



HAL
open science

De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIIIe siècle

Solveig Serre

► To cite this version:

Solveig Serre. De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIIIe siècle. 2009. halshs-00432227

HAL Id: halshs-00432227

<https://shs.hal.science/halshs-00432227>

Preprint submitted on 14 Nov 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.

De l'art de la mise en scène à la mise en scène de l'art : l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique au XVIII^e siècle

"Machine lyrique", "bien grande machine", "machine immense et très compliquée": le terme de machine, qui revient fréquemment sous la plume des contemporains pour désigner l'Académie royale de musique est particulièrement approprié à cette grande organisation fortement structurée aux rouages complexes.

A l'époque moderne, l'Opéra de Paris est en effet le premier des théâtres français: il jouit du privilège des représentations en musique, met en jeu des sommes considérables, emploie un personnel très nombreux et bénéficie de l'immense ferveur du public. On conçoit donc aisément que pour cette immense maison l'élaboration des spectacles soit une procédure particulièrement délicate. Entre la programmation d'une œuvre sur le théâtre et le premier lever de rideau, de nombreuses opérations simultanées doivent être parfaitement menées telles que programmer les différentes saisons théâtrales, choisir les créations, procéder à la distribution des rôles, concevoir les costumes et les décors ou veiller au bon déroulement des répétitions. C'est à l'ensemble de ces processus qui se déroulent en amont du spectacle vivant auquel nous allons nous intéresser ici.

L'organisation de l'année théâtrale

Les contraintes qui régissent l'organisation de l'année théâtrale représentent pour la direction de l'Opéra un casse-tête permanent.

L'organisation annuelle

Les premières contraintes sont d'ordre religieux. Depuis le XVII^e siècle en effet, l'Eglise exige de tous les théâtres qu'ils ferment leurs portes à l'occasion des festivités pascales. La date de Pâques scande donc la vie de l'Académie royale de musique, pour laquelle la saison annuelle se déploie du lendemain de la Quasimodo, c'est-à-dire le lendemain du premier dimanche après Pâques à la veille du dimanche de la Passion. L'Académie royale de musique est également tenue, outre cette clôture annuelle de trois semaines, de fermer ses portes lors des autres fêtes religieuses qui scandent la vie liturgique : Chandeleur, l'Annonciation, la Pentecôte, l'Assomption, la Nativité de la Vierge, la Toussaint, ainsi que la veille et le jour de Noël¹. Au total, ce sont une trentaine de jours de fermeture qui sont imposés, pour des raisons religieuses, à l'Académie royale de musique, comme d'ailleurs à l'ensemble des théâtres du royaume de France.

L'autorité ecclésiastique n'est cependant pas seule responsable de l'interruption des spectacles : la maladie, la mort d'un roi ou d'un membre de la famille royale peuvent également entraîner des fermetures imprévues².

L'organisation hebdomadaire des spectacles

Le poids de la tradition circonscrit quant à lui l'organisation hebdomadaire des représentations : les jours de représentations sont les mardis, vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin (11 novembre) jusqu'au dimanche de la Passion³.

¹ Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris, Duchesne, 1757), p. 153.

² Entre le samedi 30 avril et le mercredi 15 juin 1774 par exemple, l'Académie royale de musique reste fermée, suite à la maladie puis à la mort du roi Louis XV ; cf. *Recettes à la porte*, 14 avril 1774-31 mars 1775, F-Po : CO 12.

A ces usages viennent s'ajouter des obligations internes au fonctionnement de l'établissement. Depuis le règlement du 19 novembre 1714, deux saisons théâtrales ont été institutionnalisées, une saison d'été et une saison d'hiver. La première doit en théorie débiter « toujours au lendemain de la Quasimodo »⁴. Comme le lundi est un jour traditionnel de relâche à l'Opéra, c'est donc un mardi que le coup d'envoi de la saison d'été est lancé. La seconde saison est quant à elle censée débiter « au plus tard » le 24 octobre. En outre, depuis le règlement de 1714, les représentations d'hiver étaient censées débiter toujours par une nouvelle tragédie, qui sera tenue prête, « pour le 10 ou 15 octobre, afin de pouvoir être donnée au public le 24 du même mois au plus tard »⁵. Si cette nouvelle tragédie montrait des signes d'essoufflement pendant deux semaines, on lui substituerait alors « un ancien opéra de Lully, observant toujours de le tenir prêt, s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé »⁶. Si en revanche elle se maintenait jusqu'au Carême, « au lieu de l'opéra du sieur Lully qu'on ne jouera point, pour ne pas l'user inutilement, on donnera [une] troisième pièce »⁷. 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 ballet »⁸. Ce sont donc quatre spectacles au minimum qui sont envisagés annuellement, deux pour l'hiver et deux pour l'été, auxquels un troisième, « en cas que les autres ne puissent pas fournir »⁹, peut venir s'ajouter pour chaque saison, ce qui porte le nombre de spectacles à six au maximum.

Si le règlement de 1714 correspondait à un contexte musical précis, dans lequel les œuvres de Jean-Baptiste Lully occupaient une place de choix dans le répertoire de l'Opéra, la situation évolue tout au long du XVIII^e siècle, sans que pour autant de nouveaux textes législatifs ne soient venus modifier les règles de programmation. Ainsi, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le nombre d'œuvres différentes représentées chaque année est considérablement supérieur à ce seuil des six pièces, la moyenne se situant autour des seize pièces annuelles différentes.

Trois grands principes de programmation

A l'Académie royale de musique, un renouvellement constant de la programmation n'est pas envisageable. Faire durer les pièces est donc 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. 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.

Outre le 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. L'alternance a lieu d'abord entre les différents genres représentés. L'esprit du règlement du 19 novembre 1714, qui recommandait de réserver l'hiver et le printemps aux tragédies lyriques et de consacrer l'été et l'automne plutôt aux ballets, fut toujours respecté. Ainsi, pendant toute la période 1749-1790, la saison privilégiée du genre chorégraphique s'étend de mai à septembre, celle du genre lyrique d'octobre à avril. Les mois où l'alternance est la plus pratiquée sont ceux de mai, d'octobre et de novembre. L'alternance

³ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol, *op. cit.*, p. 153.

⁴ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol, *op. cit.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

se pratique également entre les reprises et les créations. Cette pratique des reprises était une tradition bien ancrée depuis Lully et sont une constante du fonctionnement de l'Opéra au XVIII^e siècle. Quant au nombre de créations, si la moyenne se situe autour des quatre œuvres créées annuellement, il varie considérablement en fonction des années et atteint des sommets en 1752 et 1778, lors des deux séries de représentations données par les Bouffons à l'Opéra. Le nombre d'œuvres créées dans l'année est en outre toujours inférieur à celui des œuvres reprises : il y a 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, ou fragments. La pratique avait plusieurs raisons d'être. Elle répondait tout d'abord au désir relativement nouveau, de la part du public des théâtres parisiens, de voir la représentation d'une grande pièce suivie, au cours de la même soirée, de celle d'une petite. Les directeurs de l'Académie royale de musique prennent donc cette demande en considération et vont même plus loin, en programmant régulièrement des spectacles couplés, composés d'extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène avaient rendu particulièrement populaires et représentés les uns après les autres, sans tentative de les lier entre eux. Les spectacles couplés présentent en outre plusieurs autres avantages liés au fonctionnement interne de l'Académie royale de musique. Produits à peu de frais, ils offrent d'une part une pause dans la programmation et permettent de faire durer l'opéra principal pour lequel un grand nombre de moyens a été investi. D'autre part, en l'absence de nombreuses répétitions, ils offrent l'opportunité aux nouveaux venus ou aux moins expérimentés de s'exercer. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les directeurs de l'Académie royale de musique programment les spectacles couplés majoritairement le jeudi, jours de plus faible fréquentation de la salle de l'Opéra, réservant les autres jours traditionnels aux grandes œuvres du répertoire, jouées plutôt seules.

Des étapes nombreuses et complexes

Le choix des œuvres

En règle générale, le choix d'un nouveau spectacle semble être le résultat d'un compromis pris bien souvent à l'amiable entre les diverses instances dirigeantes de l'Académie royale de musique, chacune d'entre elles étant sollicitée à son niveau. Si l'on se fie au règlement du 18 avril 1780¹⁰, c'est au directeur général qu'il revient en théorie de décider des ouvrages à mettre au théâtre : celui-ci effectue un premier tri, puis propose au Comité les ouvrages qu'il pense pouvoir être représentés. C'est à lui qu'il revient de trancher en dernier lieu au cas où les avis seraient partagés. Dans de rares cas, cette procédure réglementaire est contournée, lorsqu'un puissant apporte sa protection à une œuvre par exemple¹¹. Une fois le livret écrit, l'auteur devait soumettre son œuvre au Comité de l'Académie royale de musique qui avait pour mission d'effectuer une nouvelle sélection parmi les nombreux manuscrits destinés à l'Opéra. Si le jury de lecture n'est au départ composé que des membres de l'administration de l'Opéra, le Comité ressent très vite le besoin de faire appel à des personnalités extérieures. Lors des séances du Comité, le poème était lu au sens propre du terme, c'est-à-dire dit à haute voix. De manière plus occasionnelle, les dramaturges avaient la possibilité de défendre en personne leur œuvre en assurant eux-mêmes la lecture. Trois décisions pouvaient être exprimées. La première d'entre elles était l'acceptation. La deuxième

¹⁰ *Règlement pour l'administration et police intérieure de l'Académie royale de musique*, 18 avril 1780, F-Pan : O¹ 613.

¹¹ Il a par exemple fort à penser que l'estime dans laquelle la reine Marie-Antoinette tient le danseur Noverre permet à ses œuvres de passer outre les procédures décisionnaires habituelles et à être représentées sur le théâtre de l'Opéra sans trop de difficultés.

était le refus, qui exclut toute possibilité de rattrapage. La troisième enfin était le renvoi à correction, dans quel cas le Comité indiquait à l'auteur les remaniements à faire s'il voulait que son œuvre soit acceptée. Rien n'est gagné et la révision peut mener à un refus définitif¹².

Sur quels critères les instances dirigeantes de l'Académie royale de musique fondaient-elles leur jugement ? L'opéra appartient au genre théâtral : les hommes du XVIII^e siècle ont cette réalité bien en tête, qui usent d'ailleurs du terme de « tragédie lyrique » pour qualifier le grand opéra. À 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 à la littérature. Cette estime dans laquelle le livret est tenu explique que celui-ci soit considéré en premier lors du choix des créations, avant les partitions : la mission des instances dirigeantes est d'évaluer la qualité artistique d'un livret tant sur le fond que sur la forme. Le choix d'un bon sujet n'est pas un critère absolu d'acceptation. Le poème doit en effet être écrit dans le respect de l'esthétique qui sied au théâtre lyrique. Le souci du jury est de ne pas galvauder l'opéra par des œuvres de faible valeur artistique et surtout de se poser en gardien sourcilieux de la hiérarchie des théâtres et de la qualité des pièces. La tenue littéraire de l'œuvre n'est cependant pas suffisante : le livret n'est qu'une composante d'un plus large ensemble qui concourt à faire de l'opéra un spectacle total. Aussi doit-il être le plus clair possible, afin de servir au mieux les autres éléments du spectacle. Les examinateurs veillent également à ce que la pièce ne fatigue pas l'attention du spectateur. Enfin, même si le sujet n'est jamais abordé dans les comptes-rendus de séances du Comité au ministre, on peut penser que les aspects financiers ne sont pas non plus totalement étrangers à la décision finale.

La distribution des rôles

Une fois la composition des saisons lyriques fixée, les directeurs de l'Académie royale de musique peuvent établir le calendrier des répétitions. On sait par un règlement du 18 avril 1780 que le programme des répétitions à faire pendant la quinzaine était arrêté lors des séances du Comité¹³. La distribution des rôles se faisait ensuite par écrit. Une copie en était remise à chacun des artistes employés dans les pièces. C'était là une étape délicate, qui ne se passait apparemment pas dans le calme, à en croire le règlement de 1778 qui prend bien soin de préciser que « les sujets du chant sont tenus d'accepter les rôles qui leur seront distribués, et les sujets de la danse les entrées qui leur auront été données, sans pouvoir s'en dispenser sous aucun prétexte, à peine de privation d'un mois d'appointements et d'être congédiés en cas de récidive »¹⁴. Le même règlement précise que « lorsque l'on donnera les rôles d'un ouvrage aux premiers sujets, on en donne en même temps les doubles et les triples à deux autres sujets de chaque genre soit pour le chant et pour la danse »¹⁵. Il s'agit d'une mesure de prudence,

¹² L'ensemble de ces procédures se laissent bien saisir à travers la lecture des « comptes rendus du Comité au ministre ». En 1780, pour la première fois depuis sa création, l'Opéra de Paris est géré directement par le pouvoir royal, via le département des Menus-Plaisirs. La révolution est de taille, mais elle ne s'arrête pas là : l'État va encore plus loin dans la voie du changement, en intéressant son directeur et une partie de son personnel artistique « le Comité » à la réussite financière de l'établissement. Les « comptes rendus du Comité au ministre » qui jalonnent la période du 17 avril 1780 au 18 mars 1785 et qui sont conservés aux Archives nationales sous la cote O¹ sont une aubaine pour l'historien des spectacles. En effet, ceux-ci évoquent souvent, et avec force détails, les modalités d'élaboration des spectacles, alors que d'ordinaire les sources sur le sujet sont lacunaires, sinon muettes.

¹³ *Règlement pour l'administration et police intérieure de l'Académie royale de musique*, 18 avril 1780, F-Pan : O¹ 613.

¹⁴ *Arrêt du Conseil du roi portant règlement pour l'Académie royale de musique*, 27 février 1778, F-Po : P.A. 27 février 1778.

¹⁵ *Ibid.*

« afin qu'en cas d'accident il puisse y être suppléé, et que les seconds sujets puissent remplacer les premiers et les troisièmes les seconds »¹⁶.

Les règles de répartition des rôles entre les différents sujets de l'Académie royale de musique variaient en fonction de l'œuvre représentée. Si les opéras anciens et les ballets devaient employer « au moins [...] la moitié des acteurs ou actrices en chef »¹⁷, la règle était en revanche beaucoup plus souple pour les créations, prévoyant que « les acteurs et actrices, danseurs et danseuses [soient] tenus d'accepter la place qui leur aura été assignée, et d'y faire leurs fonctions, sans pouvoir s'en dispenser sous aucun prétexte, à peine d'une amende de 6 livres pour la première fois, de privation d'un mois de leurs gages pour la seconde, et d'être congédiés pour la troisième »¹⁸. La mesure laisse donc à penser que le public se montrait plus exigeant sur la qualité des ouvrages repris que sur celle des créations.

Le matériel scénique

Parallèlement à la distribution des rôles se faisait le choix du matériel scénique – costumes, décors et machines – qui concourrait à faire de l'opéra un spectacle total et assurait la réputation de l'Académie royale de musique ainsi que l'unanimité critique des contemporains. Aussi la mise en œuvre de ces ressources plastiques représentait-elle l'un des principaux efforts des directeurs, comme en témoigne d'ailleurs la part très importante qu'elles occupent dans les dépenses de l'établissement. Il s'en fallait cependant de beaucoup pour que chaque œuvre nouvelle soit l'occasion de nouveaux costumes et décors. Bien souvent, par souci d'économie, les directeurs se bornent à puiser dans les magasins, qui regorgeaient de matériel en tout genre¹⁹.

Si les lacunes dans les documents d'archives relatifs à la confection des habits, la création des machines ou des décorations empêchent toute vue d'ensemble, le personnel employé à cette fin s'accroît tout au long du XVIII^e siècle : sur l'état d'appointements de 1788-1789, on compte un « dessinateur des habits », un « maître tailleur d'habits », un « préposé à la conduite des machines et des décorations », trois machinistes, dont un chargé tout particulièrement de « l'inspection des travaux et du détail des ouvriers et de la lustrerie », un perruquier, deux coiffeurs et un adjoint du maître tailleur²⁰. Quant à la construction des décors, elle se faisait en deux étapes. Elle était d'abord le fait du menuisier, qui confectionnait et érigait des châssis en bois. Cette infrastructure de bois était complétée par de multiples accessoires isolés, figurant des objets statiques. Ensuite seulement le décor pouvait acquérir une certaine originalité, par la peinture des toiles tendues sur ces châssis de bois. Enfin, les machines constituaient le clou du décor. Un machiniste, chargé de « tout ce qui [concernait] les mouvements et changements de décorations, de l'entretien des machines, contrepoids, poulies, cordages et généralement de tout ce qui a trait aux décorations »²¹, s'en occupait spécialement.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Les trois inventaires du fonds de l'Opéra de Paris en 1748, 1767 et 1780, conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote INV 1, INV 2 et INV 3, témoignent de l'abondance du matériel scénique dont l'établissement est propriétaire.

²⁰ *Appointements du personnel, 1788-1789, F-Pan : AJ¹³ 27.*

²¹ *Arrêt du Conseil d'Etat du roi contenant règlement pour l'Académie royale de musique, 13 mars 1784, F-Po : P.A. 13 mars 1784.*

Les répétitions

Dans le même temps, on entamait les répétitions. Chaque discipline commençait à répéter séparément au magasin de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise. Les musiciens procédaient sûrement à des lectures de la partition, peut-être par pupitres, avec le maître de l'orchestre ou son aide. Les chanteurs apprenaient et révisaient sans doute leurs rôles sous la conduite du maître du théâtre. Quant aux danseurs, ils répétaient individuellement ou en groupes limités, puis ensemble, guidés en leur tâche par des répétiteurs de ballets. On peut ensuite imaginer que, comme c'est le cas de nos jours, les différentes disciplines se joignaient petit à petit les unes aux autres, peut-être d'abord au magasin, puis sur la scène du théâtre, pour finir par représenter le spectacle dans sa version finale.

Toutes ces étapes se déroulaient dans un laps de temps assez bref, une quinzaine de jours. Bien entendu, lorsque l'Académie royale de musique procédait à des reprises d'œuvres, la durée des répétitions était moindre, puisque les artistes, qui étaient un personnel salarié et stable, n'avaient pas ou peu à réapprendre leurs rôles ou partitions.

Les répétitions ne sont en principe pas publiques, même si les textes législatifs déplorent régulièrement les abus qui consistent à introduire en douce des spectateurs²². Seuls les directeurs et les auteurs des pièces ont le droit de faire assister aux répétitions « cinquante personnes au plus, choisies parmi les artistes et les vrais compositeurs qui peuvent donner des avis utiles, sur lequel nombre de cinquante les auteurs auront le droit de faire entrer chacun six personnes au plus »²³. Ces gens de goût peuvent émettre un avis critique sur l'œuvre qu'ils entendent répéter, retardant ou condamnant sa mise à l'affiche.

Lorsque les répétitions ne sont pas concluantes, la pièce peut être retirée de la programmation. Il arrive également parfois que les compositeurs, ayant entendu à quoi ressemblait leur ouvrage dans sa version finale, préfèrent spontanément en différer la mise sur le théâtre afin d'y apporter quelques retouches.

Epilogue : la mise en scène, une inconnue de taille

Alors que l'historien des spectacles est à même de retracer avec une assez grande précision l'ensemble des opérations qui se déroule en amont du spectacle vivant, l'absence de sources l'oblige à émettre des conjectures sur la mise en scène pendant les représentations. Du temps de Lully, la coordination des spectacles incombait sûrement au directeur. Les listes de personnel ne précisent pas à qui revient la tâche délicate de régler les mouvements des chanteurs, des danseurs, des chœurs ainsi que ceux des machines et des éclairages. Aussi est-il difficile de déterminer s'il s'agit plutôt des maîtres de l'orchestre, de musique ou de danse, de l'architecte, du décorateur ou de l'ensemble de ces différents intervenants réunis. Les chroniqueurs, d'ordinaire si friands de détails, n'en touchent mot que rarement. Néanmoins, le *Mercure de France* du mois d'octobre 1780 fait une brève allusion à une volonté de mise en scène unique et cohérente coordonnant les nombreux corps de métier mobilisés pour faire de l'opéra un spectacle total : soucieux d'expliquer les déficiences de la mise en scène de *Persée*, pour lequel Philidor avait composé une nouvelle partition, il énonce que ce dernier « avait à peine eu le temps de faire ses dispositions générales »²⁴, une chute l'ayant rendu indisponible au dernier moment. Il avait été ainsi dans l'impossibilité de « se porter pendant les

²² On peut citer par exemple l'*Ordonnance du roi portant règlement sur les entrées aux représentations et répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le payement des billets, et sur la police intérieure pendant la durée du spectacle*, 29 mars 1776, F-Po : 29 mars 1776.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Mercure de France*, octobre 1780.

représentations dans tous les endroits d'un théâtre immense »²⁵ et d'ordonner « la prodigieuse quantité de gens d'œuvre nécessaire pour faire mouvoir tous les objets que rassemblait un théâtre »²⁶.

Si l'on se fie aux anecdotes diverses relatées dans la presse périodique, la mise en scène était rarement parfaite : Antoine de Lérès note par exemple qu'à la reprise de *Zoroastre*, en 1756, les spectateurs pouvaient entendre de la salle des ouvriers crier « poussez, tirez ! »²⁷. Il n'était pas rare non plus que de véritables incidents surviennent et entravent le bon déroulement du spectacle. Le *Mercure de France* rapporte par exemple que « la seconde représentation des *Fêtes de Paphos* fut troublée par un accident dans le mouvement des machines, très peu dangereux en soi, mais effrayant pour le spectateur »²⁸. Les comptes rendus du Comité au ministre abondent de récits de petites imperfections qui ont lieu pendant le spectacle. En mai 1783, c'est le « nuage qui ferme la trappe du plafond de la salle de spectacle »²⁹ qui chute ; en avril 1784 un « petit éclat de planche »³⁰. Et l'incendie qui dévora la salle du Palais-Royal le 8 juin 1781 s'était déclaré pendant la représentation de l'acte *Apollon et Coronis*.

Par conséquent, l'élaboration des spectacles à l'Académie royale de musique apparaît comme un ensemble de processus particulièrement complexe qui requiert tout à la fois coordination, arbitrage et contrôle. L'empirisme doit en effet tenir le moins de place possible dans un système où la plus petite erreur de jugement risque d'altérer la qualité des spectacles et par conséquent la faveur du public, de laquelle l'établissement est largement tributaire s'il ne veut pas mettre la clef sous la porte. A en juger par la ferveur dans laquelle l'Opéra de Paris est tenu durant tout l'Ancien Régime – ferveur qui permet à cette maison en proie à de constantes difficultés structurelles et financières de se maintenir sans discontinuité jusqu'à nos jours – la mission est largement remplie.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ François Lesure, *L'Opéra classique français, XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, 1972, p. 94.

²⁸ *Mercure de France*, juillet 1758.

²⁹ *Compte rendu du Comité au ministre*, 12 mai 1783, F-Pan : O¹ 620.

³⁰ *Compte rendu du Comité au ministre*, 20 décembre 1784, F-Pan : O¹ 620.