



HAL
open science

Chronopéra et le répertoire de l'Opéra de Paris (1749-1790)

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. Chronopéra et le répertoire de l'Opéra de Paris (1749-1790). L'art et la mesure: histoire de l'art et méthodes quantitatives, 2008, Paris, France. pp.487-504. halshs-00397299

HAL Id: halshs-00397299

<https://shs.hal.science/halshs-00397299>

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.

CHRONOPERA ET LE REPERTOIRE DE L'OPÉRA DE PARIS (1749-1790)

Solveig Serre

Docteur en histoire moderne de l'université Paris 1

Chercheure associée à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200) et à l'École nationale des chartes

32, boulevard Diderot 75012 Paris

solveig.serre@free.fr

06.78.36.55.48

La base de données *Chronopéra*, développée sous la responsabilité de Michel Noiray et de Solveig Serre au sein de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200 CNRS)¹, est un outil de travail qui a pour vocation première de fournir le programme de l'Opéra de Paris depuis le règne de Louis XIV (qui l'a institué) jusqu'à nos jours. S'échelonnant entre 1671 et 1989, elle couvre une période de 250 ans, soit près de 90 000 jours pour plus de 1 200 œuvres. Son but est de permettre l'analyse détaillée du répertoire et par conséquent de mesurer le degré de créativité de l'Opéra sur une période restreinte ou sur la longue durée. L'outil statistique est ainsi mis au service de l'interprétation historique, ce qui se justifie d'autant mieux que l'Opéra envisage dès ses débuts son répertoire comme un fonds où les œuvres anciennes restent durablement présentes. Le présent article se donne pour objectif d'illustrer par une application concrète, simple et systématique l'utilisation de la base de données *Chronopéra* en analysant le répertoire de l'Opéra de Paris – alors dénommé Académie royale de musique – entre 1749 et 1790.

Le choix de la deuxième moitié du XVIII^e siècle comme période d'étude s'explique pour plusieurs raisons. La première est administrative. En 1749, c'est la première fois depuis la création de l'institution, quelques quatre-vingt années auparavant, que le roi la met entre les mains non pas d'un simple particulier, mais entre celles de « MM. les prévôts et échevins qui composent le Bureau de la ville de Paris² », c'est-à-dire d'un corps public. En 1780, comme la gestion de l'Opéra par la ville de Paris ne répond pas à toutes les attentes, Louis XVI décide de placer l'Opéra sous son autorité directe, jusqu'en 1790, date à laquelle, dans le contexte mouvementé des débuts de la Révolution Française, la gestion de l'institution est à nouveau confiée au bureau de la municipalité de Paris. La deuxième raison est artistique. Le milieu du XVIII^e siècle marque la consécration de Rameau comme figure centrale de l'Opéra français, tandis que la Révolution entraîne une période de relative décadence qui ne prend fin qu'avec le Consulat et la reprise en main de l'institution par

¹ Site de l'UMR 200 : <http://irpmf.culture.fr>; lien vers Chronopéra : <http://chronopera.free.fr>.

² *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758*, F-Po : Res. 516.

Napoléon. La troisième raison enfin est archivistique. À partir du moment où le roi confie la gestion de l'institution à la ville de Paris, les directeurs sont plus étroitement surveillés, la comptabilité se fait plus rationnelle et les archives commencent véritablement à se constituer en des groupes d'articles homogènes, concernant un même objet pour une même époque.

S'agissant justement des moyens d'information, les documents d'archives dont on dispose pour retracer le répertoire de l'Opéra de Paris entre 1749 et 1790 sont rares. À 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, l'Académie royale de musique 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 succédé 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. Et à toutes ces raisons viennent 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. Si l'on veut reconstituer le répertoire de l'Opéra, force est de se tourner vers les documents reliés, registres et journaux de bord conservés à la Bibliothèque Musée de l'Opéra (BMO). Parmi les 97 registres qui concernent l'institution pour la période, 26 registres de recettes à la porte s'avèrent particulièrement précieux : ils se présentent sous la forme d'une page par jour, avec indication du titre des œuvres représentées, du tantième, du nombre de billets vendus, des recettes par catégorie de places, puis de la recette totale³. Une grande partie des années manquantes a pu être complétée par un ouvrage manuscrit, conservé à la BMO sous la cote D. 144, dans lequel un copiste anonyme, très certainement membre du personnel de la Bibliothèque de l'Opéra au XIX^e siècle, avait recopié les recettes à la porte dans leur quasi-intégralité, exception faite des années 1749-50, 1753-1754, 1754-55, 1755-56, 1768-69, 1779-80. Au total, ce sont 13 041 jours sur 14 975 qui ont pu être renseignés, au cours desquels l'Académie royale de musique avait donné 5 806 représentations.

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 autres⁴ ». Elle est abondante, variée, mais décevante, notamment en raison de l'absence de communication entre

³ Registres de comptabilité, F-Po : CO 2-CO 25.

⁴ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001, p. 253.

les études administratives, les analyses proprement dites du répertoire et les réflexions sur les grandes querelles musicales du XVIII^e siècle. Quelques ouvrages cependant se sont avérés extrêmement précieux. Les excellentes synthèses de Max Aghion⁵ et de Martine de Rougemont⁶ sur la vie théâtrale et le statut des théâtres parisiens au XVIII^e siècle, en font partie. L'ouvrage de Robert Rajon, consacré au répertoire de l'Académie royale de musique depuis ses origines jusqu'en 1750, a été également d'un grand intérêt, tout comme celui d'Andrea Fabiano sur l'opéra italien en France à l'époque moderne⁷ et celui d'Alessandro di Profio, dédié à l'histoire du théâtre de Monsieur entre 1789 et 1792⁸. Enfin, la somme de Spire Pitou, remarquable travail d'érudition concernant les œuvres du répertoire de l'Opéra à proprement parler, a été infiniment utile quant à la fiabilité et à l'abondance des renseignements qui y sont consignés⁹.

La création sur mesure : le répertoire, aspects programmatiques

La base de données *Chronopéra* nous livre tout d'abord un grand nombre d'informations de premier choix sur la manière dont la création s'organise à l'Académie royale de musique au gré des saisons théâtrales.

L'année théâtrale : une organisation sous contraintes

Les contraintes de tous ordres – religieuses ou politiques, imposées par l'usage ou liées au fonctionnement interne de l'Opéra – qui donnent à l'année théâtrale sa physionomie si particulière ressortent très distinctement. Depuis le XVII^e siècle tout d'abord, l'Eglise impose à tous les théâtres qu'ils fassent taire leurs voix profanes lors des festivités pascales. La date de Pâques régit donc la vie de l'Académie royale de musique qui voit sa saison annuelle se déployer du lendemain de la Quasimodo, c'est-à-dire du premier dimanche après

⁵ Max Aghion, *Le Théâtre de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie de France, 1926.

⁶ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

⁷ Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815)*, Paris, CNRS Editions, 2006.

⁸ Alessandro di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, CNRS Editions, 2003.

⁹ Spire Pitou, *The Paris Opera, an Encyclopedia of Operas, Ballets and Performers*, Westport, 1983.

Pâques – à la veille du premier dimanche de la Passion. Outre ces trois semaines de fermeture, la maison est également close lors des autres fêtes de l'année liturgique (Chandeleur, Annonciation, Pentecôte, Assomption, Nativité de la Vierge, Toussaint, veille et jour de Noël) c'est-à-dire onze jours de fêtes chômées. Le pouvoir royal peut également être à l'instigation de la fermeture du théâtre : c'est par exemple le cas lors d'une maladie ou de la mort d'un roi¹⁰ ou d'un illustre membre de sa famille¹¹. L'usage quant à lui circonscrit depuis le XVII^e siècle l'organisation hebdomadaire des représentations. Les jours traditionnellement dévolus à l'Opéra sont « les mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement¹² ».

A cet ensemble d'usages qui contraignent le déroulement de l'année théâtrale viennent s'ajouter des obligations internes au fonctionnement de l'Académie royale de musique. Depuis le règlement du novembre 1714, premier du genre dans l'histoire de l'institution, deux saisons théâtrales ont été instaurées, une saison d'été et une saison d'hiver. La première doit en théorie débiter toujours au lendemain de la Quasimodo. Cependant, comme le lundi est un jour traditionnel de relâche à l'Opéra, c'est le mardi qu'en pratique la saison d'été débute. Ce principe des deux saisons théâtrales s'avère bien respecté tout au cours de la période. Le mois d'avril qui apparaît en creux est peu représentatif, puisqu'il est celui où se place le plus souvent la fête de Pâques, dont dépend la fermeture annuelle de l'Opéra : Pâques dépendant de la pleine lune et oscillant entre le 22 mars et le 25 avril, il s'ensuit que les mois de mars et d'avril ne sont quasiment jamais des mois pleins et que la durée des deux saisons peut varier d'une année sur l'autre.

Toutes ces contraintes auraient pu constituer un frein à la volonté des directeurs de l'Académie royale de musique, or il n'en est rien : entre 1749 et 1790, ce sont en moyenne 163 représentations qui ont été données chaque année. Ce nombre est à peu près constant, à de rares exceptions près. L'année 1763-1764 et dans une moindre mesure l'année 1781-1782, avec respectivement 77 et 124 représentations, portent les stigmates des incendies des deux salles de spectacles du Palais-Royal. À l'opposé, l'année 1778-1779, marquée par une programmation très active de la part du directeur de l'Académie royale de musique, Jacques Pierre Jacques de Vismes du Valgay atteint le nombre record de 197 représentations.

¹⁰ C'est ainsi que la représentation du jeudi 6 janvier 1757 est annulée, en raison d'une « maladie » de Louis XV : la veille, le roi avait été la victime malheureuse du poignard de Damiens ; cf. *Recettes à la porte* (27 avril 1756-26 mars 1757), F-Po : CO 5.

¹¹ Le 4 février 1752, l'Académie royale de musique ferme ses portes en raison de la mort de Louis d'Orléans. La décision est prise parce que « la représentation d'un divertissement public aussi voisin du Palais-Royal qu'est l'Opéra ne pouvait que faire peine à M. le duc d'Orléans dans le moment qu'il vient de faire » ; cf. *Lettre du ministre au prévôt des marchands*, 6 février 1752, F-Pan : AJ¹³ 2.

¹² Louis Durey de Noinville et Jacques-Bernard Travenol, *Histoire de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 153.

Une marge de manœuvre non négligeable

La quasi-absence de règlements consacrés à la programmation dans le corpus réglementaire de l'Opéra offre un vide juridique appréciable. Le règlement de 1714, premier du genre dans l'histoire de l'institution, est en effet le seul de toute la période moderne à consacrer une large place à la programmation. Il disposait que les « représentations d'hiver [commenceraient] toujours par une nouvelle tragédie, qui sera tenue prête, ainsi que les habits et décorations, pour le 10 ou 15 octobre, afin de pouvoir être donnée au public le 24 du même mois au plus tard¹³ ». Si cette nouvelle tragédie montrait des signes d'essoufflement pendant deux semaines, on lui substituerait alors « un ancien opéra du sieur Lully, dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé¹⁴ ». Si en revanche elle se maintenait jusqu'au Carême, « pour lors, au lieu de l'opéra du sieur Lully qu'on ne jouera point, pour ne pas l'user inutilement, on donnera [une] troisième pièce¹⁵ ». Quant aux représentations données au cours de la saison d'été, « supposé que la dernière pièce du plan d'hiver ne puisse être conduite au-delà de Pâques, elles commenceront toujours le lendemain de Quasimodo, par une tragédie nouvelle, ou du sieur Lully, qui sera suivie d'un ballet¹⁶ ». Quatre spectacles minimum sont donc envisagés annuellement, deux pour la saison d'hiver et deux pour la saison d'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir¹⁷ », pouvait venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui portait le nombre spectacle total à six au maximum. Or, il faut avoir à l'esprit que ce règlement correspondait à un contexte musical bien défini, dans lequel les œuvres du fondateur de l'institution – Jean-Baptiste Lully – occupaient une place privilégiée le répertoire de l'Opéra. Alors que cet état de fait évolue tout au long du XVIII^e siècle, aucun texte législatif ne vient modifier les règles de programmation : ce silence législatif offre donc aux directeurs de l'Académie royale de musique une formidable opportunité de contourner le règlement originel. Aussi la programmation apparaît-elle d'une grande richesse, la moyenne se situant autour des 16 représentations annuelles différentes, bien supérieure au seuil des 6 pièces fixé par les textes réglementaires du début du XVIII^e siècle. Ce nombre de 6 pièces n'apparaît qu'à une reprise, en 1763, mais s'explique par des circonstances bien particulières, en l'occurrence l'incendie de la salle de spectacles du Palais Royal. En outre, s'il varie considérablement d'une année à l'autre, il est globalement en hausse tout au long de la période : à partir de 1778, la moyenne des 16 pièces annuelles est systématiquement dépassée.

¹³ Louis Durey de Noinville et Jacques-Bernard Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Si les directeurs de l'Opéra jouissent d'une large marge de manœuvre, un renouvellement constant de la programmation n'est cependant pas envisageable : faire durer les pièces est une nécessité absolue si l'on veut éviter un surcroît d'efforts et de dépenses, dans un théâtre où la moindre mise en scène requiert un matériel important et s'avère extrêmement onéreuse. En effet, les dépenses de production – entendues comme l'ensemble des frais liés aux spectacles et à leur mise en œuvre – occupent une part importante (31%) dans le budget de fonctionnement de l'Académie royale de musique, juste après les dépenses de personnel (51%). Elles se divisent en six grandes catégories : matériaux (35%), appointements des artisans (31%), costumes (20%), décors (11%), frais d'impression (2%) et accessoires (1%)¹⁸. Pour produire et présenter au public des spectacles, l'Opéra consomme donc des ressources au-delà de celles qui lui sont offertes par le théâtre en état de marche. En l'absence de toute subvention institutionnalisée et régulière, c'est au directeur qu'il incombe de maintenir l'équilibre entre recettes et dépenses et de faire vivre l'entreprise sur les bénéfices engrangés par la vente des billets. L'institution est en outre étroitement dépendante d'une demande très particulière, celle de son public, à laquelle il lui faut répondre au mieux si elle veut être rentable, alors même qu'art et argent ne font pas nécessairement bon ménage. Paradoxalement, c'est donc le public qui est la principale victime des difficultés de financement de l'Opéra, dans la mesure où les économies se font bien souvent au détriment de la création artistique. C'est la raison pour laquelle le système des longues séries prévaut, même si l'on y introduit parfois une alternance, hebdomadaire ou mensuelle, entre les différentes œuvres représentées. Pendant la saison d'hiver, deux pièces différentes par semaine sont en général à l'affiche¹⁹.

Outre ce système des longues séries, appliqué dans un but essentiellement économique, la question de l'alternance est également au cœur des préoccupations des directeurs de l'Académie royale de musique. Celle-ci peut prendre plusieurs formes : alternance entre les créations et le fonds d'œuvre constituant le répertoire, entre les différents genres lyriques et chorégraphiques, entre différents titres au cours de la saison ou au cours des mois et des semaines. Son but est de permettre l'équilibre le plus harmonieux possible entre les inclinaisons artistiques de la maison et celles du public. L'esprit du règlement de 1714 qui préconisait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et l'automne plutôt aux ballets est bien respecté : tout au long de la période 1749-1790, la saison privilégiée du genre lyrique s'étend d'octobre à avril et celle du genre chorégraphique de mai à septembre. Les

¹⁸ L'étude du budget de fonctionnement de l'Académie royale de musique est permise par les bordereaux de recettes et dépenses conservés dans les archives de la Maison du roi (27 bordereaux pour une cinquantaine d'années) : en trois ou quatre feuilles, ces documents dressent un bilan détaillé qui fait apparaître les recettes par catégories, le total des recettes, les dépenses ordinaires et extraordinaires, le total des dépenses et enfin la différence entre les dépenses et les recettes. Ces belles séries comptables permettent de se faire une bonne idée à la fois du volume budgétaire de l'Opéra durant la seconde moitié du xviii^e siècle ainsi que du détail des postes budgétaires ; cf. *Recettes et dépenses : bordereaux annuels et mensuels (1759-1789)*, F-Pan : O¹ 625.

¹⁹ *Recettes à la porte*, 24 avril 1770-15 mars 1771, F-Po : CO 9.

mois où l'alternance est la plus pratiquée sont ceux de mai, d'octobre et de novembre.

Les administrateurs de l'Opéra essaient également de trouver un juste équilibre entre les reprises et les créations. Si la moyenne annuelle des créations se situe autour des quatre œuvres, elle varie considérablement selon les années. Les années théâtrales 1752-1753 et 1778-1779 sortent très nettement du lot, avec respectivement 10 et 14 créations : elles correspondent aux deux séries de représentations données par les bouffons sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Constante du fonctionnement de l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle, les reprises sont cependant toujours plus nombreuses que le nombre de créations : on compte en moyenne trois fois plus d'œuvres reprises que d'œuvres créées.

Autre originalité de la composition des saisons lyriques au XVIII^e siècle, la représentation de spectacles couplés, couramment dénommés « fragments ». Il s'agissait de spectacles composés d'extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène avait rendu particulièrement populaires et qui étaient représentés les uns à la suite des autres, sans tentative de les lier entre eux. La pratique était notamment destinée à répondre au désir nouveau du public des théâtres parisiens de voir, au cours d'une même soirée, la représentation d'une grande pièce suivie de celle d'une petite. Produits à peu de frais, ces spectacles offraient l'avantage non négligeable de plaire au public sans pour autant « fatiguer le grand Opéra », pour lequel un grand nombre de moyens avaient été investis, et permettaient aux artistes nouveaux venus ou en manque d'expérience de s'exercer. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que ces spectacles couplés sont majoritairement joués les jeudis, jours marginaux, tandis que les grandes œuvres du répertoire, jouées plutôt seules, se partagent les autres jours traditionnels.

Par conséquent, la programmation du répertoire que la base de données *Chronopéra* permet mettre au jour apparaît comme une procédure particulièrement complexe qui requiert tout à la fois coordination, arbitrage et contrôle. L'empirisme ne saurait en effet tenir la moindre place dans un système où la plus petite erreur de jugement risque d'altérer la qualité des spectacles et donc la faveur du public, de laquelle l'Opéra est pleinement tributaire s'il ne veut pas fermer boutique. La liberté artistique apparaît comme instable, fluctuante et dépendante du bon vouloir des directeurs de la maison. Reste donc à présent à s'interroger sur la nature de la création à proprement parler, c'est-à-dire sur le répertoire de l'Académie royale de musique.

La mesure de la création : le répertoire, aspects artistiques

Platée, Iphigénie en Tauride, Les Indes galantes : rares sont les œuvres du XVIII^e siècle qui jouissent de l'honneur d'être jouées sur le théâtre de l'Opéra

national de Paris. Tout le monde ne peut certes pas se prévaloir d'être Gluck ou Rameau, mais ce déficit de postérité dont souffre le répertoire de l'Académie royale de musique atteste à quel point celui-ci est une donnée fortement contextualisée, qui tente de concilier plusieurs aspects pas toujours aisément conciliables : la majesté de l'Opéra, à laquelle on ne peut guère déroger sans trahir l'esprit qui présidait à sa création, la qualité des spectacles, leur coût, les goûts du public qui ont souvent force de loi et une éventuelle politique artistique émanant des directeurs successifs de l'établissement.

La domination de Rameau

En 1749, lorsque la ville de Paris prend en charge la gestion de l'Académie royale de musique, le répertoire du théâtre est constitué principalement de tragédies en musique et de pastorales héroïques. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d'années déjà la scène de l'Opéra. Au sein du public parisien cependant souffle un vent de nouveauté qui se porte sur le genre musical comique. Or, aussi variée soit l'offre de l'Académie royale de musique, elle ne sort pas du cadre du genre noble. L'équilibre est brutalement rompu en 1752, lorsque les directeurs de l'Académie royale de musique, décident d'engager la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini, dans le but de varier l'offre musicale et de répondre au changement de goût du public. Si, à l'origine, Bambini n'est embauché que pour jouer trois intermèdes pendant les mois d'août et la direction de l'Opéra reconsidère la question devant la réaction favorable du public, prolongeant le contrat d'un mois, puis d'un an. A partir du mois 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. Cette programmation qui provoque un véritable tremblement de terre esthétique ne va pas laisser le public parisien indifférent : elle est à l'origine de la très célèbre « querelle des bouffons », qui oppose dans un flot d'encre tenants du génie français et tenants du génie italien. S'ensuit le départ des bouffons l'année suivante et le retour à une programmation plus traditionnelle, dans le cadre de la majesté qui sied au théâtre lyrique.

Entre 1749 et 1774 – date de l'arrivée de Gluck à Paris – intermède bouffon mis à part, l'Académie royale de musique met au théâtre 242 œuvres de 45 compositeurs différents, parmi lesquelles 49 créations pour 193 reprises. Tous les compositeurs ne figurent pas à place égale : 11 d'entre eux occupent les deux tiers du total des œuvres représentées, les 13 suivants représentent à peu près un quart et les 21 derniers se partageant le reste.

Au cours de la période, l'œuvre de Rameau domine encore très largement le répertoire. La carrière de Jean-Philippe Rameau à l'Académie royale de musique avait pourtant débuté sur le tard, puisque ce n'est qu'en 1733 que *Hippolyte et Aricie* avait joui de l'honneur d'être mis au théâtre. A partir de cette date, les œuvres de Rameau connaissent un grand succès auprès du public parisien et occupent dès lors une part très importante de la programmation. Entre 1749 et 1774, 17 de ses œuvres, qui occupent un quart

du total des représentations, sont jouées sur le théâtre. Si Rameau n'est pas le seul à contribuer activement au répertoire, il a cependant la particularité de ne pas être un « homme » de l'Académie royale de musique. Les autres compositeurs à succès qui enrichissent le répertoire entre 1749 et 1774 sont tous, à divers niveaux, étroitement liés à l'établissement : Jean-Joseph Mouret et Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville ont dirigé le Concert spirituel, André Campra a été batteur de mesure, puis inspecteur, Jean-Baptiste Lully, François Rebel, François Francœur et Antoine Dauvergne dirigé l'institution.

Les librettistes qui voient leurs ouvrages mis au théâtre sont un peu plus nombreux que les compositeurs. Tout comme ces derniers, leur représentation est très inégale, puisque sur un total de 50 librettistes, 7 d'entre eux occupent presque la moitié du total des œuvres mises au théâtre, tandis que les 43 autres se partagent l'autre moitié. Tout comme pour les compositeurs, c'est un grand conventionnalisme qui prévaut : quatre des sept librettistes à succès sont académiciens – Philippe Quinault, Antoine Houdar de La Motte, Antoine Danchet et François Auguste Paradis de Moncrif – tandis que les trois autres – Louis Fuzelier, Pierre Joseph Bernard et Louis de Cahusac – sont les librettistes de Rameau, ce qui explique leur bonne représentation.

L'assez grande variété dont le répertoire de l'Académie royale de musique peut se prévaloir est également due à la relative diversité des genres qui y sont représentés. Entre 1749 et 1774, la tragédie lyrique perd de sa primauté et se retrouve reléguée au deuxième rang, avec une douzaine de compositeurs pour seulement quinze créations. L'affaiblissement de sa position résulte entre autres de la préférence des compositeurs pour d'autres genres qui recueillent davantage la faveur du public, en particulier l'opéra-ballet. Cette apparente variété de l'offre mérite cependant d'être relativisée, ne serait-ce qu'au vu des périodes de profonde apathie que connaît de temps à autre la scène de l'Opéra, caractérisées par la multiplication des spectacles couplés. Passées les originalités des années 1752–1754, les directeurs de l'établissement se contentent essentiellement d'exploiter la faveur dont Rameau jouit auprès du public et s'en tiennent à une programmation somme toute très conventionnelle. L'arrivée de Gluck à Paris et la direction de Vismes vont profondément changer la donne.

La révolution de Gluck

Entre la première *d'Iphigénie en Aulide* de Gluck, en 1774, et le départ de celui-ci, en 1781, 120 œuvres différentes sont représentées sur le théâtre de l'Académie royale de musique, parmi lesquelles 82 reprises et 38 créations. Tout comme pour la période précédente, les compositeurs ne figurent pas à part égale : 6 compositeurs occupent un peu plus de la moitié du total des représentations, les 28 autres se partagent la moitié restante. A partir du 19 avril 1774, date de la première représentation *d'Iphigénie en Aulide*, la période est dominée par l'œuvre de Christoph Willibald Gluck.

La période est également caractérisée par une seconde tentative volontariste de diversification du répertoire de l'Académie royale de musique, en 1778. Elle est l'œuvre de Jacques de Vismes du Valgay, fraîchement appelé pour diriger la maison et associe une augmentation des représentations hebdomadaires – qui passent des trois habituelles à quatre ou cinq – une diversification des genres théâtraux proposés – qui laissent davantage de choix au public – et une rapidité de variation de l'affiche – qui vient secouer le sacro saint principe des longues séries. Vismes confie notamment la direction artistique de la troupe à Niccolò Piccinni, compositeur italien à succès officiant à Paris depuis 1776. Le jeudi 11 juin 1778, les Bouffons font leurs débuts avec *Le Finte Gemelle* de Petrosellini et Piccinni. C'est un immense succès. Pendant les deux saisons durant lesquelles Vismes est à la tête de l'Académie royale de musique, 15 opéras italiens sont montés. Ils suscitent une fois de plus une vive querelle entre partisans de la musique de Gluck et tenanciers de la musique de Lully, querelle habilement entretenue par le directeur de l'Opéra qui commande à ces deux auteurs la même œuvre – *Iphigénie en Tauride* – et que Gluck remporte.

Entre 1774 et 1781, les librettistes à succès ne sont pas très nombreux. Sur un total de 38 librettistes, 6 d'entre eux occupent un gros tiers du total des œuvres mises au théâtre, les 25 autres se partageant les deux tiers restants. Tous ou presque sont liés aux deux compositeurs principaux de la période – Roulet, Moline et Quinault pour Gluck, Marmontel pour Piccinni. Une mention particulière doit être faite au *Devin du village*, première œuvre du répertoire pour laquelle le librettiste et le compositeur ne faisait qu'un, et pas des moindres, puisqu'il s'agissait de Jean-Jacques Rousseau. Représenté originellement devant la cour, à Fontainebleau, le 18 octobre 1752, l'« intermède » jouit d'un immense succès sur le théâtre de l'Académie royale de musique, avec plus de 170 représentations entre sa première, le 1^{er} mars 1753, et 1789, toujours en spectacle couplé.

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. Les années 1774-1781 se caractérisent donc par leur richesse artistique extrême et par les perspectives qu'elles ouvrent pour le répertoire à venir de l'Académie royale de musique. Tout d'abord, l'arrivée de Gluck a donné la primauté à la tragédie lyrique sur les autres genres dits sérieux. Après deux décennies où 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. 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.

Une décennie riche et variée

Pendant la décennie 1781-1790, l'Académie royale de musique représente 195 œuvres différentes, parmi lesquelles 44 créations et 151 reprises. Si 29 compositeurs voient leurs créations jouées sur le théâtre, 5 d'entre eux monopolisent les deux tiers de l'affiche, tandis que les 24 autres se partagent le petit tiers restant.

Alors même que son opéra *Céphale et Procris* avait été un échec en 1775, André-Ernest Modeste Grétry s'en sort avec tous les honneurs. Si le succès de Gluck continue à se manifester, son ancien rival Piccinni connaît une période difficile, en particulier à cause de la concurrence que lui fait le compositeur Florentin Antonio Sacchini. Dans des moindres proportions, Jean-Baptiste Lemoyne, surtout connu pour avoir fait débiter à Varsovie une jeune cantatrice qui devint par la suite la célèbre Mme Huberty, connaît un certain succès à l'Académie royale de musique.

Les librettistes dont les œuvres sont représentées à l'Académie royale de musique sont assez nombreux, mais seuls 6 des 39 au total occupent la moitié de l'affiche, 26 autres se partageant la moitié restante. Si l'association entre un compositeur et un librettiste explique en grande partie le succès de ce dernier – Nicolas-François Gaillard par exemple avec Grétry – la protection d'un prince s'avère également payante – ainsi pour Marc Rochon de Chabannes, ci-devant au service de Monsieur, sans que pour autant l'époque ne déroge au traditionalisme – Jean-Baptiste Lourdou de Santerre est ainsi censeur royal.

Pour ce qui est des genres musicaux, le répertoire porte les fruits de la révolution gluckiste. Il se calque sur le goût nouveau du public pour les airs à l'italienne, se parant ainsi de « toutes les richesses de la musique moderne²⁰ ». 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 de certains critiques contemporains. 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*.

Par conséquent, l'exploitation fine et systématique de la base de données *Chronopéra* s'avère riche d'enseignements. L'un de ses intérêts principaux est tout d'abord de prendre en compte des données quantitatives particulièrement précieuses en l'absence d'un fonds archivistique homogène et cohérent. Elle révèle également combien la programmation du répertoire sur le théâtre de l'Académie royale de musique dans la deuxième moitié du XVIII^e

²⁰ *Mercur de France*, juillet 1779, p. 298.

siècle représente un véritable tour de force : c'est une procédure particulièrement complexe qui, dans un contexte fortement contraint, exige de la part des directeurs une réflexion approfondie et une prise de risques calculée. Elle permet en outre de mesurer avec précision la manière dont évolue le degré de créativité de l'institution et dont les hiérarchies artistiques et symboliques des auteurs se recomposent.

A travers l'étude du répertoire de l'Académie royale de musique entre 1749 et 1790, nous espérons avoir montré comment les données quantitatives contenues dans *Chronopéra* font apparaître, par petites touches successives, l'activité quotidienne, administrative, gestionnaire et artistique de l'institution. Aujourd'hui aisément accessible au chercheur, enrichissant constamment son contenu et se situant à la croisée de deux domaines de recherche trop souvent séparés – l'histoire institutionnelle et l'histoire des œuvres – *Chronopéra* s'impose comme une mine documentaire et un outil de travail indispensable pour le musicologue spécialiste de l'Opéra, l'historien des pratiques musicales ou le littéraire. Avec l'espoir que, de la confrontation des données à plus large échelle, ressortira une vision d'ensemble de la manière dont l'Opéra, institution musicale majeure dans le paysage culturel français, a conçu sa stratégie artistique au fil des siècles.