Les fantômes de l'Opéra ou les abandons du Directoire

The Phantoms of the Opéra or the abandonments of the Directory

Philippe Bourdin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/13433>

DOI : 10.4000/ahrf.13433

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2015

Pagination : 109-129

ISBN : 978-2-200-92958-9

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Philippe Bourdin, « Les fantômes de l'Opéra ou les abandons du Directoire », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.13433>

LES FANTÔMES DE L'OPÉRA OU LES ABANDONS DU DIRECTOIRE

Philippe BOURDIN

Le Théâtre de la République et des Arts, nouvelle dénomination de l'Opéra de Paris à partir de l'an V, vit avec un déficit financier chronique. Ni l'État qui le protège, ni les entrepreneurs privés qui se succèdent à son chevet, n'y pallient. L'ombre des anciennes gloires des années 1770 continue de planer sur l'institution, malgré l'importance des recrutements durant la Révolution. Elle est malmenée par les infidélités des premiers rôles, qui vont chercher ailleurs des salaires plus réguliers. Les créations sont rares durant le Directoire et contraintes par les thématiques patriotiques imposées par le ministère de l'Intérieur, favorable aux modèles antiques, à la gloire de la république et de l'armée citoyenne. Le théâtre n'a pas un rendement maximal : il fait régulièrement relâche pour des répétitions, des fêtes nationales, des remises de prix, des réparations, ou à cause des indispositions des artistes. Tandis que bien des auteurs protestent contre la perte de leurs revenus, le public n'est pas toujours au rendez-vous.

Mots-clés : Opéra, vedettariat, répertoire patriotique, François de Neufchâteau, critique théâtrale

Si la Révolution française reconnaît dès 1789, après quelques vifs débats, le rôle de vitrine internationale de l'ancienne Académie royale de musique et l'importance de l'entreprise qu'elle fait vivre au sein de la capitale¹, les moyens, une fois effrités les privilèges de l'institution², sont

(1) Victoria JOHNSON, *Backstage at the Revolution : how the Royal Paris Opera survived the end of the Old Regime*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 2008.

(2) Mark DARLOW, *Staging the French Revolution. Cultural politics and the Paris Opera (1789-1794)*, New-York, Oxford University Press, 2012.

loin d'être toujours au rendez-vous et le déficit chronique : bon an, mal an, il avoisine en général 300 000 livres³. Alors que l'Opéra a déménagé à la fin de l'an II rue de la Loi, préemptant dès germinal la très moderne salle construite par La Montansier⁴, pour devenir officiellement en l'an V le Théâtre de la République et des Arts, la crise est plus que jamais aigüe. Elle pousse les autorités du Directoire à renouer avec les tentatives de gestion erratiques qui caractérisaient déjà l'Ancien Régime : le gouvernement hésite en permanence entre l'administration directe par le ministère de l'Intérieur ou la dévolution à des entrepreneurs privés peu scrupuleux — les mêmes que dans les années 1780 : en l'an VI, Jacques de Vismes, ancien protégé de Marie-Antoinette ; l'année suivante Francoeur, bientôt inquiété pour sa comptabilité fantaisiste, qui l'avait déjà amené en prison en 1793 ; en l'an VIII son vieil associé Cellerier, qui avait connu le même sort. Les premiers artistes gèrent en direct de l'an II à messidor an IV puis un semestre en l'an V⁵. La situation financière joue contre un personnel jugé pléthorique, victime de coupes sombres malgré ses grèves ; contre les premiers artistes de la danse, du chant et de l'orchestre, tentés par des aventures plus rémunératrices (qui leur permettent de négocier chèrement leur maintien) ; contre les auteurs, qui attendent en vain la mise en scène de leurs œuvres qui ont été retenues. Les créations sont très peu nombreuses, un choix drastique est opéré au sein de la tradition classique et révolutionnaire, en partie guidé par les considérations d'un ministère de l'Intérieur désireux de voir proposer aux spectateurs des modèles historiques susceptibles de les mobiliser, selon une vulgate que ne renieraient ni Chénier ni les anciens membres du Comité de salut public, et que revivifie la réaction républicaine de l'an VI. Tentons un arrêt sur images sur cet Opéra du Directoire, ses artistes, son répertoire, les moyens de sa production.

L'ombre des vedettes

Les coulisses bruissent des revendications portées par les anciennes gloires qui ont illustré la scène dans les dernières décennies de l'Ancien Régime et tentent d'obtenir leurs retraites et de les augmenter de quelques représentations, dont les administrateurs craignent qu'elles ne soient

(3) Philippe BOURDIN, « L'économie du Théâtre de la République et des Arts sous le Directoire », dans Guillemette MAROT-MERCIER et Nicholas DION (dir.), *Diversité et modernité du théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 2014.

(4) AN, F/21/1051. Arrêté du Comité de salut public, 27 germinal an II (16 avril 1794).

(5) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Arch. 18[46. *Anecdotes sur l'Opéra pendant la Révolution (1790-1795)*).

pathétiques⁶. La chanteuse soprano Sophie Arnould, gloire des années 1760-1770, a vu ses revenus durablement écornés par la Révolution, à laquelle elle s'est cependant ralliée avec enthousiasme, fière que ses fils participent à sa défense. Retirée dans un bien national acheté à Picpus, où elle vit des produits de son jardinage, elle n'oublie pas les relations que lui avaient offertes ses talents de séductrice et son art des bons mots qui faisait la réputation de son salon. « J'ai vieilli, blanchi, rougi même pendant trente années sous le harnais lyrique. *Que je chantais, ne vous déplaît !* Je vous prie d'observer qu'au titre de pensionnaire non liquidée de la nation, je ne puis y ajouter que celui de rentière non payée, et que ces deux adverbies joints font vivre d'indignation et mourir de faim »⁷, écrit-elle ainsi au ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau. Elle le sollicite au nom de l'ancienne admiration transie qu'il lui a portée jusqu'à la versifier. Elle peut compter sur les soutiens de Bougainville, Talleyrand, La Chabeaussière, le comte Daru, etc. Tout cela lui assure une pension de 2 400 livres. Mais elle n'obtiendra jamais de remonter sur scène, au contraire de sa consœur, la danseuse Marie-Madeleine Guimard. Capricieuse et dépensière comme la chanteuse, comme elle salonnière et redoutable amante, comme elle ralliée à la République et bénéficiant de soutiens identiques – ils lui permettent l'oubli de ses compromissions d'Ancien Régime, d'autant que sa philanthropie est réputée –, « la » Guimard a abandonné sa vie luxueuse et s'est installée jusqu'en l'an V sur les hauts de Montmartre, vendant pour survivre livres et vêtements⁸. La cinquantaine passée, elle obtient de revenir fouler la scène de l'Opéra, le 4 juin 1797, dans le ballet de *Ninette*, contre un tiers des entrées – semblable opportunité lui est ensuite systématiquement refusée⁹. Le compositeur Piccinni, à 65 ans, après avoir travaillé dix-sept ans pour l'Opéra, a quant à lui été privé en 1793 d'un revenu annuel de 8 000 livres (dont 2 000 de droits d'auteur) ; depuis l'Italie, où il est désormais réfugié, il continue de réclamer ses acomptes, avant de venir les chercher à Paris où il meurt le 21 floréal an VIII (11 mai

(6) Philippe BOURDIN, « Gloires encombrantes. Les retraités de l'Opéra sous le Directoire », actes du colloque *Genèse du vedettariat théâtral (XVII^e-XIX^e siècles)*, Université de Poitiers, mai 2014, à paraître.

(7) AN, F/17/1295. Lettre de Sophie Arnould au ministre de l'Intérieur, 8 messidor an V (26 juin 1797).

(8) Cf. les documents produits par Jules et Edmond DE GONCOURT, *La Guimard d'après les registres des Menus-Plaisirs*, Paris, Eugène Fasquelle, 1893.

(9) AN, F/21/1051. Lettre du directeur général de l'Instruction publique à la Guimard, femme Dépreaux, prairial an V. Rapport de Mirbeck au ministre de l'Intérieur sur la demande faite par la Guimard de trois représentations à son profit, 13 frimaire an VI (3 décembre 1797) ; décision ministérielle du 26 floréal an VI (15 mai 1798).

1800)¹⁰. Jean-George Noverre (1727-1810), grand rénovateur des ballets de l'Opéra, sollicite en 1798 deux places vacantes : chef de l'école de danse et de théâtre, aide des ballets (il voudrait, plus exactement, seconder Gardel). La première lui est accordée, mais la seconde semble hors de portée pour un homme qui apparaît désormais « de complexion faible » et dont les conceptions sont considérées obsolètes : « Il est à propos de remarquer que dans la marche progressive des arts, il se fait d'époque en époque des changements si considérables que la méthode qui dans un temps a mérité les plus justes éloges ne seroit accueillie dans un autre temps qu'avec indifférence et dédain, et nuirait plutôt que d'être utile »¹¹. On en passe... Mais il faut compter avec ces pensionnés plus ou moins influents, qui ne disparaissent jamais complètement des mémoires et des affaires de la prestigieuse maison, surtout quand ils sont au cœur de véritables dynasties – les Vestris, les Gardel.

Tableau 1. Ancienneté des artistes de l'Opéra (an V)

Période d'engagement	Chanteurs	Choristes	Musiciens	Danseurs	Figurants	Figurantes
1760-1764			1			
1765-1769		3	1			
1770-1774	1	1	3	1	1	
1775-1779	4	5	8	5	4	1
1780-1784	4	7	11	3	7	2
1785-1789	6	6	19	3	6	2
1790-1794	4	29	17	15	11	15
an III - an IV	1	11	8		2	5
TOTAL	20	62	68	27	31	25

NB : seuls ont été pris en compte les artistes dont la date de réception était mentionnée – 7 cas n'étaient pas renseignés (dont 6 figurantes), 8 places vacantes, essentiellement dans les chœurs.

Un état sommaire des artistes de l'an V¹² prouve cependant l'importance du recrutement de la période révolutionnaire (50,6 % de l'ensemble), le vieillissement accepté des chœurs et des musiciens, évidemment impossible pour les chanteurs et les danseurs, bien qu'un quart d'entre eux affichent déjà presque vingt ans de carrière. L'inégalité règne en leur sein : le chef d'orchestre gagne plus de deux fois ce que perçoit son second, et

(10) AN, F/17/1298. Lettre du fondé de pouvoir de Piccinni, Gandon, s.d ; Bibliothèque de l'Opéra, Arch.18/51 (100).

(11) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 13 floréal an VI (2 mai 1798).

(12) AN, F/17/1298.

mieux vaut jouer d'un instrument à vent que des cordes, violon excepté, *a fortiori* des timbales. En l'an V, alors que l'écart entre les meilleurs salaires et ceux des portiers est de 1 à 18, les premiers rôles masculins et féminins, les premiers danseurs, les premières danseuses, le chef de danse gagnent 9 000 francs annuels, 1 000 de plus que les administrateurs, 3 000 de plus que le chef d'orchestre ou celui de chant. Les fluctuations des revenus sont régulières, en fonction du déficit budgétaire. Au début de l'an VI, les premiers danseurs Vestris et Gardel, les chanteurs Chéron et Laÿs reçoivent, gratifications comprises, 12 000 livres ; en fin d'année, alors qu'un redressement financier est tenté, seuls 7 200 francs leur sont proposés, auxquels il faut ajouter 18 francs de feux par représentation. L'heure est alors à l'augmentation des émoluments des employés les plus pauvres, à la fixation d'un « maximum » pour les mieux lotis, qui compensent le manque-à-gagner par des primes valorisant talent, ponctualité et obéissance aux règles de l'établissement¹³. Dès vendémiaire an VI, Lainez, Vestris, Gardel et Laÿs sont ainsi gratifiés de 500 livres. Et il suffit que la première danseuse Chevigny songe à partir pour que lui soit offerte l'une des quarante-huit actions de 5 000 livres créées au titre de l'emprunt lancé par le Théâtre le 9 thermidor an V¹⁴.

Le délabrement de l'institution

La crise financière de l'institution rend difficile de garder les meilleurs, et impose même parfois de réemployer quelques brebis galeuses qui, autrefois, ont indûment rompu leur contrat¹⁵. Le danseur Moreau jeune quitte brutalement l'Opéra, abandonnant le rôle majeur qu'il tenait dans le *Ballet de Paris*, au risque de compromettre ce dernier, tandis que son collègue Goyon prétexte un mystérieux mal de pied pour se défausser de sa prestation dans *Le Déserteur*¹⁶. Des artistes réputés, tels les chanteurs

(13) AN, F/17/1298. Note sur le traitement des artistes par Mirbeck, commissaire du gouvernement auprès de l'administration du Théâtre de la République et des Arts, 19 brumaire an VI (9 novembre 1797) ; lettre du même au ministre de l'Intérieur, même date.

(14) AN, F/21/1051. Rapports du commissaire Mirbeck au ministre de l'Intérieur, vendémiaire et frimaire an V.

(15) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 1^{er} prairial an VI (20 mai 1798). Il en va ainsi du choriste François Deville, repris malgré les griefs qui pèsent contre lui (« Nous ne vous dissimulerons pas que vous avez des torts à vous reprocher : vous avez été en général peu exact ; vous avez cessé de vous présenter sous prétexte que vous étiez malade ; et lorsque l'on a envoyé chez vous pour connoître le premier état de votre santé, on a appris que vous étiez parti ») ; de Lefèvre, premier danseur sérieux, parti faire carrière en Russie et en Italie, et maintenant recommandé par Barras et Talleyrand.

(16) *Ibidem*, 19 et 21 floréal an VI (8 et 10 mai 1798).

Chéron et Laÿs, préfèrent tenter leur chance ailleurs. L'administration se bat pour les faire revenir en l'an VII, acceptant que M^{me} Chéron demeure première chanteuse, malgré un talent limité, et que Laÿs bénéficie de 20 000 francs de salaire au terme d'une surenchère indécente. Mais les citoyens Lainez et Vestris fils, qui n'ont jamais quitté le navire dans la tempête, ont droit à une augmentation strictement officielle (afin d'éviter les jalousies) de 3 000 francs annuellement¹⁷. Vestris, en réalité, a lui aussi fait pression sur le ministère de l'Intérieur, menaçant de tout abandonner pour une tournée rémunératrice d'un semestre à l'étranger : un congé, deux représentations du ballet de *Pâris* données à son profit ont eu raison de sa détermination¹⁸. Ces privilèges réservés aux « vedettes », qui dictent leur loi et vérifient constamment leurs prérogatives, contribuent à une ambiance professionnelle conflictuelle, où le rappel au règlement par les administrateurs est avant tout recherche d'ordre social – par exemple lorsqu'ils demandent à Gardel, maître des ballets, de prendre « les dispositions nécessaires pour qu'à l'avenir, lorsque l'on représentera *Iphigénie en Aulide*, le pas des filles de Lesbos soit rétabli tel qu'il a existé dès la mise en scène de cette pièce, l'administration voulant éviter toute occasion de lutte entre les artistes, que leurs talents nous font également chérir »¹⁹. Il faut souvent trancher entre des différends particuliers : ainsi, la chanteuse Stiglitz dénonce calomnieusement, en frimaire an VI, le chef de chant Guichard pour mieux faire oublier sa propre ivrognerie – « Un jour, son chant fut interrompu par un sale hoquet, qui scandalisa tout le monde et qui fut hué. Elle est convenue de ce fait et s'en est excusée, en disant que c'étoit l'effet d'un verre de bière qui avoit interrompu sa digestion » ; elle finit par démissionner²⁰.

Le nouveau règlement du 1^{er} germinal an VIII²¹ révèle des bribes de ces vies professionnelles et, en creux, quelques mauvaises habitudes

(17) AN, F/17/1298. Lettre des administrateurs du Théâtre de la République et des Arts au ministre de l'Intérieur, 1^{er} frimaire an VII (21 novembre 1798).

(18) AN, F/21/1051. Demande du citoyen Vestris d'aller à l'étranger où on lui offre l'équivalent de 72 000 l., 18 vendémiaire an V (9 octobre 1796) ; lettre du ministre de l'Intérieur Benezec au citoyen Vestris, 15 prairial an V (3 juin 1797) ; rapport au ministre, en date du 23 brumaire an VI (13 novembre 1797), sur la demande du citoyen Vestris d'aller se refaire une santé financière pendant six mois à l'étranger ; lettre des bureaux du ministère de l'Intérieur à Mirbeck, 23 brumaire an VI (13 novembre 1797), le prévenant de la décision du ministre concernant Vestris.

(19) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 6 prairial an VI (25 mai 1798).

(20) AN, F/21/1051. Rapport du commissaire Mirbeck au ministre de l'Intérieur, 19 frimaire an VI (9 décembre 1797).

(21) AN, F/17/1298. Organisation du Théâtre de la République et des Arts, 1^{er} germinal an VIII (22 mars 1800).

d'une entreprise qui emploie alors 325 personnes. Ainsi, pour le chant, répété tous les jours de 10 h à 15 h (art. 31), l'Opéra mobilise deux chefs, deux adjoints, six premiers rôles, six remplaçants, quatorze doublures, six coryphées, cinquante choristes, un accompagnateur, des avertisseurs – le chef de chant, qui dirige également l'école de l'Opéra, conduit les chanteurs depuis les coulisses et veille à leurs entrées et à leur accoutrement. L'orchestre compte un premier et un second chef, un adjoint, cinq hautbois et flûtes, deux clarinettes, quatre cors, cinq trombones et trompettes, quatre bassons, six altos, onze violoncelles, six contrebasses, un timbalier, deux cymbalistes et un copiste. Le chef d'orchestre a fort à faire, si l'on en croit un règlement qui souligne en creux les errements le plus souvent constatés : « Art. 49 : Il a grand soin que les artistes soient à leur place aux heures précises pour y prendre l'accord et être prêts à commencer aussitôt le signal donné ; Art. 50 : Il empêche qu'aucun artiste ne quitte sa place ni son instrument pendant la durée des répétitions et des représentations » ; sans compter qu'il doit s'assurer qu'aucun symphoniste « ne fasse aucun prélude lors que l'accord est pris » (art. 52)... On sait par ailleurs qu'artistes et employés empruntent fleurs, bas et lingerie pour leur usage personnel²², que la distribution des entrées gratuites donne lieu à des abus et à des aberrations – jusqu'en l'an VI, par exemple, Sarrette, commissaire chargé de l'organisation du Conservatoire de Musique, n'en bénéficie pas²³. Les conséquences des inventaires et rapports des ans V et VI sont lourdes : baisse des hauts salaires, réduction des effectifs (gestionnaires, enfants-danseurs, tailleurs, ouvriers, sont les premiers touchés) et des répétitions, usage limité des étoffes luxueuses. Cette dernière restriction trouve une justification bienvenue dans la recherche de la véracité, plaidée quelques années plus tôt par Le Vacher de Charnois ou Talma : « Il faudrait réduire l'usage de ces étoffes aux opéras seuls où la scène se passe de notre tems, car il est très ridicule de voir vêtir de soye des peuples et des roys qui existaient dans un tems où on ne faisoit usage que de la laine »²⁴. Cela étant, les loges manquent de glaces et les matelas qui reçoivent les cascades mériteraient d'être remplacés²⁵. Non payés des mois durant, les ouvriers se mettent en grève en germinal an VI, obligeant la direction à

(22) *Ibidem*, État des dépenses et propositions de réductions, an V.

(23) AN, F/17/1297. Rapport au ministre de l'Intérieur, 16 pluviôse an VI (4 février 1798).

(24) AN, F/17/1298. État des dépenses et propositions de réductions, an V.

(25) AN, F/21/1051. Lettre des artistes du conseil d'administration au ministre de l'Intérieur, 15 brumaire an VI (5 novembre 1797).

annuler plusieurs représentations²⁶. Privé en l'an VII des secours que lui attribuait jusqu'alors le Corps législatif, soumis aux dons que lui octroient différents ministères (la Guerre, la Marine) ou la commission des Travaux publics (cordes, huile, fusils, uniformes, tuniques, etc.), aux prélèvements matériels sur d'autres établissements (Théâtre de la Porte Saint-Martin, Petit Théâtre de Versailles, Théâtre Montansier) ou sur les magasins des ci-devant Menus-Plaisirs²⁷, aux avenants de contrats nationaux²⁸, l'Opéra envisage même de fermer ses portes.

La rareté des nouveautés

Les décideurs ont conscience des difficultés à fidéliser des spectateurs : ils en voient les causes dans « le dérangement des fortunes, une nouvelle direction donnée au goût des citoyens, les fêtes champêtres, les Élysées, les Tivoli, la stagnation du commerce, la rareté du numéraire » et des visiteurs étrangers. Invités à trouver quelques analogies avec le temps présent « dans l'histoire de l'ancienne Grèce », les programmeurs, depuis l'an III, réduisent surtout les frais, évitant les créations trop dispendieuses et reproduisant les dix-huit spectacles favorisés du public²⁹. Pour moitié, les opéras qui demeurent à l'affiche datent de l'an II et les autres ont été donnés pour l'essentiel lors du règne de Louis XVI. Les ballets, en revanche, oublient les renouvellements apportés depuis 1789, sinon lorsqu'ils s'inscrivent dans des livrets contemporains (*Le Triomphe*

(26) AN, F/17/1297. Lettre des administrateurs au ministre de l'Intérieur, 21 germinal an VI (10 avril 1798).

(27) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Arch.18/33. Lettre des artistes composant le comité d'administration au comité de Salut public, 15 thermidor an III (2 août 1795).

(28) *Ibid.* Lettre des administrateurs du Théâtre de la République et des Arts au ministre de l'Intérieur, 23 fructidor an VII (9 septembre 1799) : « La compagnie Gaudin, en faisant son marché avec le gouvernement pour l'entretien des prisonniers en Angleterre, s'étoit obligée à payer par forme de don la somme de trois cent mille francs au Théâtre de la République et des Arts. Nous n'avons encore reçu sur cette somme que celle de cent mille francs, la compagnie Gaudin ayant suspendu les versements qu'elle avoit à nous faire dans l'embarras où elle assure être elle-même par défaut de paiement du gouvernement ».

(29) AN, F/17/1298. Tableau de la situation du Théâtre des Arts depuis le 1^{er} vendémiaire an III jusqu'à pareil jour de l'an IV : *Castor et Pollux*, de Rameau (1737), *Le Devin du village*, de Jean-Jacques Rousseau (1752), *Orphée et Euridyce*, de Gluck (créé à l'Opéra en 1774), *Iphigénie en Aulide*, de Piccinni et Guillard (1779), *Renaud*, de Sacchini (1783), *Didon*, de Piccinni (1783), *Œdipe à Colone*, de Sacchini et Guillard (1786), *Miltiade à Marathon*, de Guillard et Le Moyne (1793), *La Réunion du 10 Août ou l'Inauguration de la République*, de Porta (1794), *La Rosière républicaine* de Grétry (1794), *Horatius Coclès*, de Méhul et Arnault (1794), *Denys le Tyran, maître d'école à Corynthe*, de Grétry (1794), *Toute la Grèce* du Cousin Jacques et de Le Moyne (1794), *Le Chant du départ*, de Méhul et Chénier (1794), les ballets *La Chercheuse d'esprit*, de Gardel (1778), *Mirza*, de Gardel et Gossec (1779), *Le Déserteur*, de Gardel (1786), *Télémaque dans l'île de Calypso*, de Gardel et Miller (1790).

de la République est ainsi incorporé au dispositif scénique de *Miltiade à Marathon*³⁰. Opéras et ballets, s'ils ne sont intégrés, ponctuent les deux moments d'une même soirée : *Iphigénie en Tauride* et *La Charmeuse d'esprit*, *Les Prétendus* et *Pâris*, *Didon* et *Le Déserteur*, etc³¹. Le théâtre n'a cependant pas un rendement maximal : il fait régulièrement relâche pour des répétitions, des fêtes et pompes nationales, des remises de prix (ceux du Conservatoire), des réparations (sept décades en l'an VII), ou à cause des indispositions des artistes ; il sacrifie des soirées à la caisse des pensions, de plus en plus nombreuses, ou à ses vedettes (comme Vestris jeune en pluviôse an VII). Si l'imprimeur Ballard édite sur un papier jaune paille l'annonce des représentations ordinaires, il a peu à utiliser sous le Directoire la couleur aurore, annonçant les premières³². Seules six créations renouvellent le répertoire durant la période. Part belle est faite à l'Antiquité grecque et aux arguments militaires, parfois pour des péplums faiblement argumentés.

Tableau 2. Opéras créés sous le Directoire

Titre	Auteurs	Date de la première
<i>Anacréon chez Polycrate</i>	Guy, Grétry	17.01.1797
<i>Apelle et Campaspe</i>	Eler, Demoustier	11.07.1798
<i>Olympie</i>	Kalkbrenner, Guillard	18.12.1798
<i>Adrien</i>	Méhul, Hoffmann	04.06.1799
<i>La Nouvelle au camp, ou le Cri de la vengeance</i>		14.06.1799
<i>Léonidas, ou les Spartiates</i>	Persuis, Gresnick, Pixérécourt	15.08.1799

Source : Théodore de LA JARTE, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969 [1878], t. 2, p. 11-19.

Ainsi, le livret d'*Olympie* frappe par sa médiocrité³³. Les personnages en sont : Cassandre, fils d'Antipatre, roi de Macédoine ; Antigone, roi d'une partie de l'Asie ; Statira, veuve d'Alexandre (que Cassandre croit avoir tuée et qui, devenue prêtresse, se cache sous le nom d'Arsane) ; Olympie,

(30) Cf. Françoise DARTOIS, « Les spectacles dansés pendant la Révolution et l'Empire », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 439-484.

(31) AN, AJ/13/44. Recettes à la porte du Théâtre de la République et des Arts, pour l'an VI.

(32) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 1^{er} prairial an VI (20 mai 1798).

(33) AN, AJ/13/55. Livret d'*Olympie*.

filles de Statira et d'Alexandre ; l'hierophante, prêtre qui préside aux grands mystères ; Sosthène, officier de Cassandre ; Hermas, officier d'Antigone ; des prêtres, des prêtresses, des soldats, le peuple – à l'honneur sur les scènes de la Révolution. Alors qu'il vient de signer, à Éphèse, la paix avec Antigone, Cassandre veut épouser Olympie, réduite en esclavage, pour apaiser les mânes d'Alexandre, ce qui choque et Sosthène et Antigone. Ce dernier parle de reprendre les armes pour se venger de ce qu'il pense être un outrage, invitant à la destruction du temple où l'hymen a eu lieu (« Arrosions ces asiles saints/Moins du sang des taureaux que du sang des humains »). Statira, fille de Darius et veuve d'Alexandre, se voit contrainte de célébrer sous un prêtre-nom le mariage de sa fille avec celui qui est censé l'avoir tuée et qui a empoisonné son époux. Elle dévoile son identité et son cas de conscience au hierophante, qui s'effondre à ses genoux ; elle lui dit ne pas vouloir de cette déférence, ayant à jamais abandonné ses titres et ne vivant que pour retrouver sa fille. Elle rencontre Olympie, qui, élevée par Cassandre, ne se souvient plus de ses parents, et lui révèle tout, jugeant son hymen « impie », avant que de recevoir Cassandre en présence de cette dernière et de se dévoiler encore. Cassandre (empruntant à La Fontaine : « Ô Ciel ! Que vois-je ici paraître ! Statira ! ») lui dit n'avoir pas voulu la tuer mais l'avoir atteinte par mégarde dans la fureur des combats, déplorant quinze ans durant sa « détestable erreur » qu'il veut réparer en épousant Olympie. Statira refuse sa repentance et Olympie désire rejoindre sa mère comme vestale. Cassandre demande à la première de lui déchirer le cœur avant que son désespoir extrême ne lui fasse souiller le temple, arracher de force sa bien-aimée (« Tout est possible à l'amour en fureur/Ces lieux pour moi n'ont plus de privilège/Je vais en faire un théâtre d'horreur/Si je suis meurtrier, je serai sacrilège/Je brave et défie à la fois/Vos prêtres, vos autels et vos dieux et vos lois »). On ne sait comment averti, Antigone offre alors son aide à Statira : il devient le bras de la vengeance et Statira, en récompense, lui promet la main de sa fille (Olympie : « Il n'est pour moi plus d'espérance,/De tout côté mon malheur est certain »). Dans la scène 2 de l'acte III, invraisemblance supplémentaire, Cassandre prend à parti Antigone en lui disant que ses desseins lui sont connus, et l'accuse de trahison alors qu'il avait lui-même approuvé la chute d'Alexandre. Quant au meurtre en partie exécuté sur Statira, il répète « Mon bras le commit en effet/Mais mon cœur n'en fut point coupable », remords dont il croit Antigone incapable. Il revendique son mariage. Les deux alliés d'un jour rompent. L'hierophante tente de les séparer alors qu'ils en viennent aux armes. Cassandre essaie de circonvenir Sosthène pour enlever Olympie du temple, mais son officier ne veut pas attaquer un lieu sacré. Il essaie alors de

convaincre Olympie de revenir à lui, mais celle-ci résiste avant de considérer qu'elle est cause des grands combats qui se préparent (« Mon nom est un obstacle à ma félicité »). Cassandre, contre toute attente, parvient à vaincre Antigone et à le tuer. Statira juge qu'elles et sa fille doivent se suicider, et sort déjà un poignard quand Cassandre se précipite pour lui demander de le frapper en plein cœur. Olympie s'interpose. En quelques phrases, l'hiérophante convainc Statira de laisser sa fille épouser son ennemi !

L'interventionnisme de l'État

Au-delà de ces nombreuses incohérences, de ces échappées viriles, brutales et profanatrices, qui exaltent la force des armes et le droit du vainqueur, les ministres de l'Intérieur, très interventionnistes, veillent au grain. Pierre Bénézech conditionne en l'an IV ses secours à la mise en scène pour brumaire d'*Alceste*, opéra de Gluck. François de Neufchâteau réclame en vendémiaire an VI qu'en hommage à Hoche soit donné l'hymne funèbre de Cherubini³⁴. Conviée, la famille du défunt voit se dérouler sur la scène une pompe grandiose et grandiloquente autour d'un sarcophage installé devant un temple, bordé de part et d'autre par un bois de cyprès. Plaintes, gémissements, bruits sourds des tambours voilés, « sons lugubres des instruments », musique religieuse créent l'univers sonore. Derrière l'urne contenant les cendres du « pacificateur de la Vendée », et dans « la pâleur des lumières », qui souligne le drame et le sérieux du moment, suivent à pas lent des soldats aux yeux embués, puis un cortège de jeunes vestales, de citoyens et de citoyennes, arborant tous un crêpe noir. Il faut faire passer « dans l'âme des spectateurs, les regrets, les chagrins et la douleur la plus profonde », et susciter leur mobilisation :

« Au même instant qu'on dépose l'urne dans le temple, ce temple et le sarcophage disparaissent. On aperçoit alors, au fond du théâtre et sur des nuages, éclatant de lumière, Hoche, en habit de général, aiant sous ses pieds l'hydre du fanatisme, la trahison et la guerre civile, représentées sous les formes qui leur conviennent. La République française, qui présente au héros la palme de la reconnaissance ; la victoire, qui tient sur sa tête une couronne de lauriers ; la renommée, qui le mène au Temple de l'immortalité ; la gloire, qui le conduit par la main ; et enfin, les génies de la France, qui lui présentent, de tous côtés, des trophées et des fleurs. Tous les guerriers

(34) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Arch.18/33. Lettre des administrateurs du Théâtre de la République et des Arts (Parny, Caillot, Mazade) au peintre Degoti, 14 fructidor an IV (31 août 1796) ; AN, F/21/1051. Lettre du ministre de l'Intérieur à Mirbeck, 12 vendémiaire an VI (3 octobre 1797).

admirent, en silence, ce sublime tableau, et paroissent désirer le sort de leur général. On entend le canon autrichien : à l'instant même, ils partent tous, avec l'ardeur et l'impétuosité qui caractérisent les soldats français, pour aller combattre l'ennemi »³⁵.

L'idée perdure pourtant au plus haut niveau, en cette période de réaction républicaine au danger royaliste exprimé en l'an V dans les urnes, de pousser le jury du Théâtre à encourager les auteurs patriotes, « ceux dont le sujet paraîtra le plus propre à former l'esprit public, à inspirer l'amour de la liberté et la haine de la tyrannie », à vanter « les faits éclatants de nos guerriers »³⁶. Le 18 Fructidor a été fêté, deux jours plus tard, par *L'Offrande à la liberté*, puis le surlendemain par le *Chant du départ*, au prix de répétitions écourtées alors qu'une centaine de soldats est mobilisée sur la scène, mais le ministre de l'Intérieur demeure persuadé qu'il ne faut pas abuser de « ce moyen de ranimer l'esprit public »³⁷. Son offensive républicaine a, du reste, bien d'autres déclinaisons qui ravivent l'héritage de l'an II : « l'abus qui subsiste encore parmi les artistes d'employer la qualification féodale et royaliste de *Monsieur* » est susceptible de provoquer le renvoi de ceux qui hésitent à user des dénominations de « citoyen » et « citoyenne » ; les artistes de l'Opéra sont sommés de participer aux grandes fêtes du Directoire³⁸. Neufchâteau se fait censeur lorsqu'il est question de reprendre *Adrien*, d'Hoffmann et Méhul, en prairial an VII. Acceptée en 1788 et interdite en 1792, la pièce lui paraît toujours potentiellement subversive, « entachée de la rouille du temps », nécessitant une mise « au goût du jour ». Il déplore qu'Adrien conserve dans la pièce son titre d'empereur, que, sur son trône, il reçoive l'hommage de la foule, que « quelques maximes du pouvoir arbitraire » n'aient pas été effacées. Supprimant les mots « empereur », « roi », « trône », « régner », « couronnement », etc., il fait au final d'Adrien un général célèbre et magnanime avec les vaincus, exécutant les ordres du sénat romain, « portant la terreur chez les princes rebelles, la paix et le bonheur chez les peuples amis. Il combat et triomphe dans la capitale de la Syrie, dans cette même contrée où le vainqueur de l'Égypte a conduit nos phalanges républicaines ».

(35) AN, F/21/1051. Lettre de Mirbeck au ministre de l'Intérieur, 16 vendémiaire an VI (7 octobre 1797).

(36) AN, F/17/1298. Notes sur la situation du théâtre pour le ministre de l'Intérieur, an VII.

(37) AN, F/21/1051. Lettres de Mirbeck au ministre de l'Intérieur, 19 et 23 fructidor an V (5 et 9 septembre 1797), et réponse de celui-ci.

(38) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 8 floréal an VI (27 avril 1798).

Cet éloge de Bonaparte n'empêche pas qu'il réclame des mesures de police pour surveiller la salle de l'Opéra, car il craint que ne subsistent « quelque hémistiche, ou quelque mot, qui prêtât à des allusions inciviques »...³⁹.

Neufchâteau insiste aussi pour que l'on rejoue *Horatius Coclès*, de Méhul et Arnault, créé en l'an II ; mal lui en prend : le pont du décor réemployé s'effondre sous le poids des soldats qui y combattent, occasionnant plusieurs blessures et la démission du machiniste Boullet, écoeuré et inquiet de l'état général du matériel — jusqu'au plancher du théâtre qui n'a pas été changé depuis quatre ans quand il doit l'être annuellement⁴⁰, au luminaire dont les huiles empestent l'air⁴¹. Il est enfin des tentatives avortées de création : ainsi en l'an VI pour l'opéra de Saulnier, *La Descente des Français en Angleterre*, dont toutes les copies des partitions ont été faites, les répétitions commencées, avant qu'un ordre du gouvernement ne les interrompe à l'heure où échoue son projet de débarquer outre-Manche⁴²... Mais, en l'an VII, l'attentat de Rastadt inspire les auteurs, que relaie un ministère pressé de laver l'affront. Il propose deux pièces aux administrateurs de l'Opéra, à charge pour eux de monter rapidement la plus facile : *Le Cri de la vengeance*, intermède en trois scènes, est évidemment préféré à *Vengeance*, tableau allégorique en huit scènes de Sewrin et Persuis⁴³. L'entremise du ministre de l'Intérieur est alors recherchée par des écrivains qui ont eu leur heure de gloire en l'an II, tel Sylvain Maréchal, demandant la reprise de son *Denys le Tyran, maître d'école à Corynthe*, et l'examen de sa nouvelle création, *Diogène et Alexandre*, opéra en trois actes mis en musique par Grétry (terminé en l'an II, il n'a jamais été joué), en assurant que « les deux pièces, patriotiques, sans jacobinisme aucun, sont parfaitement à l'ordre du jour »⁴⁴. Quelques créateurs, faisant hommage de leurs œuvres au Directoire, bénéficient du reste de l'oreille du ministre, qui les transmet au comité de sélection du Théâtre de la République et des Arts : le professeur de musique Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, fils

(39) Lettre du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, au Directoire, publiée dans journal *Le Rédacteur*, du 22 prairial an VII (10 juin 1799), suivant un rapport du jour précédent.

(40) *Ibidem*. Lettre de Mirbeck au ministre de l'Intérieur, 26 brumaire an VI (16 novembre 1797).

(41) AN, AJ/13/60. Lettre du 2 frimaire an VI (22 novembre 1797) des artistes du théâtre de la République et des Arts au CⁿBoullet, machiniste en chef.

(42) AN, F/21/1051. Mémoire de Kalkbrenner pour le paiement de ses partitions de *La Descente des Français en Angleterre*, opéra de Saulnier, an VI.

(43) AN, AJ/13/44. Procès-verbaux du jury des œuvres, 1^{er} prairial an VII (20 mai 1799).

(44) AN, F/17/1297. Lettre de Maréchal, en poste à la ci-devant Bibliothèque Mazarine, au ministre de l'Intérieur, fructidor an V. La lettre est signée : « Sylvain Maréchal, qui n'a encore rien demandé au gouvernement, & à qui on a fait des passe-droits, mais qui n'a jamais été infidèle à la patrie et aux lettres malgré les injustices commises envers lui ».

du célèbre organiste, ancien engagé en Vendée, admirateur de Bonaparte auquel il a dédié *La Bataille de Montenotte*, et ses trois *Chants de guerre* ; l'ancien danseur Giguët et son « ballet patriotique » ; Lemoine et sa tragédie lyrique en trois actes, *Lucrèce, ou l'Expulsion des rois de Rome*, un rappel apprécié en haut lieu des « crimes du despotisme » ; Saulnier pour une pièce patriotique en un acte, *L'Imposteur démasqué*. Cette pression finit par exaspérer à l'Opéra, où l'on demande un ordre exprès de la tutelle⁴⁵. Les interventions extérieures sont légion pour essayer, malgré la dureté des temps, de promouvoir un protégé : Lacépède, par exemple, intercède en l'an V pour que soit mise au répertoire *Hécube*, de Fontenelle – la première de cette pièce, retenue dès 1795, n'aura lieu qu'en 1800⁴⁶ ; le député Boisset s'étonne de ne jamais voir représentées des pièces contemporaines pourtant admises par le jury de l'Opéra⁴⁷. Les auteurs, étranglés par cette perte de revenus potentiels, ne cessent de s'inquiéter de ces retards. Lacombe, en l'an IV, attend toujours que son *Scipion à Carthage* (musique de Méreaux), accepté trois ans plus tôt, et depuis réduit de morceaux de déclamation et d'une partie du récitatif, soit joué⁴⁸. Désespérant de contempler son *Ziméo* sur la scène du Théâtre des Arts et de la république, Johann Paul Martini, ancien surintendant de la musique de Louis XVI (après avoir servi le comte d'Artois), d'origine allemande et à ce titre refusé à l'Institut, se pense victime des nouvelles mœurs musicales contre lesquelles il peste : « Il ne suffit point de faire des notes et un grand bruit d'orchestre. La musique étoit la fille du ciel, on en a fait une fusée »⁴⁹.

La Grèce au répertoire

Alors que l'Opéra menace de fermer, Neufchâteau propose plusieurs réformes entre pluviôse et ventôse an VII : organisation d'un concours spécial, fondé sur une audition, pour recruter les instrumentistes de l'orchestre, sous la houlette du Conservatoire pour les solistes, d'un jury

(45) *Ibidem*, Lettre du ministre de l'Intérieur au citoyen Beauvarlet, 6 ventôse an VI (24 février 1798) ; lettre de Giguët au ministre de l'Intérieur, 21 pluviôse an VI (9 février 1798) ; lettre du ministre de l'Intérieur aux administrateurs du Théâtre des Arts, 6 ventôse an VI (24 février 1798) ; AN AJ/13/44. Procès-verbaux du jury des œuvres, 17 fructidor an VII (3 septembre 1799).

(46) AN, F/17/1297. Lettre de Lacépède, 27 thermidor an V (14 août 1797) et lettre de Georges Granges de Fontenelle au Directoire, ventôse an VI – il se plaint notamment de 3 000 francs de copies engagées pour l'Opéra après la décision de l'an III.

(47) AN, F/17/1297. Lettres du député Boisset au ministre de l'Intérieur Letourneux, 24 ventôse an VI (14 mars 1798), au directeur Merlin, 7 et 27 ventôse an VI (25 février, 17 mars 1798).

(48) *Ibidem*, Lettre de Lacombe aux administrateurs du Théâtre de la République et des Arts, 30 fructidor an IV (16 septembre 1796).

(49) *Ibid.*, Lettre au Directoire, 30 pluviôse an IV (19 février 1796).

de leurs pairs pour les autres ; *idem* pour les acteurs ; réorganisation du comité de sélection des œuvres. Ce dernier est formé d'hommes de lettres (Guillard, Monvel, Brousse des Faucherets suppléant), de compositeurs de musique (Gossec, Grétry, Cherubini suppléant), de chefs (La Suze, Gardel, Dégoty suppléant) et d'artistes (Lainez, Lays, Adrien suppléant). Ce jury, qui sera renouvelé tous les six mois par tirage au sort dans chacune de ces catégories, se réunit au besoin, et sur convocation des administrateurs, le 15 de chaque mois à 10 h du matin, en autant de séances que nécessaire et sans interruption. Des convocations extraordinaires sont possibles après accord du ministre. Il est incompatible d'en être membre et de lui soumettre une œuvre, d'où la présence de suppléants. « Les auteurs seront admis à faire lecture de leurs poèmes et les musiciens à accompagner leurs partitions », mais ils peuvent aussi se faire représenter ; le jury peut aussi solliciter une répétition d'essai durant laquelle ses membres seront placés dans une loge séparée de toutes les personnes qui se trouveront dans la salle (éventuellement invitées par le compositeur). Ils auront sous les yeux une copie de l'œuvre « afin qu'ils puissent suivre le musicien et reconnoître s'il a rendu le sens des paroles autant que les moyens de son art le permettent »⁵⁰.

Tableau 3. Pièces acceptées au répertoire en l'an VII

CŒuvre	Nombre d'actes	Auteurs	Date d'acceptation
<i>Le Vieux de la montagne</i>	5	Milcent	27 floréal an VII (16 mai 1799)
<i>Léonidas ou le Départ des Spartiates</i>	1	Guilbert	27 prairial an VII (15 juin 1799)
<i>Ossian</i>	3	Monvel	27 prairial an VII (15 juin 1799)
<i>Les Fêtes lacédémoniennes</i>	3	Santerre	7 messidor an VII (25 juin 1799)
<i>Télémaque dans l'île de Calypso</i>	3	Bailly (de Versailles)	3 thermidor an VII (21 juillet 1799)
<i>Corinthe sauvée</i>	5	Delrieu	15 thermidor an VII (2août 1799)
<i>Les Horaces</i>	3	Serigny	1 ^{er} fructidor an VII (18 août 1799)
<i>Penthée</i>	3	Mercier, Cherubini	7 fructidor an VII (24 août 1799)
<i>Julia ou la Vestale</i>	3	Jouy	11 fructidor an VII ()
<i>Soliman et Éronime</i>	3	Le Bailly	17 fructidor an VII (3 septembre 1799)

Les conclusions de ces sélections nous donnent quelques indications sur les thèmes et l'esthétique privilégiés. Les juges sont à l'évidence

(50) AN, AJ/13/44. Lettres du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, aux administrateurs du Théâtre de la République et des Arts, 26 pluviôse et 11 ventôse an VII (14 février et 1^{er} mars 1799).

déférents vis-à-vis du pouvoir : hors l'Antiquité, point de salut ; hors la Grèce, guère de modèles. Ils s'inscrivent aussi dans une continuité. Leurs prédécesseurs ont peaufiné leurs critères en fonction des capacités d'un ouvrage à émouvoir, voire sidérer et, bien au-delà de la qualité de la langue et des vers, ont porté leur attention « sur les caractères, les situations, les passions, et tout ce qui peut produire et fortifier l'intérêt, concurremment avec la musique, et selon le goût du public à cet égard »⁵¹. Ils ont rejeté le « genre admiratif » quand Porta a essayé de l'imposer en modifiant la musique composée par Salieri pour *Les Horaces*⁵². Les juges de l'an VII pèsent tout autant le style et les situations, renonçant toutefois aux projets de ballets, tant le magasin en est plein⁵³. Du *Vieux de la montagne* de Milcent, ils espèrent d'heureux effets sur scène » grâce à la qualité lyrique des vers. *Corinthe sauvée* est estimée « recommandable par le style, par les situations et par l'action, ainsi que par les sentiments héroïques ». Ils sont confrontés aux refus de quelques créateurs (tel Candeille) de subir des auditions. Ils rejettent beaucoup d'œuvres (dix-huit de ventôse à fructidor an VII), faisant le malheur d'auteurs parfois célèbres (Darrieux, Lacombe, Milcent, Moline, Quinault, etc.). S'ils suggèrent fréquemment d'importantes corrections – y compris pour *Léonidas*, *Ossian*, *Soliman et Éronime* –, ils s'auto-promeuvent aussi, acceptant par exemple au répertoire *Tancrède et Mélizinde* de Monvel, opéra en quatre actes déjà présenté en brumaire an IV⁵⁴. Leurs jugements sont souvent comminatoires, dénués d'explications, et ils opposent une fin de non-recevoir aux auteurs désireux d'en savoir davantage : « les membres chargés d'examiner les pièces qu'on leur présente ne sont point tenus de rendre compte des raisons pour lesquelles ils n'approuvent point celle sur laquelle ils ont à prononcer », répondent-ils ainsi à Gaigneux après avoir retourné *Les Thermopyles*⁵⁵. Les rares développements justificatifs laissent d'ailleurs perplexe sur l'aide apportée aux librettistes et aux compositeurs. Si, par exemple, la partition que Marie-Anne-Henriette Viot a composée pour *La Forêt de Brama*, opéra en 4 actes de Gresnick, est acceptée après audition, il lui est toutefois réclamé « d'en faire disparaître la monotonie qui règne du commencement à la fin de cette pièce, en variant le ton, la couleur et le

(51) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, AD 27. Registre de correspondance du comité d'administration du Théâtre de la République et des Arts, 25 floréal an VI (14 mai 1798). Critique de l'opéra *Gonzalve de Cordoue*.

(52) *Ibidem*, 5 prairial an VI (24 mai 1798).

(53) AN, AJ/13/44. Procès-verbaux du jury des œuvres, 7 messidor an VII (25 juin 1799).

(54) *Ibid.*, 27 ventôse an VII (17 mars 1799).

(55) *Ibidem*, 21 thermidor an VII (8 août 1799).

mouvement ; de simplifier, même de refaire le récitatif, qui n'a pas l'accent qu'il doit avoir ; et de raccourcir plusieurs chœurs en en retranchant les répétitions inutiles. En supposant ces corrections, cet opéra a paru devoir faire espérer de brillants succès, vû les beautés que le compositeur a su y répandre »⁵⁶ ! Quant à *Carite et Polidore*, tiré des œuvres de l'abbé Barthélémy par un réquisitionnaire désormais au front, son auteur est invité « à son retour à en changer le dénouement, à en servir davantage la marche, et à en faire disparaître quelques incorrections »⁵⁷. *Sémiramis* met les jurés dans l'embarras. La partition de Catelles convainc : « d'une belle et large composition, [...] on y trouve à la fois une mélodie heureuse et une harmonie savante [...], les chœurs sont d'un grand effet, le récitatif parfaitement dialogué, dramatique et rempli de force et de dessein »⁵⁸. Mais le livret de Desrioux leur paraît médiocre : il faut retravailler le texte en mettant à profit « tous les moyens d'intérêt que présentait la tragédie de Voltaire », en y reportant « les situations tragiques qu'on y a admiré », en s'imposant « une réserve scrupuleuse sur le stile et surtout sur l'emprunt des vers de Voltaire qui devient un abus dans l'ouvrage »⁵⁹.

Un public averti

Les budgets mobilisés pour chaque mise en scène sont, il est vrai, considérables (3 000 francs pour le ballet de *Héros et Léandre*, 15 000 francs pour *Les Mystères d'Isis*, « dont les décors et costumes sont d'un genre tout nouveau au théâtre puisqu'ils tiennent au rite égyptien »⁶⁰). Il faut bien des représentations réussies – au-delà de la curiosité que peuvent susciter les premières – pour les rembourser, comme nous le démontre le bilan financier du *Chant des Vengeances* de Rouget de l'Isle, donné le 7 mai 1798⁶¹. Or l'intérêt du public s'émousse très vite. L'évolution des recettes d'*Olympie* le prouve : représentée pour la première fois le 28 frimaire an VII (18 décembre 1798), la pièce assure plus de 8 000 livres d'entrées mais, dès sa seconde, le gain n'est guère supérieur à 2 000, pour tomber à près de 1 100 à la troisième, le 4 nivôse (24 décembre) – sa médiocrité reconnue, elle n'est pas reprise ensuite. Dans l'été 1799, la chute est tout aussi brutale encore pour *Léonidas* (de plus de 2 500 livres à

(56) *Ibid.*, 5 fructidor an VII (22 août 1799).

(57) *Ibid.*, 17 fructidor an VII (3 septembre 1799).

(58) *Ibid.*, 18 ventôse an VIII (9 mars 1800).

(59) *Ibid.*, 29 ventôse an VIII (20 mars 1800).

(60) *Ibid.*, Lettre des administrateurs du Théâtre de la République et des Arts au ministre de l'Intérieur, 4 brumaire an VIII (26 octobre 1799).

(61) AN, AJ/13/55. Budget du 27 floréal an VI (16 mai 1798).

470 en trois spectacles). Il en va tout autrement pour *La Caravane du Caire*, de Grétry et Morel de Chédeville, créée à l'Académie royale en 1784, dont la première reprise, en germinal an VII, rapporte plus de 11 000 livres, les trois suivantes chacune plus de 7 000 livres – elle est encore donnée sept fois jusqu'en fructidor, jamais pour moins de 2 500 livres, le goût pour l'orientalisme et les illusions sur l'Égypte aidant⁶². Les grands succès de la période 1795-1799 sont *Psyché* (119 représentations), *Œdipe à Colone* (99), *Télémaque dans l'île de Calypso* (84), *Le Déserteur* (79), *Iphigénie en Aulide* (67), *Iphigénie en Tauride* (64), *Castor et Pollux* (55), *Anacréon chez Polycrate* (37) et *Tarare* (34)⁶³.

Tableau 4. Bilan financier du *Chant des Vengeances* de Rouget de l'Isle, donné le 7 mai 1798

DÉPENSES (Francs, centimes)		RECETTES (Francs, centimes)	
Étoffes fournies par le dépôt du magasin	624,10	Première représentation	726,10
Objets	1292,30	Déductions	
Peinture	540	Pour les indigents	66
Soldats pour 2 répétitions et 1 représentation	180	Pour les feux	66
Perruques	42	TOTAL	594,10
Plumes	76,50		
Copies de la musique	420		
TOTAL	3174,90		
TOTAL DE LA DEPENSE 2580,80*			
* 82 F seront dépensés également pour des répétitions extraordinaires de la danse, 120 pour les couleurs du décor			

On imagine mal le travail de fourni des chapeliers, des perruquiers, des plumassiers, des brodeuses, des peintres... ou des copistes pressés par le temps. Pour le *Chant des Vengeances*, 2 353 pages ont ainsi été reproduites en cinq journées⁶⁴. Si des éléments de décors sont réutilisés (l'arc de

(62) AN, AJ/13/44. Recettes à la porte du Théâtre de la République et des Arts, pour l'an VI

(63) Mark DARLOW, « The repertory of the Paris Opera, 1789-1799 », dans Michel NOIRAY et Solveig SERRE (dir.), *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, Paris, Presses de l'École des Chartes, 2011, p. 139.

(64) AN, AJ/13/55. Facture du copiste et bibliothécaire de l'Opéra, Lefebvre, 18 floréal an VI (7 mai 1798). Les artistes servis sont, pour le chant, 28 dessus, 12 haute contre, 9 tailles, 18 basses et 3 partitions pour les chœurs. Pour l'orchestre : 6 partitions pour les premiers violons, autant pour les seconds, 4 pour les quintes, 10 pour les basses, 3 pour les trombones, 2 pour les trompettes, 2 pour les cors, 3 pour les bassons, 4 pages pour les timbales, 10 pour un cor seul, 17 pour une flûte seule, 23 pour les flûtes ensemble, 16 pour un hautbois seul, 28 pour les hautbois ensemble, 26 pour les clarinettes. Deux autres partitions ont été faites pour les ballets.

triomphe d'*Alceste*), il faut concevoir six grands trophées, des obélisques de douze pieds de haut, avec un aspect de marbre granité gris, surmontés de boules de bronze rehaussées d'or et décorés d'armes, de chêne, de laurier, sur chacun desquels sont inscrits les noms des héros morts pour la patrie et, sur leurs piédestaux : « Aux victimes de la Terreur », « Aux mânes des braves ». On fait l'économie des drapeaux anglais, prussiens, hollandais, savoyards, initialement prévus, prétextant que « ce mélodrame est vraiment une fête nationale que l'on ne peut traiter trop grandement »⁶⁵. On va rechercher dans le magasin d'habits drap, cretonne, serge, burat, gaze, popeline et siamoise : les couleurs nationales dominent pour les militaires français (drap blanc de l'habit, aune écarlate du manteau, taffetas bleu de l'écharpe, raz de castor bleu de l'armure) tandis qu'elles varient et flamboient pour le chœur des paysannes et des enfants⁶⁶. Par souci d'unité esthétique et nationale, *Apelle et Campaspe* se vit en tricolore, avec bien des nuances (du rose au rouge cerise, en passant par l'amarante, le cramoi, le coquelicot), des rehauts d'argent, d'or et de paillettes, que ce soit pour les rôles titres, les Babyloniens, les Persanes, les Macédoniens, les Égyptiens, etc.⁶⁷

Plaidée depuis un demi-siècle, la vraisemblance des décors et des costumes s'en trouve évidemment amoindrie. Quelques spectateurs cultivés s'en plaignent aux administrateurs de l'Opéra. L'un d'eux, après avoir vu et écouté *Adrien* déplore : « Beaucoup de gens d'esprit même paroissent regarder comme futilité l'application aux représentations théâtrales des notions que nous puissions dans les monuments et dans les auteurs anciens. Tous les théâtres nous offrent des invraisemblances qui sautent aux yeux des plus ignorants. [...] Agamemnon arrivant en Grèce après la ruine de Troye entouré d'aigles romaines et des effigies des Césars, Brutus et Néron accompagnés de licteurs et de soldats dont la marche et l'ordonnance nous rappellent bien plutôt une revue de grenadiers que les bas-reliefs de la colonne Trajane et beaucoup d'autres inconvenances de ce genre sont ce qu'on y voit tous les jours »⁶⁸. Un autre, féru des humanités classiques apprises en collège, trouve *Scipion* « dénué d'intérêt » et politiquement déplacé : « Scipion et Lucilius ne sont point montrés tels que l'histoire les

(65) *Ibidem*, Décor et économies faites sur certains éléments, note du 12 germinal an VI (1^{er} avril 1798).

(66) *Ibid.*, État des marchandises prises sur le magasin pour les costumes, s.d.

(67) *Ibid.*, État des marchandises fournies et dépenses faites, s.d. La première a lieu le 25 messidor an VI (12 juillet 1798).

(68) *Ibid.*, Lettre de Hennin fils aux administrateurs du théâtre de la République et des Arts, 16 prairial an VII (4 juin 1799).

a consacrés. Leur belle amitié surtout semble avoir été oubliée. Lucilius, ce modèle d'amitié, n'est qu'un confident vulgaire. Enfin, le style est extrêmement négligé et demanderait à être retouché en mille endroits. On ne peut se dissimuler que cette pièce qui fut autrefois une pièce de circonstance, présente maintenant des allusions trop ouvertes. On ne doit point ainsi injurier des ennemis qui peuvent bientôt cesser de l'être »⁶⁹.

Faiblement intéressé par les artistes du Théâtre de la République et des Arts, Fabien Pillet, dans sa *Nouvelle lorgnette de spectacles*, ne manque cependant pas de louer ou d'égratigner huit d'entre eux. Basse-taille « soutenue quoiqu'un peu sourde », Adrien est félicité pour sa méthode de chant et sa déclamation digne et chaude, notamment dans le rôle d'Œdipe. Parfois négligente dans son art vocal limité, la chétive et sombre M^{me} Chéron excelle dans le pathétique « et l'impression qu'elle fait alors nous empêche presque toujours de songer à sa méthode » (« Il échappe souvent des cris à la douleur/Qui sont faux à l'oreille et sont vrais pour le cœur »). La critique vaut pour Lainez, dont « la voix cassée et criarde » est compensée par ses hautes qualités de tragédien, qui ne lui évitent toutefois pas toujours de tomber dans l'outrance. « Voix forte, sonore et soutenue, poitrine robuste, belle stature, de la chaleur et de l'énergie », mais un art poussé trop souvent jusqu'au cri, telle apparaît « la » Maillard. M^{me} Chevalier est tenue pour « une excellente cantatrice », sachant ménager habilement son organe « sans en laisser remarquer les tons faibles ou inégaux » ; M^{elle} Latour éblouit lorsqu'elle se fait Didon ; froide et monotone, pourtant aguerrie dans le jeu et le chant, M^{me} Ponteuil a pour seul avantage l'expressivité de ses yeux quand elle exprime l'amour et la volupté... Seul Laÿs, excellent comique, sort indemne du crible de l'amateur rompu au persiflage des salons :

« Voix franche, flexible et sonore ; goût exquis, méthode sage, chant pur, expressif, brillant et moelleux. Il possède au suprême degré toutes les qualités d'un grand virtuose, et l'on peut hardiment lui accorder la palme de son art. Il tient le juste milieu entre la manière italienne qui étouffe le chant sous des roulades, et la manière française qui semble interdire le moindre embellissement ; lorsqu'il lui plaît d'adopter momentanément l'un ou l'autre de ces deux genres, il s'y montre au moins l'égal de ceux qui s'en croient possesseurs exclusifs. Personne ne distribue les agréments

(69) *Ibid.*, Avis anonyme du 17 thermidor an VII (4 août 1799) sur l'opéra *Scipion*.

avec plus de grâces et d'aisance, personne ne file des sons avec plus de justesse et de pureté »⁷⁰.

Si l'opinion du public est convoquée, la crise de fréquentation du Théâtre de la République et des Arts en est souvent l'expression la plus rude, motivée par le départ de quelques gloires déçues de leur sort financier, ou souvent tournée contre un répertoire plus étique qu'éthique, bridé par les objurgations et la censure ministérielles. Il faut pourtant, au-delà de ses hésitations administratives, tout le volontarisme du gouvernement pour maintenir une institution dont il espère utiliser le renom au profit d'une mobilisation républicaine. François de Neufchâteau est l'aiguillon de cette mobilisation politique et guerrière, virile et patriotique, qui n'ignore pas les prouesses du jeune Bonaparte. Et l'on sait combien ce dernier, devenu empereur, saura à son tour faire de l'Opéra un écrin privilégié pour sa propagande, veillant tout aussi jalousement, mais avec plus de réussite et de déférence de la part des spectateurs, sur les administrateurs, les personnels, le répertoire. Nonobstant l'acceptation de quelques œuvres éminemment révolutionnaires, les héritages structurels paraissent peser bien plus que la novation au sein de l'ancienne Académie, née par le pouvoir et pour celui-ci. L'idéologie résiste mal aux besoins de ce service et les fantômes des vieilles gloires de la maison rappellent au besoin cette faculté d'oubli et cette facilité d'adaptation.

Philippe BOURDIN
Centre d'Histoire « Espaces & Cultures »
Maison des Sciences de l'Homme
4, Rue Ledru 63057 CLERMONT-FERRAND Cedex 1
Université Blaise-Pascal (Clermont Universités)
ANR THEREPSICORE
phbourdin@laposte.net

(70) Fabien PILLET, *La Nouvelle lorgnette de spectacles*, Paris, Les Marchands de nouveautés, an IX (1801), p. 9, 45, 47, 138, 154, 160, 203.