d'une vie théâtrale, ce monopole va être allègrement transgressé par les autres théâtres parisiens et la concurrence va jouer à plein, avec d'importantes conséquences artistiques et administratives.

Sous l'Ancien Régime, l'Opéra de Paris est à tout point de vue le premier des théâtres français. « Machine immense et très compliquée » – l'expression est couramment utilisée sous la plume des contemporains, elle joue un rôle moteur dans la vie culturelle française, met en jeu des sommes considérables, emploie un personnel très nombreux et bénéficie de l'immense ferveur du public parisien. En outre, cette académie de musique, dont la naissance remonte au privilège octroyé en 1669 par Louis XIV au poète musicien Pierre Perrin, et qui devient royale trois années plus tard, lorsque le compositeur courtisan Jean-Baptiste Lully en prend la direction, a pour particularité de bénéficier de l'exclusivité, sur l'ensemble du territoire national, des spectacles de musique et de danse en français ou dans une autre langue. Alors que cet état de fait aurait pu constituer une entrave très forte au développement de la vie théâtrale, il n'en est rien : trop castrateur pour pouvoir s'appliquer, le monopole de l'Opéra va être transgressé par les autres théâtres. Paradoxalement, la concurrence va s'exercer tout au long de la période moderne avec un acharnement et une violence aux conséquences déterminantes, aussi bien d'un point de vue administratif qu'artistique.

S'agissant des moyens d'information, les documents d'archives dont on dispose pour étudier la question sont rares. A la différence d'une institution comme la Comédie-Française, où une gestion continue a permis la conservation remarquable de la quasi-intégralité des documents relatifs au théâtre depuis sa création, au XVIII^e siècle, l'Opéra de Paris a fort mal conservé ses archives. La faute peut en être imputée en grande partie à l'histoire mouvementée de l'institution, les nombreuses directions qui se sont succédées à la tête de l'Opéra de Paris s'étant accompagnées d'une dispersion, voire d'une liquidation pure et simple des documents d'archives considérés comme la propriété des directeurs, qui avaient tout loisir de les emporter en se retirant. En outre, les deux incendies en 1763 et en 1781 des salles du Palais-Royal abritant les représentations de l'Opéra, ainsi que les déménagements multiples qui s'ensuivirent, n'ont pas joué en la faveur d'une bonne conservation des documents d'archives, pas plus d'ailleurs que la période révolutionnaire. A toutes ces raisons viennent enfin s'ajouter la primauté accordée alors aux seules partitions de musique, au détriment des documents administratifs à proprement parler, ainsi que l'absence d'institution en charge de la gestion et de la conservation des archives de l'Académie royale de musique. La bibliographie sur le sujet, quant à elle, est parfaitement représentative des travaux historiques consacrés plus largement à l'Opéra de Paris à l'époque moderne : « soit entièrement atomisés, soit résolument limités à un aspect de sa vie sans référence aux

autres »¹. Elle est abondante, variée, mais décevante, notamment en raison de l'absence de communication entre les études administratives, les analyses proprement dites du répertoire et les réflexions sur les grandes querelles musicales du XVIII^e siècle. En outre, l'état de la recherche sur l'administration des théâtres en France à l'époque moderne n'en est encore qu'à ses débuts. Il est donc extrêmement difficile d'avoir une vue d'ensemble de la question, faute d'un corpus de sources bien identifiable et d'ouvrages de synthèse. Quelques ouvrages cependant se sont avérés extrêmement précieux. L'excellente synthèse de Martine de Rougemont² sur la vie théâtrale et le statut des théâtres parisiens au XVIII^e siècle en fait partie. L'ouvrage d'Andrea Fabiano consacré à l'opéra italien en France à l'époque moderne³ et celui d'Alessandro di Profio, dédié à l'histoire du théâtre de Monsieur entre 1789 et 1792⁴, ont également été d'un grand intérêt.

Le privilège de l'Opéra, un « juste équilibre »⁵?

L'administration des théâtres est à l'image de toute la structure de l'Ancien Régime, strictement hiérarchisée : chaque théâtre possède ainsi une place attirée qui le différencie des autres. Le théâtre dominant est l'Académie royale de musique, suivie en second par la Comédie-Française, constituée par la troupe des « Comédiens ordinaires du roi ». Le titre est également attribué, à la mort du Régent, à la troupe de la Comédie-Italienne, qui constitue le troisième théâtre privilégié. Tout en bas de l'échelle se placent les loges des foires Saint-Germain et Saint-Laurent : jouissant de franchises ancestrales traditionnellement dévolues aux comédiens forains, elles se situent en marge de l'administration officielle des théâtres et ne bénéficient d'aucun privilège.

A cette hiérarchie administrative correspond une hiérarchie littéraire. En effet, il ne faut pas oublier que l'opéra appartient avant tout au genre théâtral : les hommes du XVIII^e siècle ont cette réalité bien en tête, qui usent du terme de « tragédie lyrique » pour qualifier le grand opéra. A leurs yeux, l'opéra est une fable, présentée par des personnages en action au moyen de la combinaison d'un langage et d'une musique. Dans cette conception, le livret 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 littérature. Cette estime dans laquelle le livret est tenu explique d'ailleurs que celui-ci soit considéré en premier lors du choix des créations, avant les partitions. Or, depuis la création des théâtres privilégiés, au XVIII^e siècle, la distinction entre les différents genres théâtraux se reflète par l'existence de scènes différentes. L'Académie royale de musique a conquis ses lettres de noblesse grâce au genre sérieux de la tragédie en musique, la Comédie-Française se réserve l'exclusivité des grands genres dramatiques, comédies et tragédies en cinq actes, tandis que la Comédie-Italienne emploie toutes ses représentations aux comédies en trois actes et aux divertissements et pièces de circonstance en tous genres. Dans ce contexte, l'existence des théâtres de la Foire est instable, conditionnée par le bon vouloir des trois théâtres royaux. Aux yeux des contemporains, qu'ils soient hommes de lettres, chroniqueurs ou historiens, les théâtres privilégiés sont d'ailleurs les

¹ M. de Rougemont (2001), *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris, p.253.

² M. de Rougemont (2001), *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris.

³ A. Fabiano (2006), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, CNRS Éditions, Paris.

⁴ A. di Profio (2003), *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, CNRS Éditions, Paris.

⁵ L'expression est empruntée aux administrateurs de l'Académie royale de musique qui, tout au long de la période, l'utilisent pour justifier le bien fondé du privilège originel octroyé par le roi à l'institution.

seuls qui ont droit de cité⁶, et l'on ne saurait y voir un état d'esprit purement français : comme le fait justement remarquer Martine de Rougemont dans son ouvrage sur *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, à Londres aussi à la même époque seuls les théâtres privilégiés (*legitimate* ou *patented*), comme Drury Lane ou Covent Garden, sont mentionnés⁷.

En théorie : un privilège castrateur

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 premier d'entre eux était la faculté laissée aux nobles de chanter sans déroger⁸, énoncée dans les lettres patentes de 1669 :

Et attendu que lesdits opera et représentations sont des ouvrages en musique tous différens des comédies récitées, et que nous les érigeons par cesdites présentes, sur le pied de celles d'Italie, et où les gentilshommes chantent sans déroger, voulons et nous plaît, que tous les gentilshommes, damoiselles, et autres personnes, puissent canter audit opera, sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse, ni à leurs privilèges, charges, droits et immunités⁹.

La mesure introduisait une distinction très nette dans le statut des artistes de l'Académie royale de musique par rapport à celui du personnel des autres théâtres, frappé d'excommunication absolue. Dans le cas de l'Opéra, la clause de non-dérogeance contenue dans les textes législatifs offrait ainsi l'immense avantage de soustraire les acteurs de l'Académie royale de musique à cette situation et témoignait de la bienveillance royale à l'égard de l'institution.

Le second droit lié au privilège, et sans doute le plus fondamental, était celui du monopole des représentations en musique, énoncé très clairement dans les lettres patentes de 1669 :

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 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 et habits, applicable un tiers à nous, un tiers à l'hôpital général et l'autre tiers audit exposant¹⁰.

Le privilège octroyé à Perrin donnait donc à l'Académie royale de musique un pouvoir immense, puisqu'il établissait l'exclusivité absolue sur tout le territoire national de spectacles

⁶ Depuis 1721, le *Mercure de France*, dans ses chroniques, commence toujours par l'Opéra et la Comédie-Française, tandis que les spectacles de la Foire sont toujours placés à la fin.

⁷ M. de Rougemont (2001), *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris, p.235. L'ouvrage analyse en outre de manière globale et très détaillée la situation des théâtres parisiens, cf. notamment les chapitres X et XI.

⁸ Sous l'Ancien Régime en effet, certaines activités sont considérées comme corrompant la noblesse et causant la dérogeance : c'est par exemple le cas pour l'exercice des arts mécaniques ou l'exercice de charges telles que sergent, huissier, procureur et greffier, ainsi que l'exploitation des fermes d'autrui.

⁹ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol (1757), *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à maintenant*, éditeur, Paris, p.77.

¹⁰ *Ibid.*

de musique et de danse en français ou en une autre langue, sauf autorisation, et par conséquent lui permettait d'interdire ou d'entraver la création et le fonctionnement des spectacles qu'elle tenait pour concurrents. Pendant toute la période moderne, le monopole ne cessera d'être jalousement défendu par les directeurs de l'Opéra de Paris. Les textes législatifs qui jalonnent l'histoire de l'institution prennent d'ailleurs bien soin de le rappeler périodiquement, en des termes quasiment similaires, qu'il s'agisse des lettres patentes de 1672¹¹, de 1769¹² ou du règlement de 1784¹³.

On peut légitimement s'interroger sur les raisons de ce cadeau royal accordé par le pouvoir à l'établissement lyrique. Tout d'abord, il y a lieu de penser que l'extrême faveur avec laquelle Louis XIV regarde les arts, et la musique en particulier, a pleinement joué. Les attendus des lettres patentes de 1669 sont à cet égard particulièrement éloquents :

Les sciences et les arts étant les ornemens les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréables divertissemens, depuis que nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant auprès de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non-seulement dans l'étendue de notre royaume, mais aussi dans les pays étrangers. Et pour les obliger davantage à s'y perfectionner, nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et, comme entre les arts libéraux, la musique y tient l'un des premiers rangs¹⁴.

Ensuite, il s'agit incontestablement d'une aide offerte à une institution qui est conçue, dès son origine, comme une entreprise privée. Le principe de fonctionnement de l'Opéra de Paris est simple : celui qui en détient le privilège engage sa responsabilité financière, les salariés de l'établissement fournissent un travail dont le directeur, qui apporte le capital, revend le produit au public et en reçoit les éventuels bénéfices. En l'absence de toute subvention institutionnalisée et régulière, il lui incombe personnellement de maintenir l'équilibre entre les recettes et les dépenses et de faire vivre son entreprise sur les bénéfices engrangés.

Enfin, il y a peut-être, de manière plus machiavélique de la part du pouvoir royal, la volonté de garder le contrôle de l'Opéra. L'immense faveur qu'est le privilège a un prix pour l'institution, avec comme contrepartie notamment le service du roi et une tutelle royale à travers des règlements royaux imposés à l'institution et le choix des hommes qui président à ses destinées.

Alors qu'en théorie l'ensemble de ces dispositions devrait aboutir à une limitation de la concurrence, en pratique nombre de règlements restent lettre morte.

En pratique : une (petite) marge de manœuvre

Très rapidement, l'Académie royale de musique se voit dans l'impossibilité matérielle de revendiquer ses droits à chaque fois que le privilège est violé et d'interdire toute utilisation de la musique dans les deux autres théâtres autorisés et protégés par la cour. A la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne, il arrive en effet que les entractes soient occupés par des airs de violons qui nécessitent l'emploi d'un petit orchestre et il n'est pas rare qu'un certain

¹¹ *Ibid*, p.82.

¹² *Lettres patentes en faveur de l'Académie royale de musique*, juin 1769, F-Pan, O¹ 613.

¹³ *Arrêt du Conseil d'État contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, 13 mars 1784, F-Po, P. A. 13 mars 1784.

¹⁴ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol (1757), *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à maintenant*, éditeur, Paris, p.77.

nombre de comédies s'achèvent par des divertissements dans lesquels intervenaient la musique, le chant ou la danse. Sans compter que le nouveau genre de la comédie-ballet, né de la collaboration fructueuse entre Molière et Lully, nécessitait une participation importante de musiciens, de chanteurs et de danseurs. Aussi des ordonnances royales successives viennent-elles quelque peu nuancer le monopole et préciser les droits de chaque partie : dès avril 1672, un arrêt du Conseil précise que la Comédie-Française et la Comédie-Italienne peuvent avoir un support musical n'excédant pas six musiciens et douze violons¹⁵. Si elles ont défense de « se servir d'aucuns musiciens externes et de plus grand nombre de violons pour les entre-actes, même d'avoir aucun orchestre, ni pareillement de se servir d'aucuns danseur »¹⁶, elles peuvent néanmoins « se servir de deux comédiens de leur troupe seulement pour chanter sur le théâtre »¹⁷.

De même, les différents théâtres, afin d'éviter une concurrence trop rude et des frictions trop fréquentes, ont établi tacitement ou à la suite d'accords oraux un arrangement à l'amiable quant aux jours de la semaine où ils donnent leurs représentations. L'Académie royale de musique offre ses spectacles au public les « mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement¹⁸ ». Henri Lagrave, dans son ouvrage consacré au public à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle, retrace l'historique de cet usage, qui remontait au milieu du XVII^e siècle. En 1658 en effet, Molière partagea la salle de théâtre du Petit-Bourbon avec les Comédiens-Italiens, qui jouaient le mercredi, le vendredi et le dimanche, ces trois jours étant réputés « ordinaires » et plus favorables que les autres aux représentations théâtrales. Dans un premier temps, l'illustre Comédien dut donc se contenter des quatre jours extraordinaires et plus marginaux qu'étaient les lundis, mardis, jeudis et samedis. L'année suivante, profitant d'une absence des Italiens, Molière décida de jouer désormais les mardis, vendredis et dimanches. Petit à petit, l'habitude s'instaura, dans tous les théâtres parisiens, de ne donner des spectacles que trois jours par semaine¹⁹. La Comédie-Française ferme donc assez souvent les mardis, jeudis et vendredis. Les Italiens ferment aussi le mardi et le vendredi, font relâche le mercredi et ouvrent habituellement le jeudi, jour d'Opéra. De même, les différents théâtres évitent de fixer le même jour la date de leurs premières : mardi pour l'Académie royale de musique, lundi, vendredi et samedi pour la Comédie-Française, lundi et jeudi pour la Comédie-Italienne²⁰.

Si le public a conscience des différences entre les théâtres, il se moque de ces distinctions. Peu nombreux, peu diversifié et éclectique, il se partage entre les différentes salles au gré des saisons, de la qualité des programmes et du succès des nouveautés²¹. La concurrence joue donc à plein et dégénère parfois en un combat où toutes les armes sont bonnes, tous les coups sont permis. Il s'agit, pour l'Opéra, de faire mieux que ses rivaux et plus encore de déprécier ou de gêner, par les moyens les plus divers, leur production. Comme les divers théâtres luttent sur le même terrain, la concurrence devient très vite déloyale.

¹⁵ F-Pan, AD.VIII.10.E.5. Arrêt du 14 avril 1672.

¹⁶ F-Pan, AD.VIII.10.E.6. Arrêt du 30 avril 1673.

¹⁷ F-Pan, AD.VIII.10.E.6. Arrêt du 21 mars 1675.

¹⁸ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol (1757), *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à maintenant*, éditeur, Paris, p.153.

¹⁹ H. Lagrave (1972), *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksiek, Paris, p.200.

²⁰ *Ibid.*, p.381.

²¹ *Ibid.*, p.363.

Défense et illustration du monopole

Tout au long de l'époque moderne, les directeurs de l'Académie royale de musique usent de différentes stratégies coercitives, agressives ou plus mesurées selon les cas. Cette âpreté à lutter contre toute concurrence est à mesurer à l'aune de la situation financière difficile de l'institution tout au long de la période. La prospérité originelle de l'institution, dont Lully avait établi les conditions, n'eut qu'un temps. Véritable entreprise qui participe à la vie économique et en subit les lois, l'Opéra n'assure presque jamais son équilibre financier, et le budget se trouve dans une situation de déficit quasi-permanent, notamment parce que ce genre d'établissement, qui fait commerce de l'art, coûte nécessairement plus cher qu'il ne peut rapporter, puisqu'il lui est impossible d'équilibrer l'ensemble de ses coûts avec les seules recettes tirées de son exploitation, c'est-à-dire de la vente de ses billets. Pour ces raisons, tout au long de la période, la défense du privilège et son corollaire, la lutte contre la concurrence avec les autres théâtres, ne cessent d'être un sujet sensible : en 1780-1781, 5% des débats au sein du personnel décisionnaire de l'Opéra sont consacrés à ces questions, soit autant que pour les fournitures nécessaires aux spectacles²².

La voie juridique

Le premier moyen pour défendre le privilège de l'Académie royale de musique est la voie juridique. Il arrive en effet que, dans les cas patents de violation de privilège, les directeurs de l'Opéra accablent les contrevenants de procès qui se soldent le plus souvent par une amende. Le manuscrit Amelot, recueil de pièces diverses retraçant l'histoire de l'institution depuis sa création jusqu'en 1758, abonde en contentieux de ce genre²³. Ainsi, le 20 juin 1716, la Comédie-Française, qui s'était « avisée de mêler dans des représentations du *Malade imaginaire* [du 12 février] et de la *Princesse d'Elide* [du 4 mai] des danses, des voix, et d'avoir dans leur orchestre un plus grand nombre d'instruments qu'il ne leur est permis par les ordonnances »²⁴, se voit condamner par arrêt du Conseil à payer 1 000 livres d'amende. La Comédie-Française récidive sans tarder, en donnant la *Métempsychose*, la *Foire de Bezons*, les *Dieux Comédiens* et les *Captifs*. L'Opéra contre-attaque alors en réclamant 500 livres d'amende par représentation, somme à laquelle s'ajoutent 10 000 livres de dommages et intérêts. D'une grande sévérité théorique, ces condamnations demeurèrent lettre morte : un arrêt du Conseil du 18 mars 1718 décharge la Comédie-Française de l'amende qu'elle encourait « par pure grâce et sans tirer à conséquence, des dommages et intérêts que les suppliants demandaient contre eux [...] dans l'espérance qu'à l'avenir ils se contiendraient dans les bornes de leur état »²⁵. En agissant ainsi, le pouvoir royal témoignait qu'il était parfaitement conscient de l'impossibilité à faire appliquer un privilège aussi castrateur que celui qui avait été octroyé originellement à l'Opéra de Paris.

La Comédie-Française n'est toutefois pas la seule à subir les persécutions des administrateurs de l'Académie royale de musique. Le manuscrit Amelot nous apprend également que le 23 août 1745, « les Comédiens Italiens donnèrent sur leur théâtre une petite pièce intitulée *La Fille, la femme et la veuve*, parodie des *Fêtes de Thalie*, que l'on jouait pour lors sur le théâtre de l'Opéra. Ces comédiens avaient orné cette pièce d'ariettes et de ballets,

²² Cf. *Comptes rendus du Comité du ministre*, F-Pan : O¹ 620.

²³ *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusqu'en et y compris l'année 1758*, F-Po : Res. 516.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ E. Campardon (1879), *Les Comédiens du roi de la troupe française*, tome II, Champion, Paris, p.282.

ce qui est entièrement contraire au privilège de l'Académie royale de musique»²⁶. Le directeur de l'Opéra, François Berger, n'eut pas de mal à faire entendre ses réclamations, et un arrêt du Conseil du 1^{er} septembre de la même année interdit la Comédie-Italienne de poursuivre les représentations, la condamnant en sus à une très lourde amende de 10 000 livres²⁷.

La négociation

S'il arrive que les contentieux soient portés en justice, c'est cependant la négociation qui prévaut le plus souvent. Celle-ci prend la forme de baux, conclus entre l'Académie royale de musique et les institutions concurrentes et offrant l'avantage de représenter une source de revenus considérables. Le Concert spirituel en est un bon exemple. Certes, le hautboïste à la Chapelle royale Anne Danican Philidor avait reçu, par privilège royal, l'autorisation d'organiser des concerts dans une salle prêtée par le roi lui-même, mais il avait dû passer un contrat avec l'administration de l'Académie royale de musique : moyennant une somme annuelle de 6 000 livres, il avait obtenu sans trop de difficultés, en janvier 1725, la permission de faire exécuter de la « musique de chapelle ». Les paroles ne devaient comprendre que de la musique latine et instrumentale et les concerts se dérouler uniquement les jours où les fêtes religieuses empêcheraient la représentation d'ouvrages lyriques. En 1727, Philidor finit par recevoir l'autorisation de faire exécuter de la musique en langue française et italienne, mais l'existence du Concert spirituel resta soumise à la délivrance d'une autorisation de la part de l'Académie royale de musique et conditionnée par le paiement d'une redevance annuelle de 6 000 livres.

Plus intéressant encore est le bail conclu le 16 octobre 1779, après des négociations longues et difficiles, entre l'Académie royale de musique et la Comédie-Italienne, pour une durée de trente ans et moyennant la coquette somme de 30 000 livres de redevance pour chacune des cinq premières années et 40 000 livres pour les vingt-cinq années suivantes²⁸. D'un côté l'Académie royale de musique s'engageait non seulement à « n'accorder à qui que ce soit aucun autre privilège concernant le spectacle de l'opéra comique à Paris », mais également à veiller à ce que « ce genre de spectacle puisse être représenté à Paris par quelqu'autres personnes que ce soit [...], à peine de tous dépens dommages et intérêts ». De l'autre, les Comédiens-Italiens avaient interdiction de représenter « aucuns chœurs simples ou composés [...], aucuns chœurs parés, mais seulement des morceaux d'ensemble composés à plusieurs parties et exécutés par les interlocuteurs de la pièce et autres acteurs de la troupe ». Ils ne pouvaient pas non plus faire usage « d'aucuns morceaux de chanter, d'aucunes symphonies, d'aucuns airs d'aucune sorte de musique des ouvrages représentés à l'Opéra qui sont du fond de l'Académie royale de musique et desquels gravés ou non gravés, imprimés ou non imprimés elle a seule droit de jouir et user comme lui appartenant ». Mieux, l'Opéra de Paris restreignait considérablement les marges de manœuvre du théâtre rival. La Comédie-Italienne conservait certes la jouissance de son répertoire, restant « dans la possession de jouir des pièces [...] telles qu'elles [avaient] été données et représentées jusqu'à présent ». Mais elle n'avait plus le droit de représenter des parodies sur des opéras italiens – qui n'étaient, selon le directeur de l'Opéra, « que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langes étrangères » – ni même d'ailleurs de « faire à l'avenir aucun usage de musique italienne ou autre parodiée ». En outre, il est interdit à la Comédie-Italienne de monter des pièces avec musique les mardis et les vendredis, jours auxquels l'Académie royale de

²⁶ *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusqu'en et y compris l'année 1758*, F-Po : Res. 516.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Arrêt du Conseil du roi approuvant du bail ou concession du privilège de l'Opéra-Comique, fait par la Ville aux Comédiens dits Italiens, pour trente années à compter du 1^{er} janvier 1780, 16 octobre 1779*, F-Pan : AJ¹³ 3.

musique donne ses opéras. Cette obligation démontre que l'Académie royale de musique impose de fait l'organisation de l'affiche hebdomadaire de la Comédie-Italienne afin d'éviter toute concurrence musicale possible. Elle procède ainsi non seulement à l'élimination de la production d'opéra italien mais aussi à la marginalisation du répertoire des comédies italiennes jouées obligatoirement les jours où l'attraction dominante est l'opéra français. Modèle le plus achevé du genre, le bail de 1779 démontre que même en cette fin d'Ancien Régime l'Opéra dispose encore des moyens de faire appliquer son privilège originel.

Bien plus conséquentes que les amendes (surtout lorsqu'elles ne sont pas acquittées), les redevances issues de la conclusion de baux négociés entre l'Opéra de Paris et les autres théâtres représentent une part non négligeable des recettes de l'institution. Entre 1749 et 1790, période pour laquelle nous disposons de sources comptables, ces redevances proviennent de trois origines bien identifiables : la Comédie-Italienne, les spectacles forains et le Concert spirituel. Si la redevance de la Comédie-Italienne double entre 1766-1767 et 1788-1789, passant de 21 000 livres à 44 305 livres, celles des spectacles de la Foire connaissent, quant à elles, une augmentation spectaculaire, puisqu'elles occupent près de 30% des redevances totales en 1780, avec 13 042 livres versées, pour finir par représenter plus de 70% des redevances à partir de 1786, avec un volume autour de 120 000 livres par an, soit un peu plus de 12% des recettes totales de l'établissement.

La voie artistique

La troisième voie, beaucoup plus subtile, pour défendre le privilège de l'Académie royale de musique et tenter d'éliminer par le même coup définitivement les rivaux, consiste à les devancer artistiquement parlant. Cette stratégie, l'Opéra va l'appliquer à deux reprises au XVIII^e siècle, non sans éclat. En 1752 tout d'abord. Le répertoire du théâtre est alors constitué principalement de tragédies en musique et de pastorales héroïques. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d'années déjà la scène de l'Opéra. Au sein du public parisien cependant souffle un vent de nouveauté qui se porte sur le genre musical comique. L'offre de l'Académie royale de musique a beau être variée, elle ne sort pas du genre noble qui sied à sa majesté séculaire. L'équilibre est brutalement rompu au mois d'août 1752, lorsque les directeurs décident d'embaucher la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini, qui s'était engagée auparavant par contrat avec le directeur des spectacles de Rouen, Jean-Baptiste-Claude Rousselet, à monter dans cette ville, à compter du 1^{er} novembre, des spectacles d'opéra italien et de danse. Dans son ouvrage sur l'Opéra italien en France entre 1752 et 1815, Andrea Fabiano a longuement étudié l'épisode : à l'origine la troupe n'est embauchée à l'Opéra que pour jouer trois intermèdes pendant les mois d'août et septembre. Le 1^{er} août, celle-ci donne *La Serva padrona* de Pergolèse, adjointe à *Acis et Galatée* de Lully, majesté de l'Opéra oblige. Comme la réponse du public est favorable, les directeurs de l'Opéra reconsidèrent leurs intentions et prolongent le contrat de Bambini d'un mois. Si seuls ces trois intermèdes continuent à être représentés, la manière dont la soirée est programmée connaît un changement important, puisque le spectacle est désormais organisé autour des intermèdes, démontrant leur capacité à tenir tous seuls la scène. En novembre, comme l'intérêt du public ne faiblit toujours pas, l'Académie royale de musique intervient juridiquement : forte de son privilège, elle fait annuler le contrat passé entre Bambini et Rousselet, prolongeant la troupe des bouffons jusqu'en 1753²⁹. A partir de décembre, 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 pourtant si étranger à l'Opéra. Même si l'affaire se termine mal, avec le renvoi des bouffons en 1754 suite à la querelle qu'ils

²⁹ A. Fabiano (2006), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, CNRS Éditions, Paris, pp.25-32.

déchaînent, opposant dans un flot d'encre les tenants du génie français aux tenants du génie italien, l'épisode est révélateur de la puissance du privilège dont l'Académie royale de musique peut se prévaloir et de l'habileté dont les directeurs ont fait preuve pour concurrencer les autres théâtres de la capitale. Plus concrètement, le départ de Bambini se traduit par une politique généralisée d'interdiction de toute autre activité théâtrale musicale italienne dans la capitale.

L'autre épisode, quelque peu similaire, intervient en 1778. Il est l'œuvre de Jacques de Vismes du Valgay, alors fraîchement nommé directeur de l'Opéra de Paris. Depuis 1774, c'est l'œuvre de Gluck qui domine la scène de l'Académie royale de musique et bénéficie des faveurs du public parisien³⁰. Or, la stratégie de Vismes se fonde tout d'abord sur l'augmentation des représentations hebdomadaires et sur la diversification des genres proposés. Vismes bouscule les codes habituels des représentations hebdomadaires, qui passent des trois habituelles à quatre ou cinq, « un jour destiné à un opéra nouveau, un autre jour à un opéra ancien ; un jour pour les intermèdes bouffons italiens ; enfin un jour destiné principalement à la musique de concert, et à la danse pantomime »³¹. Si le système permet « de concilier tous les goûts »³² du public, il cherche également à concurrencer les autres scènes de la capitale. A ceci vient s'ajouter une rapidité de variation de l'affiche, secouant le principe traditionnel des longues séries. Surtout, Vismes confie la direction artistique de la troupe à Niccolò Piccinni, compositeur italien qui officiait à Paris depuis 1776 et qui avait connu déjà beaucoup de succès sur le théâtre de l'Académie royale de musique avec son premier opéra, *Roland*³³. C'est une grande réussite, qui suscite à nouveau une seconde querelle entre les partisans de la musique de l'allemand Gluck et ceux de l'italien Piccinni. Mieux encore, le directeur de l'institution suscite une vaste concurrence au sein même de sa maison, en commandant à ces deux compositeurs la même œuvre, *Iphigénie en Tauride*. Parallèlement, Vismes travaille activement pour que les autres établissements théâtraux ne s'approprient pas ce genre de musique. Il fait notamment bloquer à l'Opéra-Comique *l'Inconnue persécutée* de Moline, parodie en français d'après *l'Incognita perseguitata* de Giuseppe Petrosellini et Pasquale Anfossi. Lorsqu'en 1779, Vismes, accablé de toutes parts, Paris se trouve sans spectacle théâtral en langue italienne, et ce pour la première fois depuis le règne de Louis XIV³⁴.

Cependant, les perspectives ouvertes par cette expérience sont d'une extrême richesse. Tout d'abord l'arrivée de Gluck en 1774 a donné la primauté à la tragédie lyrique sur les autres genres dits sérieux. Après deux décennies au cours desquelles l'opéra-ballet avait eu les faveurs du public, la tendance s'inverse. Répondant à de nouvelles exigences esthétiques, cette évolution du goût bénéficie du soutien sans limite des contemporains. Particulièrement éloquents sont à cet égard les propos du *Mercur de France* à propos de la reprise du ballet héroïque *Aline, reine de Golconde*, originellement créé en 1766 : « les idées qu'on avait sur ce

³⁰ A l'instar de Rameau, Gluck avait derrière lui une longue carrière lorsque son *Iphigénie en Aulide* fut jouée pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique, en 1774. A Vienne, il avait fait la connaissance de l'attaché de l'ambassade de France Marie François Louis Gand Bailli du Roulet. Les deux hommes, que des idées similaires en matière de dramaturgie dramatique rapprochaient, avaient sympathisé, décidé de collaborer et s'étaient arrêtés sur le sujet d'*Iphigénie en Aulide*. La partition achevée, en 1772, du Roulet intercède en la faveur du compositeur auprès des directeurs de l'Opéra. Parallèlement, Gluck contacte son ancienne élève Marie-Antoinette, qui l'invite à venir à Paris. Après de longues démarches, il obtient que son opéra soit mis au théâtre : la première a lieu le 19 avril 1774 et l'œuvre connaît un franc succès. En 1776, Gluck produit *Alceste* en version française et rend hommage l'année suivante à l'un de ses prédécesseurs de l'école française en prenant comme livret pour son *Armide* un ancien poème de Quinault, le célèbre librettiste de Lully.

³¹ *Mercur de France*, janvier 1778, vol. I.

³² *Ibid.*

³³ A. Fabiano (2006), *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral*, CNRS Éditions, Paris, pp.71-86.

³⁴ *Ibid.*, p.103.

genre de spectacle ont un peu changé depuis quelques années et l'on commence à sentir que la danse n'y doit avoir que la seconde place »³⁵. En outre, le débat entre partisans des musiques française et italienne, fruit d'une stratégie volontariste de Vismes pour attirer les foules à l'Opéra et financer par là même sa coûteuse politique artistique, a été ravivé avec une acuité toute particulière. Surtout, il a été démontré avec éclat que la scène de l'Académie royale de musique pouvait soutenir l'alternance entre genre tragique et genre comique sans en perdre pour autant sa légendaire dignité. Il s'agit d'un pas décisif sur le chemin du renouvellement du répertoire de l'Opéra qui ouvre la voie aux futures expériences théâtrales. Ainsi, dans la décennie 1780-1790, le répertoire se calque sur le goût nouveau du public pour les airs à l'italienne, se parant ainsi de « toutes les richesses de la musique moderne »³⁶. Conséquence de cette nouvelle esthétique, les opéras sérieux passent de cinq à trois actes, éliminant ainsi la plus grande partie des épisodes décoratifs. Une autre tendance significative est l'introduction d'opéras comiques, déguisés sous la dénomination de « comédies lyriques » : *Colinette à la cour*, *L'Embarras des richesses* et *La Caravane du Caire* en sont les exemples les plus significatifs. La période voit également le développement du ballet pantomime qui sert d'alibi aux expériences théâtrales les plus débridées et ne va pas sans susciter indignation et mépris chez certains critiques contemporains³⁷. C'est également au cours de cette période que la scène de l'Académie royale de musique s'ouvre à des sujets nouveaux – drame villageois à l'instar du *Seigneur bienveillant* et pièce historique comme *Péronne sauvée*.

Épilogue

Alors que le privilège dont l'Opéra de Paris se prévalait depuis sa création aurait dû constituer une entrave très forte au développement et à l'enrichissement de la vie théâtrale française sous l'Ancien Régime, il n'en a rien été : rendu inapplicable par sa trop grande sévérité, le monopole est allègrement transgressé par les autres théâtres et la concurrence joue à plein tout au long de la période moderne, avec des conséquences considérables. Du point de vue artistique d'une part, la concurrence a entretenu l'émulation entre les différents établissements dramatiques, influencé les programmations et les répertoires. Mieux encore, elle a incité les théâtres à franchir les barrières qui les contenaient dans les limites des genres devenus leur spécialité et a ouvert la voie à de nouvelles expériences théâtrales. Un de ses apports majeurs est d'avoir démontré que la scène de l'Opéra pouvait soutenir l'alternance entre genre tragique et genre comique, sans en perdre pour autant sa légendaire dignité. Du point de vue administratif d'autre part, la concurrence a révélé à quel point le système séculaire du privilège était inapplicable et, en somme, inadapté à l'art. A la fin des années 1780 d'ailleurs, le système se fissure, avec notamment la tentative du spéculateur Giovanni Battista Viotti de s'emparer de l'administration de l'Académie royale de musique et de renégocier les privilèges accordés aux trois théâtres royaux, ainsi que la création du théâtre de Monsieur, dont le succès montre qu'une gestion théâtrale privée est possible et conciliable avec une gestion saine. Avec le décret du 13 janvier 1791 qui instaure le grand principe de liberté en matière théâtrale, disposant dans son article premier que « tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux », la Révolution va

³⁵ M. Noiray (2005), *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Minerve, Paris, pp.225-226.

³⁶ *Mercur de France*, juillet 1779, p.298.

³⁷ Le très conventionnel *Mercur de France* s'insurge par exemple contre *La Fête de Mirza*, « prétendu ballet-pantomime », donné au début de l'année 1781, dans lequel, entre autre, « on déjeune », ou voit « quelques soldats manœuvrant sur une place d'armes » et l'on « fait voir des sourds qui entendent et des muets qui chantent », cf. M. Noiray, *ibid.*

profondément changer la donne en remettant en cause le privilège de l'Opéra de Paris, fondement même de son existence.