



HAL
open science

**Pour une nouvelle approche des représentations de
l'Académie royale de musique: les comptes rendus du
Comité au ministre**

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. Pour une nouvelle approche des représentations de l'Académie royale de musique: les comptes rendus du Comité au ministre. Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire: les objets et les méthodes de l'historiographie, 2008, Nice, France. pp.107-116. halshs-00432226

HAL Id: halshs-00432226

<https://shs.hal.science/halshs-00432226>

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.

**POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DES REPRESENTATIONS DE
L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE :
LES COMPTES RENDUS DU COMITE AU MINISTRE**

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'Ecole nationale des chartes

En 1780, pour la première fois depuis sa création (en 1672), l'Académie royale de musique est gérée directement par le pouvoir royal, via le département des Menus-Plaisirs. La révolution est de taille, mais elle ne s'arrête pas là : l'Etat 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. Conservés aux Archives nationales dans la O¹ de la Maison du Roi sous l'Ancien Régime, jalonnant pour l'essentiel la période du 17 avril 1780 au 18 mars 1785, les comptes rendus du Comité au ministre sont des documents largement méconnus de ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'Opéra à l'époque moderne. Nous nous proposons ici de considérer justement cette source originale qui éclaire d'un jour nouveau les pratiques scéniques alors en cours sur le théâtre de l'Opéra de Paris.

Une source officielle et pourtant en marge

Plusieurs raisons concourent à faire des comptes rendus du Comité une source marginale. La première d'entre elles est archivistique. Les études de l'Opéra à l'époque moderne ne s'appuient en effet que très peu sur les sources officielles et se concentrent plutôt sur l'anecdotique rapporté par la presse, les mémoires ou les correspondances. Ceci est dû en partie au fait que l'Académie royale de musique a très mal conservé ses archives, à la différence par exemple 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 le XVIII^e siècle qui constituent pour le chercheur un ensemble tout à fait exceptionnel. La faute peut en être imputée tout d'abord à l'histoire mouvementée de l'institution: les nombreuses directions qui se sont succédé à la tête de l'Opéra se sont accompagné d'une dispersion, voire d'une liquidation pure et simple des documents d'archives considérés comme la propriété des directeurs, qui avaient loisir de les emporter en se retirant. De plus, les incendies des deux salles du Palais Royal en 1763 et 1781 ainsi que les déménagements multiples qui s'en suivirent n'ont pas joué en la faveur d'une bonne conservation des documents d'archives. Et la période révolutionnaire n'est pas allée non plus dans le sens d'une amélioration de la situation. Si on ajoute enfin à un certain état d'esprit qui n'accordait la primauté qu'aux seules partitions et ne portait que peu d'intérêt à ce genre de papiers et à leur conservation, rien d'étonnant à ce que les archives demeurent entassées dans des combles à la chaleur des lustres ou soient reléguées dans un rez-de-chaussée humide et passant, protégées uniquement « par le désordre dans lesquelles elles se trouvaient »¹, pour reprendre l'expression de Charles Nutter, grand artisan de la conservation et de la gestion des archives de l'Opéra de Paris dans les années 1860-1870².

¹ *Archives de l'Opéra*, F-Po : Arch. Bibl. Pièce 21.

² Sur Charles Nutter, voir l'ouvrage très bien documenté de Valérie Gressel : *Charles Nutter : des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim, 2002.

La deuxième raison est historique. Le 17 mars 1780, Louis XV prend par arrêt du Conseil deux mesures spectaculaires³. D'une part, il retire l'Académie royale de musique à la ville de Paris qui en détenait le privilège depuis 1749. Un directeur, Pierre Montant Berton, gouverne désormais l'Opéra sous les ordres du secrétaire d'Etat de la maison du roi et le contrôle de l'intendant des Menus Plaisirs. D'autre part, afin d'« exciter de plus en plus le zèle et l'activité »⁴ des directeurs et des principaux sujets de l'Opéra, le roi décide de les intéresser désormais aux bénéfices de l'institution, en les faisant participer conjointement à son administration. S'il entérinait plus de vingt années de revendications émanant des personnalités artistiques les plus éminentes de l'Académie royale de musique⁵ et pouvait apparaître comme une nouveauté, le système inauguré par cette mesure faisait en réalité songer à celui qui avait cours depuis plus d'un siècle à la Comédie-Française, selon lequel les bénéfices tirés de l'exploitation de ce théâtre étaient divisés en un certain nombre de parts, attribuées aux membres de la troupe. La part donnait droit non seulement au partage des bénéfices, mais également au droit de participer à l'administration générale du théâtre, sans que quiconque puisse exercer seul un pouvoir de direction ou d'inspection. Des semainiers étaient à tour de rôle responsables de la vie administrative du théâtre et des assemblées hebdomadaires réunissaient tous les comédiens qui délibéraient et prenaient les décisions pour assurer la bonne marche du théâtre. Pour autant, l'autonomie qui était conférée à l'Opéra était loin d'être totale : tout comme à la Comédie-Française, où la mainmise du pouvoir sur l'administration était flagrante et où le roi faisait sentir son autorité soit directement, soit par l'intermédiaire des Gentilshommes de la Chambre assistés des intendants des Menus-Plaisirs, l'Académie royale de musique restait sous les ordres immédiats du secrétaire d'État en charge du département de la ville de Paris, qui en confiait l'administration à la personne de son choix, avec l'approbation royale. Et un directeur général vient chapeauter le système, afin d'éviter d'éventuels abus.

Le Comité au travail

Pour évaluer la manière dont le Comité fit son travail, nous avons la chance de disposer de 191 comptes rendus de celui-ci au ministre, qui couvrent la période du 17 avril 1780 au 18 mars 1785 (soit un total de 191 comptes rendus) et sont répartis assez inégalement : 69 pour l'année du théâtre 1780-1781, 14 pour 1781-1782, 50 pour 1782-1783, 27 pour 1783-1784, 32 pour 1784-1785. Les dispositions du règlement du 18 avril 1780 semblent avoir été plutôt bien appliquées : les séances du Comité eurent ainsi lieu à intervalles réguliers, atteignant la dizaine pour le seul mois de mai. Quant au nombre de questions abordées, si la moyenne se situe autour de trois, il est en réalité très variable, pouvant aller d'un seul sujet, comme lors de la séance du 7 janvier 1785, à plus d'une dizaine, à l'instar de celle du 8 novembre 1781.

Le Comité se mit très rapidement au travail. Il était composé de six membres, tous de grand renom: le directeur général (Berton) les deux premiers sujets du chant (Legros et Durand) le maître des ballets (Noverre) les deux premiers sujets de la danse (Dauberval et Vestris père) soit six membres au total. Chacun d'entre eux possédaient des attributions spéciales en matière de luminaires, machines, décorations et peintures, etc. Le Comité était censé se tenir une fois par semaine à dix heures précises dans la salle des Comptes de

³ Arrêt du Conseil d'Etat concernant l'Opéra, 17 mars 1780, F-Pan : O¹ 613.

⁴ *Ibid.*

⁵ Les *Mémoires secrets* font état dès l'année 1767 de revendications du personnel artistique de l'Académie royale de musique auprès du pouvoir royal dans le but de s'auto-gérer. La revendication est récurrente jusqu'en 1780 et se fait de plus en plus virulente à chaque renouvellement de la direction ; cf. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, 29 septembre 1767, tome 2, p. 121.

l'Académie royale de musique « sous la présidence du représentant du ministre, quand il jugera à propos d'y assister »⁶. Officialisée par les règlements des 13 mars 1784 et 2 avril 1789, la pratique des jetons, qui consistait en ce que le directeur, à dix heures et quart, fasse « former par le secrétaires de l'Académie la liste des personnes présentes au Comité, et auxquelles seulement [était] distribué le jeton de l'assemblée, et ceux qui y [arrivaient] passé l'heure de dix heures et quart, [perdaient] leur jeton ainsi que ceux qui se [retiraient] avant la fin du Comité »⁷, semble avoir existé dès cette époque. C'était une arme à double tranchant, puisqu'elle encourageait et récompensait l'assiduité des membres du Comité, tout en permettant également aux instances supérieures de contrôler le sérieux de leur travail⁸. En sus, une fois par mois, une assemblée générale composée de tous les sujets, se réunissait, pour examiner les recettes et les dépenses mensuelles. Théoriquement, le Comité possédait un pouvoir de décision sur tous les objets qui lui étaient proposés lors des séances. Ses décisions étaient ensuite transmises par le directeur général ou par le secrétaire au représentant du ministre qui en rendait compte à son supérieur.

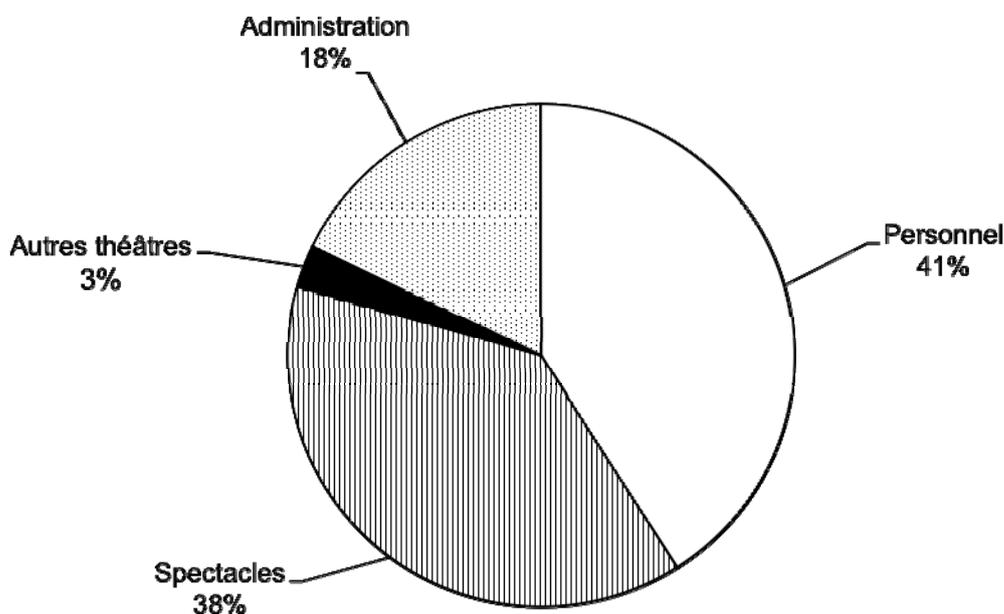


Figure 1 - Répartition des sujets abordés

Comme le montre le graphique « Répartition des sujets abordés », quatre grandes thématiques émergent des 554 sujets abordés. L'importance accordée à chacune d'elle révèle les préoccupations de gestion quotidienne de l'Académie royale de musique. La catégorie qui nous intéresse ici concerne les spectacles. Elle est très bien représentée, puisqu'elle arrive en deuxième position (38%), juste après les questions de personnel. On ne saurait en effet oublier que l'Opéra de Paris est le premier des théâtres français. Il jouit du privilège des représentations en musique, met en jeu des sommes considérables, emploie un personnel très

⁶ Règlement pour l'administration et police intérieure de l'Académie royale de musique, 18 avril 1780, F-Pan : O¹ 613.

⁷ *Ibid.*

⁸ La pratique des jetons est attestée par des registres de présence aux réunions du Comité pour les années 1788-1789 : ceux-ci se composent exclusivement de feuilles pré-imprimées où figurent à la main la date des réunions du Comité ainsi que le nom et la signature des membres présents aux séances.

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 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 par conséquent la faveur du public, de laquelle l'établissement est largement tributaire s'il ne veut pas mettre la clef sous la porte. En effet, entre la programmation d'une œuvre sur le théâtre et le premier lever de rideau, de nombreuses opérations complexes 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, veiller au bon déroulement des répétitions ou encore assurer la publicité du spectacle.

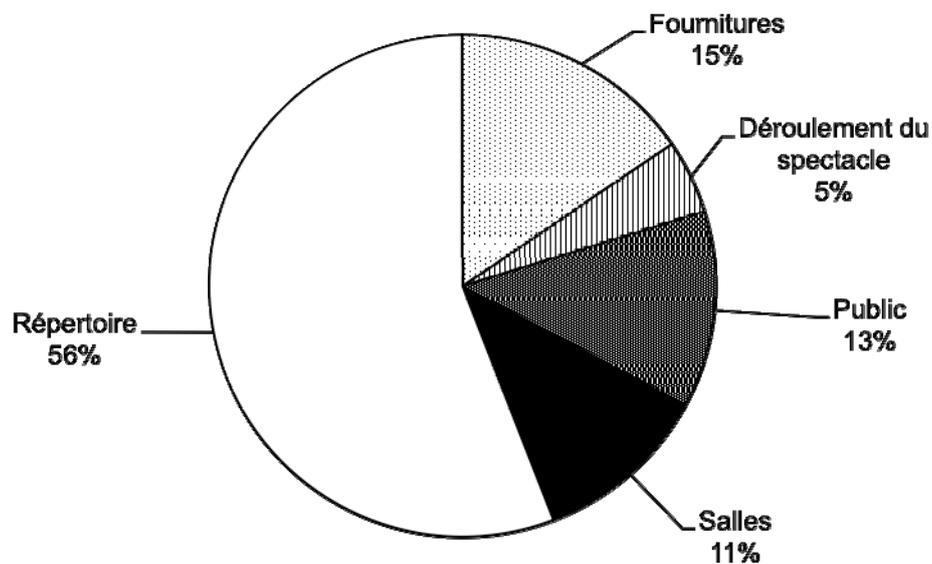


Figure 2 - Sous-catégorie Spectacles

La sous-catégorie « Spectacles » peut être scindée en cinq grandes catégories, illustrées par la figure 2. L'une d'entre elles (15%) intéresse la réalisation des spectacles en amont de leur représentation. Il peut s'agir de l'achat de matériaux divers, comme lors de la délibération du 2 juin 1784, au cours de laquelle « le sieur Piennaud, entrepreneur du luminaire en cire et en huile au spectacle de l'opéra [fait] sa soumission pour continuer cette fourniture conformément à la convention faite avec lui l'année dernière »⁹, ou bien du choix des décorations ou des costumes, ainsi qu'il est fait par exemple le 30 août 1780, en présence des auteurs Marmontel et Philidor, ainsi que des chefs du personnel Bocquet et Boulet¹⁰. A part presque égale (13%) se situent les discussions qui touchent au public de l'Opéra de Paris. Ce peut être la lecture de lettres de personnalités qui réclament leurs entrées gratuites au théâtre, comme celle de « M. Richard de Mouillac, vétéran de la Comédie-Italienne »¹¹, ou bien encore de l'indemnisation des locataires des loges à l'année pour « leur non jouissance depuis

⁹ *Compte rendu du Comité au ministre*, 2 juin 1784, F-Pan : O¹620.

¹⁰ *Compte rendu du Comité au ministre*, 30 août 1780, F-Pan : O¹620.

¹¹ *Compte rendu du Comité au ministre*, 9 avril 1782, F-Pan : O¹620.

l'époque de l'incendie jusqu'à l'ouverture de la nouvelle salle »¹². Les questions ayant trait à la salle de l'Opéra figurent également au premier rang des préoccupations du Comité. L'incendie de la salle de spectacle du Palais-Royal, survenu le 8 juin 1781, y contribue pour une large part, comme le montre la très longue séance du 15 novembre 1781, dédiée aux « soins qui mettent à portée de prévenir les incendies »¹³, tout comme la construction de la nouvelle salle d'Opéra, à la porte Saint-Martin. Le déroulement du spectacle à proprement parler occupe 5% des discussions du Comité. Il peut s'agir de limiter la liste des entrées gratuites, comme c'est le cas lors de la séance du 23 septembre, au cours de laquelle le ministre est supplié d'« avoir égard aux torts que l'amphithéâtre éprouve relativement aux entrées gratis à l'amphithéâtre »¹⁴. Ce peuvent être aussi des questions plus matérielles, comme celle du balayage de la salle, évoqué le 11 décembre 1780¹⁵.

L'élaboration du répertoire : un apport majeur des comptes rendus

Mais c'est surtout dans le domaine de l'élaboration du répertoire que l'apport des comptes rendus du Comité au ministre est majeur pour l'historien. Cette sous-catégorie, très largement représentée (56%), regroupe des délibérations de diverse nature : lecture du poème d'une tragédie, comme lors de la séance du 14 avril 1782, au cours de laquelle « le Comité a reçu unanimement la tragédie de [Nitocris] et désire que la musique réponde par ses effets à tout ce qu'a fait éprouver au Comité la lecture d'un poème aussi beau dans son ensemble qu'intéressant par le détail des scènes d'où résultent un dénouement bien amené et susceptible d'une magnificence qui doit honorer le spectacle de l'Opéra »¹⁶, suggestions faites devant le Comité par des auteurs pour créer un opéra, à l'instar du compositeur Saint-Amant, le 20 septembre 1780, qui propose trois ouvrages, et auquel on répond que ceux-ci « doivent être examinés par M. Dauvergne sur le compte qu'il en rendra, être répétés et reçus s'il y a lieu »¹⁷, programmation de l'année théâtrale, comme lors de la séance du 26 juin 1783 où le Comité [se propose] au défaut de *Diane et Endymion*, retardé pour être mis après les *Danaïdes*, de s'occuper pour première nouveauté de *Philémon et Baucis* opéra en deux actes »¹⁸.

Par conséquent, les renseignements contenus dans les comptes rendus du Comité au ministre permettent de se faire une idée très précise des processus décisionnels à l'œuvre quant à l'élaboration du répertoire de l'Opéra de Paris. Avant 1780, il est très malaisé de saisir comment la décision de représenter une pièce plutôt qu'une autre est prise. Le seul document qui évoque longuement ce problème est le règlement de 1714, qui prévoit que « les paroles destinées pour être mises en musique seront examinées par gens d'esprit à ce commis, avant que le musicien puisse y travailler »¹⁹. Une fois approuvée, elles sont reçues « par un arrêté du syndic chargé de la régie et par l'inspecteur. L'auteur sera tenu de nommer le compositeur dont il prétendra se servir, sinon il y sera pourvu »²⁰. La musique achevée, le compositeur doit

¹² *Compte rendu du Comité au ministre*, 4 février 1782, F-Pan : O¹620.

¹³ *Compte rendu du Comité au ministre*, 15 novembre 1781, F-Pan : O¹620.

¹⁴ *Compte rendu du Comité au ministre*, 11 décembre 1780, F-Pan : O¹620.

¹⁵ *Compte rendu du Comité au ministre*, 3 juin 1780, F-Pan : O¹620.

¹⁶ *Compte rendu du Comité au ministre*, 14 avril 1782, F-Pan : O¹620.

¹⁷ *Compte rendu du Comité au ministre*, 20 septembre 1780, F-Pan : O¹620.

¹⁸ *Compte rendu du Comité au ministre*, 16 juin 1783, F-Pan : O¹620.

¹⁹ Le texte de ce long règlement, le premier depuis la création de l'Académie royale de musique, en 1672, est retranscrit dans l'ouvrage de Louis Travenol et Jacques-Bernard Durey de Noinville consacré à l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757.

²⁰ *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique...*, p. 125.

la faire écouter « entièrement finie aux gens à ce commis [...] six mois avant que la même pièce puisse être mise au théâtre »²¹.

Dans les comptes rendus, nous apprenons que bien souvent le choix d'un nouveau spectacle est le résultat d'un compromis pris le plus souvent à l'amiable entre les instances dirigeantes de l'Académie royale de musique, chacune d'entre elles étant sollicitée à son niveau. Si l'on se fie au nouveau règlement du 18 avril 1780²², 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. Ces prérogatives ne lui sont visiblement pas contestées, et l'on voit le Comité les respecter à la lettre, en témoigne le compte rendu de la séance du 20 septembre 1780, au cours de laquelle le Comité a examiné la demande de Saint-Amand qui propose trois ouvrages et émet le souhait qu'il lui soit répondu que « les ouvrages doivent être examinés par M. Dauvergne sur le compte qu'il en rendra, être répétés et reçus s'il y a lieu »²³.

Une fois le livret écrit, l'auteur devait soumettre son œuvre au Comité, qui avait pour mission d'effectuer une nouvelle sélection parmi les nombreux manuscrits destinés à l'Opéra. Comme l'explique la délibération du 20 mai 1780, les « poèmes et partitions de musique [étaient] apportées au Comité dès qu'ils [étaient] proposés par les auteurs pour être pris les arrangements les plus prompts à cet égard et former un répertoire de l'année afin que l'on puisse statuer sur la mise des différents ouvrages de la manière la plus avantageuse et la plus économique »²⁴. 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. Le 29 avril 1782, il sollicite le ministre afin que celui-ci écrive au censeur royal Jean-Baptiste Suard dans le but de l'« engager à venir à celles de ses assemblées où il s'agira de la lecture des poèmes d'opéra et de l'autoriser à consulter de préférence les auteurs qui se sont le plus distingués à ce spectacle et qui offrent gratuitement leurs services pour l'examen des ouvrages qui auront été présentés au Comité »²⁵.

Lors des séances du Comité, le poème était lu au sens propre du terme, c'est-à-dire dit à haute voix. Nous en avons la trace régulièrement dans les comptes rendus de séance du Comité. De manière plus occasionnelle, les dramaturges avaient la possibilité de défendre en personne leur œuvre en assurant eux-mêmes la lecture, comme le fait Jean-Charles Tilorier le 25 juin 1782 pour son poème *Hippolyte*²⁶. Trois décisions pouvaient alors être exprimées : l'acceptation²⁷, le refus²⁸ ou le renvoi à correction²⁹. La première d'entre elles était l'acceptation. La deuxième 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 définitif. Pour les instances dirigeantes de l'Académie royale de musique, l'opéra appartient au genre théâtral. Les hommes du XVIII^e siècle 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

²¹ *Ibid.*

²² *Règlement pour l'administration et police intérieure de l'Académie royale de musique*, 18 avril 1780, F-Pan : O¹613.

²³ *Compte rendu du Comité au ministre*, 20 septembre 1780, F-Pan : O¹620.

²⁴ *Compte rendu du Comité au ministre*, 20 mai 1780, F-Pan : O¹620.

²⁵ *Compte rendu du Comité au ministre*, 29 avril 1782 F-Pan : O¹620.

²⁶ *Compte rendu du Comité au ministre*, 25 juin 1782, F-Pan : O¹620.

²⁷ *Compte rendu du Comité au ministre*, 4 mai 1782, F-Pan : O¹620.

²⁸ *Compte rendu du Comité au ministre*, 19 avril 1782, F-Pan : O¹620.

²⁹ *Ibid.*

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. Un bon exemple nous est fourni par le refus du poème *Hippolyte*, de Tilorier, au motif que « la difficulté de mettre au théâtre une passion aussi blâmable que celle de Phèdre a été vaincue par Racine mais M. Tilorier est si loin d'avoir rendu le personnage supportable qu'il est répugnant dans toutes les scènes »³⁰. Si la tenue littéraire de l'œuvre est prépondérante, elle ne saurait suffire. En effet, 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. Ainsi, le 17 juin 1782, le poème *Diane et Endymion* est accepté, car « le sujet est traité d'une manière intéressante et conforme à la marche théâtrale qui convient au spectacle de l'opéra »³¹. Enfin, même si le sujet n'est jamais abordé explicitement dans les comptes rendus du Comité, on peut penser que les aspects financiers ne sont pas non plus totalement étrangers à la décision finale.

Par conséquent, nous espérons avoir réhabilité cette source trop longtemps marginalisée et cependant d'un intérêt incontestable. Parce qu'ils évoquent souvent, et avec force détails, les modalités d'élaboration des spectacles permettant de reconstruire l'art scénique du passé, là où d'ordinaire les sources sur le sujet sont lacunaires, sinon muettes, les comptes rendus du Comité au ministre représentent une véritable aubaine pour l'historien des spectacles ou le musicologue.

³⁰ *Compte rendu du Comité au ministre*, 25 juin 1782, F-Pan : O¹ 620.

³¹ *Compte rendu du Comité au ministre*, 17 juin 1782, F-Pan : O¹ 620.