



HAL
open science

L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2014, Pourquoi l'opéra?, 12, pp.10-18. 10.3917/nre.007.0180 . halshs-01083109

HAL Id: halshs-01083109

<https://shs.hal.science/halshs-01083109>

Submitted on 28 Dec 2017

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.

L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique.

Dans ses nombreux ouvrages consacrés à l'opéra français, Catherine Kintzler a montré l'insertion de ce genre dans le système poétique du théâtre classique. Dans cet article nous voudrions montrer comment ce système poétique s'articule à des enjeux politiques, et relire les « quelques éléments d'un système poétique » de Catherine Kintzler comme constituant également un système politique. Réfléchir à l'opéra à l'Académie royale de musique nécessite de prendre en compte un système artistique complexe où entrent en jeu non seulement des éléments d'ordre littéraire, musical et dramaturgique, mais également des problématiques esthétiques et politiques. Or pendant longtemps la compréhension des œuvres a été obscurcie par le refus de considérer leur cadre historique et institutionnel ; historiens et musicologues se sont ignorés, les premiers se montrant réticents à considérer les formes musicales comme objets historiques, les seconds ramenant l'histoire à la notion appauvrissante de contexte et en excluant les formes musicales.

Depuis une vingtaine d'années cependant, l'historiographie s'est profondément renouvelée¹ et plusieurs études se sont efforcées de confronter les sources habituelles des deux disciplines en croisant leurs apports². Dans la lignée de ces perspectives croisées, nous nous proposons d'étudier ici comment, tout au long de l'Ancien Régime, cette forme complexe qu'est l'opéra français s'élabore et se recompose selon un idéal double, à la fois esthétique et politique, et de montrer comment le genre lyrique sérieux, projet poétique rapidement devenu projet politique, témoigne d'un double processus d'institutionnalisation et d'officialisation de la musique d'une part et d'adaptation des normes du politique à la musique d'autre part.

DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE À L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

L'idée de susciter la fondation d'une « académie », institution officielle dont la principale mission serait de favoriser la création d'opéras en langue française et de les diffuser auprès d'un public, remonte au poète Pierre Perrin. En 1661, dans une lettre à l'archevêque de Turin tenant lieu d'introduction à son recueil d'œuvres de poésie, Perrin s'inspire des présupposés poétiques contenus dans les *Trois Discours sur le poème dramatique* de Pierre Corneille, qui définissent théoriquement le terrain d'action de la tragédie et de l'opéra, pour critiquer les fondements de l'opéra italien et jeter les bases d'une définition d'un opéra français antithétique du premier et parallèle au théâtre classique cornélien³.

¹ Donegani Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », dans *Raisons politiques*, n°14, 2004, p. 5-19.

² Les études sur l'opéra français sous l'Ancien Régime reflètent ces grandes tendances historiographiques. Alors même que le théâtre lyrique se prête particulièrement au dialogue entre disciplines en raison de ses fortes implications sociales et politiques, dans un premier temps les études qui lui ont été consacrées se sont construites uniquement sur l'objet artistique ou se sont focalisées sur un compositeur, rarement sur l'analyse des facteurs institutionnels. Les textes pionniers de William Weber voir notamment « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *Journal of Modern History*, 1984, n° 56, pp. 58-88) ainsi que, hors des limites chronologiques de l'Ancien Régime, ceux de Jane Fulcher (*Le Grand opéra en France : un art politique, 1820-1870*, Paris, Belin, 1988) et de Frédérique Patureau (*Le Palais Garnier dans la société parisienne : 1875-1914*, Liège, Mardaga, 1991) ont cependant permis de sortir de cette posture ethnocentrique.

³ Perrin Pierre, « Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin », in *Les Œuvres de poésie*, Paris, Loytson, 1661.

Perrin énumère neuf défauts de l'opéra italien qui concernent essentiellement le rapport entre la langue et la musique et les conditions de la représentation, et expliquent selon lui l'échec des opéras italiens en France. Le point central du discours du Perrin se base sur la constatation que les Italiens n'ont pas réussi à établir un équilibre entre la langue et la musique, comme en témoigne par exemple la rupture dramaturgique entre le récitatif – où la langue domine – et l'air – dans lequel la musique prime. Perrin en conclut qu'il y a nécessité d'élaborer un théâtre lyrique radicalement distinct de celui qui existe en Italie⁴. L'opéra français doit présenter une unité verticale et une unité horizontale, les deux étant intrinsèquement liées : si la musique et le drame forment un tout, il n'est plus besoin d'un balancement entre passages où l'un domine par rapport à l'autre. Pour ce faire, il préconise une musique française, un lieu favorable à l'acoustique et un livret spécialement conçu pour le théâtre lyrique. L'opéra est donc conçu à la fois comme un lieu, un projet artistique et un projet national – ce qu'il est toujours dans le langage courant.

Perrin, qui a réitéré entre temps ses idées dans un second texte manuscrit formant l'avant-propos de son *Recueil des paroles de musique* dédiée à Colbert⁵, obtient gain de cause et se voit conférer en 1669 un privilège pour une académie de musique⁶. En 1671, il met son programme esthétique à exécution dans un cadre officiel en créant *Pomone*, pastorale en musique qui comporte des ensembles vocaux, des ballets, des changements de décors et des machines variées, et annonce par son prologue et sa structure en cinq actes les tragédies lyriques de Lully et Quinault.

Projet poétique à l'origine, l'académie de musique créée par Perrin ne met pas bien longtemps à se muer en objet politique. La transformation s'opère dès 1672, lorsque Jean-Baptiste Lully, surintendant de la musique du roi et fort de la faveur royale, en récupère le privilège⁷. Le simple changement de dénomination de l'Opéra – on passe d'une « académie de musique » à une « Académie royale de musique » – en dit long sur les intentions royales, inscrivant l'institution au cœur du grand mouvement académique du XVII^e siècle et du fort interventionnisme de l'État dans la sphère culturelle. Les lettres patentes de 1672 témoignent de la volonté politique d'institutionnaliser la célébration personnelle du monarque au moyen d'un genre nouveau spécifiquement français qui mêle des éléments musicaux, littéraires et dramaturgiques, et s'édifie contre la tradition cosmopolite du goût musical, à une époque où l'influence italienne prédomine partout ailleurs en Europe. Le pouvoir royal lui confère les pleins moyens d'exercer ce programme en la dotant d'un monopole qui prend la forme institutionnelle d'un privilège, c'est-à-dire de l'exclusivité absolue, sur tout le territoire national, de spectacles de musique et de danse en français ou dans une autre langue.

La personne du roi devient donc la pierre angulaire de l'opéra, tout à la fois lieu, projet artistique et projet national. Elle en constitue le fondement et la finalité, ce qui influence non seulement la forme générique de la tragédie lyrique mais aussi son aspect spectaculaire : l'opéra ne prend pleinement son sens que lorsque le roi est présent en personne dans la salle. Au-delà de ses seules qualités esthétiques, le succès de la tragédie lyrique s'explique donc également, du point de vue de la réception, par la rencontre entre un idéal esthétique d'unité musico-textuelle et un idéal politique de communion monarchique. L'opéra est donc d'abord et avant tout un spectacle vivant, un rite durant lequel la musique est exécutée pour être entendue – consommée – par un public, dans un endroit qui lui est dédié, pour célébrer une personne réellement présente.

⁴ Kintzler Catherine, *Poétique de l'Opéra-Français de Corneille à Rameau*, Paris, Minerve, 1991, p. 177.

⁵ Perrin Pierre, « Lettre à Colbert », dans *Recueil de paroles de musique [...] dédié à monseigneur Colbert*, BnF, Paris, ms. fr. 2208.

⁶ Durey de Noinville Jacques-Bernard et Travenol Louis, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 77.

⁷ *Ibidem*, p. 82.

LA TRAGÉDIE LYRIQUE, FORME POÉTIQUE ET POLITIQUE

La manière dont l'institution est pensée par le pouvoir politique a des conséquences esthétiques extrêmement fortes du point de vue de son répertoire.

Tout d'abord, l'Académie royale de musique est destinée à promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du monde monarchique et aristocratique dont il possède l'étiquette et les valeurs morales. Son mode d'expression est celui du théâtre dramatique du XVII^e siècle – auquel les librettistes de l'Opéra empruntent le ton élevé, le décorum, les métaphores et le culte de l'euphémisme – même s'il s'en distingue par certains aspects, le plus significatif d'entre eux étant le recours au merveilleux. Le genre lyrique sérieux s'édifie ainsi en négatif, par le rejet de tout élément comique⁸. Ne seront représentés sur le théâtre que des genres sérieux, les genres comiques étant relégués sur d'autres scènes moins privilégiées, telles que la Comédie-Italienne ou les foires. Les seuls sentiments autorisés sont l'héroïsme ou la grandeur, la période de l'action l'histoire romaine ou les classiques du XVII^e siècle tels que le *Roland furieux* de l'Arioste ou la *Jérusalem délivrée* du Tasse.

Les éléments comiques ne sont néanmoins pas absents de la scène de l'Académie royale de musique, mais ils se retrouvent dans d'autres genres moins nobles que celui de la tragédie en musique, comme le ballet, et encore non sans difficulté. Le prologue des *Fêtes de Thalie* (La Font et Mouret, 1714) est particulièrement évocateur, qui met en scène ce débat autour de la convenance de la comédie sur la scène de l'Opéra.

MELPOMENE, regardant le théâtre de ses spectacles : Théâtre de ma gloire, où règne l'harmonie, / Ne recevez des loix que de mon seul génie. / Mes sujets sont les rois, les héros, et les dieux / Rien ne peut égaler mes spectacles pompeux. [...]

THALIE : Je viens avec les Ris pour égayer la scène.

MELPOMENE : Armide, Phaéton, Atys, / Roland, Bellérophon et Thétis . De ce brillant séjour me rendent souveraine. / Muse, retirez-vous [...]

THALIE : Ma sœur, un mot seul peut suffire / Pour faire voir qu'on me doit préférer. / On est bientôt las de pleurer. / Se lasse-t'on jamais de rire ?

Sommé de trancher, Apollon s'en tient à un jugement de Salomon, ce que conteste Melpomène, aux yeux de laquelle la tragédie prévaut :

MELPOMENE : Quoi ! Sous d'égales lois l'une et l'autre on nous range ? / Je reçois d'Apollon des mépris si cruels ? / Quoi / tout Dieu qu'il est, son goût change ? / Ah ! c'est une faiblesse à laisser aux mortels.

Dans la tragédie lyrique, les prologues se prêtent particulièrement bien à la célébration monarchique. Louis XIV y apparaît souvent comme le personnage principal des intrigues, sa figure évoluant au gré de l'actualité politique du royaume, tantôt guerrière, tantôt pacificatrice, souvent protectrice des arts⁹. Enfin, la dimension héroïque, outre le parti dramatique, musical et spectaculaire qu'il est possible d'en tirer, est avantageuse. Il ne s'agit pas tant de représenter une intrigue à caractère politique, puisque l'intrigue galante domine, mais de procéder par allusion, par allégorie, par personnages à clef, ce que permet le caractère noble et élevé des personnages qui la peuplent. Les courtisans n'avaient pas de mal à lire, par-delà les histoires mythologiques racontées dans les opéras, l'histoire de Louis XIV. L'un des

⁸ Noiray Michel, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005, pp. 96-98.

⁹ Harris-Warrick Rebecca, « Le prologue de Lully à Rameau », in Michel Noiray et Solveig Serre (dir.), *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : analyse et interprétation*, Paris, École nationale des chartes, 2010, pp. 199-211.

exemples les plus évidents en est *Isis*, jouée en 1677 : comment ne pas voir, dans la poursuite de la nymphe Io par Jupiter et la revanche de Junon la liaison de Louis XIV avec Marie-Elisabeth de Ludres, contrariée par la marquise de Montespan ? L'allusion était tellement évidente qu'elle blessa le roi et causa la disgrâce de Quinault¹⁰. Dans d'autres cas, c'est le public qui attribue spontanément au texte une charge symbolique, comme lors de la représentation d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, le 13 janvier 1775 :

À la scène troisième du second acte, il y a un chœur où le sieur Le Gros, faisant le rôle d'Achille, dit « Chantez, célébrez votre reine ». Par une présence d'esprit qui lui fait honneur, le public a envisagé Sa Majesté en ce moment, et a dit « Chantons, célébrons notre reine, etc ». Tous les yeux à l'instant se sont fixés sur Sa Majesté, et le chœur fini, on a répété *bis*. La reine, émue de sensibilité à la vue de pareils transports, n'a pu contenir sa reconnaissance et l'on a vu des larmes de joie couler de ses yeux¹¹.

On imagine mal le public de Covent Garden applaudir bruyamment la reine lors d'une reprise d'*Iphigénie en Aulide*. Pour qu'une telle réaction soit possible, il faut que la frontière entre la scène et la salle soit poreuse, qu'il n'y ait pas de limite infranchissable entre l'objet représentant, le sujet de la représentation et le spectateur de la représentation. Pour le public de 1775, le sujet de la représentation *n'est pas* Clytemnestre, mais bien Marie-Antoinette, vers laquelle il est donc logique de se tourner en même temps que le chœur des Thessaliens. Il semble que pour le public du XVIII^e siècle, les chanteurs ne sont pas tournés vers le public pour signifier que les Thessaliens sont dirigés vers Clytemnestre, mais les Thessaliens sont tournés vers Clytemnestre pour que les chanteurs soient tournés vers *leur* reine, entraînant ainsi la dévotion du public tout entier. Tout se passe comme si, à la scène 3 de l'acte II, le voile de la représentation se déchirait pour montrer en personne le représenté véritable : la personne royale. On comprend dans cette perspective que la situation normale d'une représentation lyrique au XVIII^e siècle est celle où la personne royale est réellement présente. Autrement dit, le spectacle de l'opéra ne dépend pas d'une esthétique de la représentation mais de l'incarnation. C'est pourquoi, à juste titre, la tragédie lyrique à l'Académie royale de musique a été comparée à un rite.

Dans cette perspective, un opéra en langue étrangère n'aurait aucun sens : personne ne célèbre sa reine par un chant italien. La musique ne peut pallier par elle-même cette difficulté. Le nœud esthétique réside dans le fait que pour les auteurs français la musique ne possède pas de valeur communicative et ne peut acquérir de valeur théâtrale que si elle se conforme à l'ordre de la langue : comme l'indique Perrin, l'échec des opéras italiens en France est dû au « deffaut inévitable de chanter en une langue étrangère et inconnue à la meilleure partie des spectateurs, qui leur ravit la plus belle partie du plaisir de la comédie, qui est celui de l'esprit »¹². Aussi la tragédie lyrique accorde-t-elle la primauté au livret : celui-ci n'est pas un prétexte à la musique, mais un poème, c'est-à-dire un texte littéraire qui peut être lu comme tel et obéit aux règles propres de la dramaturgie. Toute la difficulté consiste donc à donner à la musique une spécificité théâtrale par des moyens linguistiques, métriques et thématiques.

TENTATIVES D'AUTONOMISATION ESTHETIQUE

C'est donc logiquement dans l'opéra italien qu'on a cherché le renouveau, mais aussi l'opposition à l'absolutisme français. Dans la querelle des Bouffons, qui déchire le théâtre entre 1752 et 1754, l'inspiration italienne permettait de détacher le projet poétique du projet

¹⁰ La Gorce, *op.cit.*, pp. 62-63.

¹¹ *Mémoires pour servir à l'histoire de la République des lettres*, Londres, Adamson, t. 12, p. 213.

¹² Fabiano Andrea, *op. cit.*, p. 16.

politique et d'autonomiser ainsi le genre artistique de l'opéra de ses enjeux monarchiques. Mais paradoxalement, une telle tentative est également politique, puisque désolidariser le projet poétique du projet politique de l'opéra revient à attaquer l'absolutisme monarchique français.

Le consensus entre le roi et son aristocratie pour rigidifier un ordre de goût explique en partie l'étonnante longévité de la tragédie lyrique lullyste. Tout comme la nature de l'autorité étatique est strictement définie et ne connaît que peu d'innovations, l'évolution du goût musical se fait dans un sens très conservateur. Preuve manifeste, les tragédies lyriques de Lully sont institutionnalisées comme genre théorique de référence, composante obligée de la programmation des saisons théâtrales dans les règlements royaux de 1713 et 1714¹³. Même après la mort de Louis XIV et la relative ouverture d'esprit du Régent, dont témoigne la réouverture de la Comédie-Italienne en 1716, on continue à représenter les œuvres d'un Lully érigé en tradition d'État – *Les Saisons, Thétis et Pelée, Zéphire et Flore*.

Lorsqu'en 1752 les directeurs de l'Académie royale de musique décident de faire venir la troupe semi-itinérante d'Eustachio Bambini pour y représenter trois intermèdes – *La Serva padrona, Il Giocatore* et *Il Maestro di Musica* –, puis par la suite *Bertoldo in corte*, le répertoire du théâtre est donc 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 la scène de l'Opéra. Si les Bouffons sont renvoyés en urgence en 1754, ce n'est pas en raison de leur échec auprès d'un public parisien au contraire demandeur d'un théâtre musical comique, mais parce que la querelle entre partisans de la musique française et de la musique italienne est devenue un prétexte au déclenchement de fureurs nationalistes : modifier le contenu du répertoire de l'Académie, c'est le transformer en ensemble de spectacles purement esthétiques, quand il a pour fonction de célébrer le roi. Après le départ des Bouffons, la tragédie lyrique lullyste puis ramiste redevient le genre majoritaire dominant à l'Opéra.

Une seconde tentative de réformation du répertoire intervient en 1774, concomitamment à l'arrivée de Gluck à Paris, qui remporte un franc succès auprès du public dès la première représentation de son *Iphigénie en Aulide*. Plusieurs phénomènes y contribuent. L'influence de Marie-Antoinette tout d'abord : la jeune reine amène de la maison des Habsbourg une tradition de mécénat et de direction des affaires musicales par la famille royale qui avait disparu de la cour de France depuis la mort de Louis XIV, ainsi qu'un goût musical contemporain et cosmopolite. Anne-Pierre Jacques Vismes du Valgay ensuite : le nouveau directeur de l'Académie royale propose une augmentation spectaculaire du nombre de représentations hebdomadaires, une diversification des genres lyriques proposés et une rapidité de variation de l'affiche. Surtout, il réintroduit sur la scène de l'Opéra les Bouffons italiens, qui font leur début avec *Le Finte Gemelle* de Petrosellini et Piccinni et provoquent une nouvelle querelle entre partisans de la musique de Gluck et tenants de la musique de Piccinni. Ce deuxième épisode bouffon, en dépit de sa brièveté, démontre avec force que la scène de l'Opéra peut soutenir une alternance entre les genres tragique et comique : le lien entre le lieu, le projet national et le projet artistique se dénoue. La scène de l'opéra peut être considérée simplement comme une salle accueillant des spectacles qui ne sont plus directement liés à la glorification de la personne du roi. L'esthétique de l'incarnation laisse peu à peu la place à l'esthétique de la représentation. La distance augmente entre l'espace de la représentation et l'espace représentationnel. Si la réaction du public de 1775 célébrant Marie-Antoinette/Clytemnestre a surpris, c'est que la création d'*Iphigénie en Aulide* a lieu dans une période de transition, où le spectacle oscille entre ancienne esthétique de l'incarnation et nouvelle esthétique de la représentation.

¹³ Durey de Noinville Jacques-Bernard et Travenol Louis, *op. cit.*, p. 153.

Il s'agit là d'un pas décisif sur le chemin du renouvellement du répertoire de l'Opéra, qui ouvre la voie aux expériences théâtrales futures : passage des tragédies de cinq à trois actes, introduction d'opéra comiques sous la dénomination de comédies lyriques, ouverture à des sujets nouveaux tels que le drame villageois (*Le Seigneur bienfaisant* de Floquet) ou la pièce historique (*Pizarre ou la conquête du Pérou* de Duplessis et Candeille), développement du ballet pantomime. Surtout, l'arrivée de Gluck a redonné à la tragédie lyrique une deuxième jeunesse, notamment grâce à une intensité dramatique accrue, une unité de ton plus importante et un plus grand réalisme des décors¹⁴. L'aboutissement le plus spectaculaire de la veine tragique est la représentation des *Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes de Salieri, donnée sur le théâtre en 1784 et qui se clôt par une vision d'horreur :

On voit le Tartare roulant des flots de sang sur ses bords, et au milieu du théâtre Danaüs paraît enchaîné sur un rocher, ses entrailles sanglantes sont dévorées par un vautour, et sa tête est frappée par la foudre à coups redoublés. Les Danaïdes sont les unes enchaînées par groupes, tourmentées par les démons, et dévorées par des serpents ; les autres poursuivies par des furies, remplissent le théâtre de leurs mouvements et de leurs cris ; une pluie de feu tombe perpétuellement ; le tout forme une pantomime du genre le plus terrible.

Dans une esthétique de la représentation, la coupure se fait nette entre le monde des spectateurs et celui du livret : les costumes et les décors ne jouent plus d'une continuité entre l'espace représenté et l'espace de la représentation, et peuvent gagner en réalisme. Par la même occasion, les convenances si chères au théâtre classique perdent de leur importance : protégé par la nouvelle distance instaurée par l'esthétique de la représentation, le public peut être absorbé par une scène plus sanglante que dans les tragédies de Quinault et Lully.

Cela ne veut certes pas dire que ces spectacles sont dénués d'enjeu politique, mais ils n'ont plus à glorifier directement le roi présent en personne. C'est la réussite esthétique du spectacle qui indirectement rend hommage au pouvoir qui l'a rendu possible. L'esthétique de la représentation commence à prévaloir sur l'esthétique de l'incarnation, l'absorption sur ce que Fried a appelé la « théâtralité »¹⁵. Paradoxalement, c'est peut-être la rigidité du pouvoir royal face dans le premier épisode des Bouffons qui a facilité un tel passage, car la reprise de tragédies anciennes a permis de détacher le spectacle de son contexte originel, et ainsi d'entraver l'esthétique de l'incarnation.

ETATISATION ET DEPERSONNALISATION DU GENRE

L'Académie royale de musique est un lieu imbibé de politique. Les grands événements du royaume y sont célébrés. La maladie ou la mort d'un membre de la famille royale entraînent la fermeture de l'établissement, à l'instar du 4 février 1752, pour le décès du duc d'Orléans ; une naissance ou un mariage royaux suscitent des représentations gratuites, comme celle d'*Adèle de Ponthieu* donnée gratuitement à la fois pour célébrer la naissance du Dauphin et inaugurer la nouvelle salle de la porte Saint-Martin, le 27 octobre 1781¹⁶. La salle est un lieu où le pouvoir est mis en scène et où la hiérarchie topographique est révélatrice des différentes positions sociales. Enfin, le public de l'Académie royale de musique tient à ses habitudes. Un bon exemple nous en est fourni en 1778, lorsque Vismes, alors fraîchement nommé directeur de l'Opéra, décide de faire retirer le lustre servant à éclairer l'amphithéâtre, le paradis et les

¹⁴ Noiray Michel, *op. cit.*, pp. 225-226.

¹⁵ Fried Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne* [1980], Paris, Gallimard, 1990.

¹⁶ Serre Solveig, « L'art sous la contrainte? Le répertoire de l'Académie royale de musique (1749-1791) », *Revue de musicologie*, 2008, tome 94, pp. 45-57.

loges pour porter toute la masse de la lumière sur la scène et fait retirer les coiffures féminines trop hautes qui entravent la visibilité à l'amphithéâtre. Le tollé suscité par de telles mesures l'oblige à faire machine arrière et témoigne qu'une grande partie du public aristocratique refuse toute coupure radicale entre espace représenté et espace de la représentation, et reste profondément attachée à l'esthétique de l'incarnation dans la tragédie lyrique¹⁷.

Au cours de l'Ancien Régime, un certain nombre de phénomènes contribuent toutefois à faire évoluer le statut symbolique de la tragédie en musique. Le premier d'entre eux est le désinvestissement physique du roi pour l'Opéra, dont les prologues se font l'écho. Le retrait de la monarchie d'une célébration personnelle au moyen de la musique et de la danse marque la fin d'une longue tradition. Ainsi, le prologue d'*Achille et Polyxène* (Lully/Colasse, Campistron, 1687), premier opéra représenté après la mort de Louis XIV, se situe dans un théâtre ruiné et s'ouvre en reprochant au roi de ne plus se rendre à l'Opéra. Si Melpomène justifie l'absence du roi par le fait que celui-ci est à la guerre, Terpsichore n'a pas tort en expliquant que depuis plusieurs années la passion du roi pour l'Opéra s'est amoindrie :

Le théâtre représente un lieu propre à donner des spectacles, et qui peut convenir à la tragédie et à la comédie : ce lieu n'a plus la magnificence qu'il paraît avoir eue autrefois ; il est même presque détruit et ruiné. On y voit Melpomène, Terpsichore et Thalie sans aucune suite.

MERCURE : Savantes sœurs, arbitres de la scène, / Quel accident funeste a fait cesser vos jeux? / Je ne vois plus ici votre appareil pompeux [...]

MELPOMÈNE : Ignorez-vous que le plus grand des Rois / Etendant chaque jour ses conquêtes / Et signalant son bras, par de nouveaux exploits, / A négligé nos plus superbes fêtes?

THALIE : Depuis ce fatal moment, / Nos spectacles privés de leur magnificence, / Ne sauraient plus avoir l'éclat et l'agrément / Qu'ils ne devaient qu'à la présence.

TERPSICHORE : La tristesse règne en ces lieux, / Nous rougissons de ne pouvoir lui plaire, / Hélas! ne saurions-nous rien faire / Digne de paraître à ses yeux?

On voit ici thématiquement le passage de l'opéra à l'esthétique de la représentation : sans son âme qu'était la personne du roi, la tragédie lyrique n'est plus qu'un cadavre, à l'image du lieu décrépiti. De rituel de l'incarnation, l'opéra devient rituel de commémoration, rituel nostalgique de ce que ne pourra plus jamais être la tragédie lyrique.

Le jeune âge du dauphin ne facilite pas non plus la donne : à défaut de pouvoir célébrer ses hauts faits, les prologues se mettent à louer la jeunesse ou la grandeur de la France. Et même quand Louis XV atteint sa majorité, le prologue continue son mouvement de dépolitisation. S'il fait encore allusion à la guerre ou à la paix, le souverain y apparaît de moins en moins, et il est tout à fait symptomatique que dans *Les Fêtes grecques et romaines* le chœur ne loue plus le roi, mais Terpsichore. En 1749, *Zoroastre* ne contient plus de prologue, celui-ci est remplacé par de la musique purement instrumentale.

Le deuxième phénomène est lié au fonctionnement du répertoire de l'Académie royale de musique, conçu comme un fonds comprenant des créations et des reprises. Pour des raisons essentiellement structurelles, l'Opéra crée beaucoup moins qu'il ne reprend¹⁸ : petit à petit, les tragédies lyriques se désinvestissent de leur actualité. L'aristocratie accueille favorablement ce dialogue entre le passé et le présent, ainsi que la nostalgie des expériences politiques à la gloire du roi à une époque où l'ordre régnait et où les événements qui se déroulaient à Versailles fascinaient toute l'Europe. Presque insensiblement, un glissement s'opère qui fait

¹⁷ Serre Solveig, « Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Revue de musicologie*, 2010, tome 96, pp. 73-89.

¹⁸ Weber William, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *op. cit.*, p. 58-88.

qu'à travers la tragédie lyrique on célèbre davantage l'État que la personne royale. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant de constater que le statut institutionnel de l'Académie royale de musique suit un mouvement exactement similaire, puisque celle-ci passe d'un mode de gestion personnel à un mode de gestion étatique, d'abord confiée à la municipalité parisienne entre 1749 et 1780, puis directement intégrée à partir de cette date et jusqu'à la Révolution au département des Menus Plaisirs, branche importante de l'administration de la maison du roi¹⁹. L'étatisation de l'Académie va ainsi de pair avec le développement d'une esthétique de la représentation, l'État monarchique se caractérisant lui-même par une désincarnation du pouvoir royal.

Encore de nos jours, l'opéra désigne aussi bien un lieu qu'un genre. En retournant à la source de l'opéra français, on comprend qu'il constitue tout à la fois un projet artistique qu'un projet politique. Cette confluence est historique et non essentielle : pour mener à bien un projet artistique, Perrin a dû l'adapter aux exigences politiques. Réciproquement, le projet artistique d'un opéra français s'élabore à un moment-clé de la monarchie. Cette origine particulière de l'opéra n'est pas neutre : elle seule permet de comprendre pleinement la forme de la tragédie lyrique, qui ne s'insère pas seulement dans un système poétique, mais suppose une esthétique de l'incarnation où la présence de la personne royale est requise. Seuls les enjeux politiques permettent de comprendre l'articulation des dimensions historiques et spectaculaires de l'opéra. L'évolution vers une esthétique de la représentation s'avère ainsi paradoxale. Apparemment elle conduit vers une plus grande autonomie esthétique de l'opéra, mais du fait de l'intrication initiale entre projet artistique et projet politique, aucune tentative d'autonomisation ne peut être neutre politiquement. Il est ainsi remarquable que l'esthétique de la représentation triomphe au moment même où le pouvoir monarchique se dépersonnalise.

¹⁹ Serre Solveig, *L'Opéra de Paris (1749-1791) : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS éditions, 2010.