

Les emplois dans les tableaux de troupe du théâtre d'Avignon au XIX^e siècle

Étienne JARDIN

Avignon entretient depuis le XVIII^e siècle une relation affective avec l'opéra français¹. D'une part, le théâtre du jeu de paume – installé depuis 1732 – accueille bien plus de troupes ambulantes françaises de théâtre et d'opéra-comique que de troupes italiennes². D'autre part, les notables peuvent entendre et interpréter, dans le cadre d'une « Académie de musique » organisée en 1736, des œuvres du répertoire lyrique et religieux français : par exemple, en 1770, des extraits d'opéras de Rameau, Destouches et Gossec ou des motets de Lefèvre³. Notons également que certaines gloires de la scène lyrique parisienne du XVIII^e siècle sont liées à Avignon : Justine Favart et les frères Trial (le compositeur Jean-Claude et son frère Antoine, chanteur) y sont nés ; le chanteur Solié, né à Nîmes et initialement violoniste, y aurait débuté sa carrière en remplaçant au pied levé un chanteur de la troupe⁴.

Au début du XIX^e siècle, alors que l'Empire met en place un système réglementé pour organiser le fonctionnement de l'ensemble des théâtres français, Avignon est une ville capable d'accueillir une troupe. Elle la partage avec les villes de son arrondissement théâtral : Aix, Draguignan, Grasso, Brignollet, Carpentras, Arles. Les troupes retenues pour desservir cet

¹ Voir Étienne JARDIN, « L'opéra à tout prix. Les soutiens de l'activité lyrique sur le théâtre d'Avignon au XIX^e siècle », *Nouvelles perspectives sur les spectacles en province (XVIII^e-XX^e siècle)*, sous la direction de Joann ÉLART et Yannick SIMON, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 47-59.

² Voir L. DUHAMEL, « Le Théâtre d'Avignon aux XVII^e et XVIII^e siècle », *Annuaire administratif, historique et statistique de Vaucluse*, Avignon : Millo, 1909.

³ Voir les programmes de concert de cette Académie conservés à la Médiathèque Ceccano (Avignon), ms2431.

⁴ Voir *Revue et Gazette musicale de Paris*, 3 novembre 1850, p. 363.

arrondissement n'ont pas l'obligation de donner des représentations d'opéra. Dans de nombreuses villes françaises, ces troupes itinérantes se contentent généralement de faire jouer la comédie, le drame et le vaudeville. Cependant, Avignon et sa région ont déjà, à l'époque, la réputation d'être friands de musique lyrique et peu d'entrepreneurs se risquent à prendre le privilège de cet arrondissement sans avoir une troupe chantante à leurs côtés. Au cours des saisons 1805-1806 et 1806-1807, elle est, d'après le maire de la ville, « composée d'une vingtaine d'artistes » et « ne joue que des opéras⁵. »

Le théâtre d'Avignon quoique le plus considérable et le mieux assorti est cependant loin d'approcher des théâtres des grandes villes.

Il n'y a eu pendant l'été dernier spectacle qu'à Avignon, et la troupe y faisant mal ses affaires dans cette saison, en est partie depuis quelques jours. Elle doit revenir pour ouvrir le théâtre au 1^{er} octobre, et y passera tout l'hiver. Cette troupe composée d'une vingtaine d'artistes ne joue que des opéras. [...]

La ville seule d'Avignon, dont la population est de 23 789 individus, où il y a ordinairement garnison et un passage habituel d'étrangers, pourrait entretenir [une troupe permanente], qui cependant ne devrait pas être très nombreuse, mais seulement composée de quinze à vingt artistes ; encore, comme nous l'avons observé, ne ferait-elle pas bien ses affaires en été, mais elle trouverait à se dédommager pendant l'automne et l'hiver⁶.

Le développement de l'activité lyrique à Avignon durant tout le XIX^e siècle sera freiné par un mal endémique que l'on rencontre dès le début de l'Empire : l'exploitation de l'arrondissement théâtral puis du théâtre d'Avignon – qui devient théâtre sédentaire au cours des années 1820 – est très rarement intéressante financièrement. L'histoire de ce théâtre est donc marquée par des changements incessants de direction : de 1805 à 1864 (année des décrets sur la liberté des théâtres) le privilège n'est tenu que deux fois pendant trois ans de suite par la même personne ; on compte 35 directeurs différents en 57 ans et nombreuses sont les saisons qui, en raison de la fuite d'un directeur ruiné, s'achèvent brutalement ou sont terminées par la troupe réunie en société.

Pour tenter de stabiliser le théâtre et d'assurer la continuité des spectacles, la ville d'Avignon va fournir un investissement financier de plus en plus grand : elle prend d'abord à sa charge le paiement du droit des pauvres pour toute la saison ; fait construire un nouveau théâtre, inauguré en 1825, dont

⁵ Lettre du maire d'Avignon au préfet de Vaucluse, 28 juillet 1806, Archives départementales de Vaucluse, 4T Th4.

⁶ Même référence

elle offre gratuitement la jouissance au directeur ; puis verse une subvention annuelle qui passe, de 1830 à 1865, de 8 000 à 25 000 francs. Elle finira d'ailleurs, au début du XX^e siècle, par mettre le théâtre quelques années sous régie municipale.

Cette situation d'instabilité, très problématique pour les spectateurs avignonnais, est en revanche une aubaine pour le sujet qui nous intéresse. Le directeur et la troupe de chanteurs sont – contrairement à l'orchestre et aux chœurs – des éléments qui ne sont pas locaux. Les directeurs, nommés à Avignon par arrêté ministériel, viennent de partout en France et apportent avec eux une troupe nouvelle. Dans l'optique d'une étude sur les emplois, l'exemple d'Avignon fournit donc un nombre conséquent d'exemples différents : les archives de ce théâtre, conservées dans les fonds la ville (Archives municipales) et de la préfecture (Archives départementales de Vaucluse) permettent de connaître la composition de 25 troupes lyriques différentes entre 1807 et 1864.

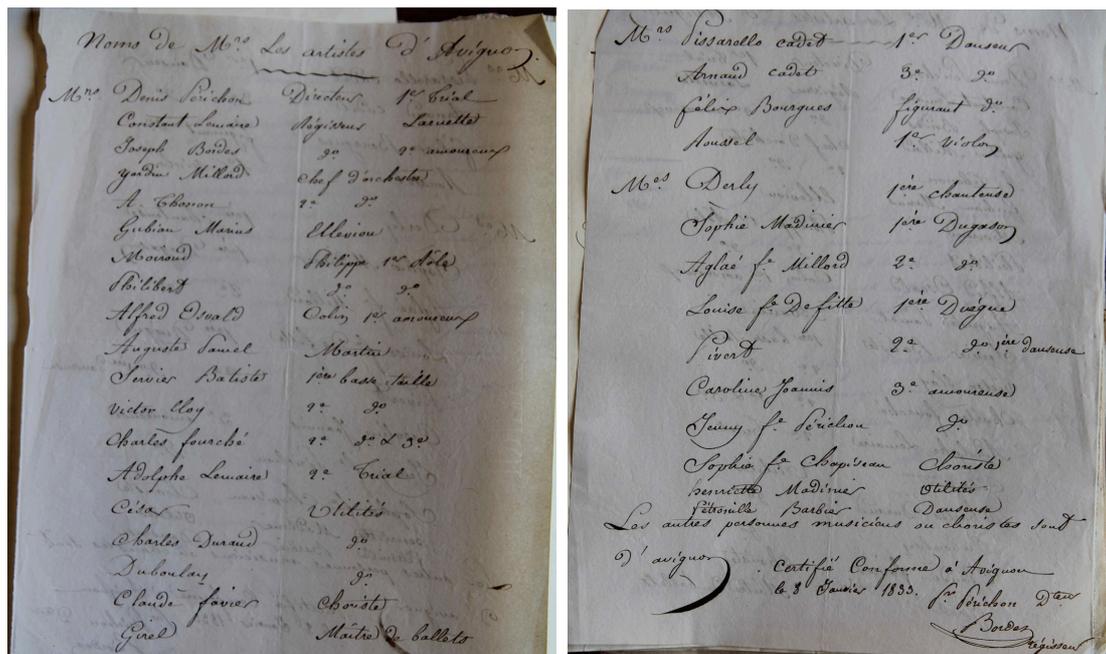


Figure 1 – Liste des artistes de la troupe d'Avignon en janvier 1833.
Archives départementales de Vaucluse, 4T Th4.

Les documents à notre disposition dans ces fonds et utiles pour parler des emplois – hormis une abondante correspondance – sont liés au cadre réglementaire qui régit les théâtres français de 1807 à 1864. Ce système, basé sur le privilège accordé pour l'exploitation d'un théâtre ou d'un arrondissement, nécessite qu'un directeur candidat doive, pour être validé dans son privilège, adresser au ministère de l'Intérieur avant le début de sa

saison : un répertoire des œuvres qu'il compte faire jouer⁷ et le tableau de sa troupe. Au cours du siècle apparaît également un autre type de document : le cahier des charges, dans lequel la ville fixe ses exigences en échange des efforts financiers qu'elle concède.

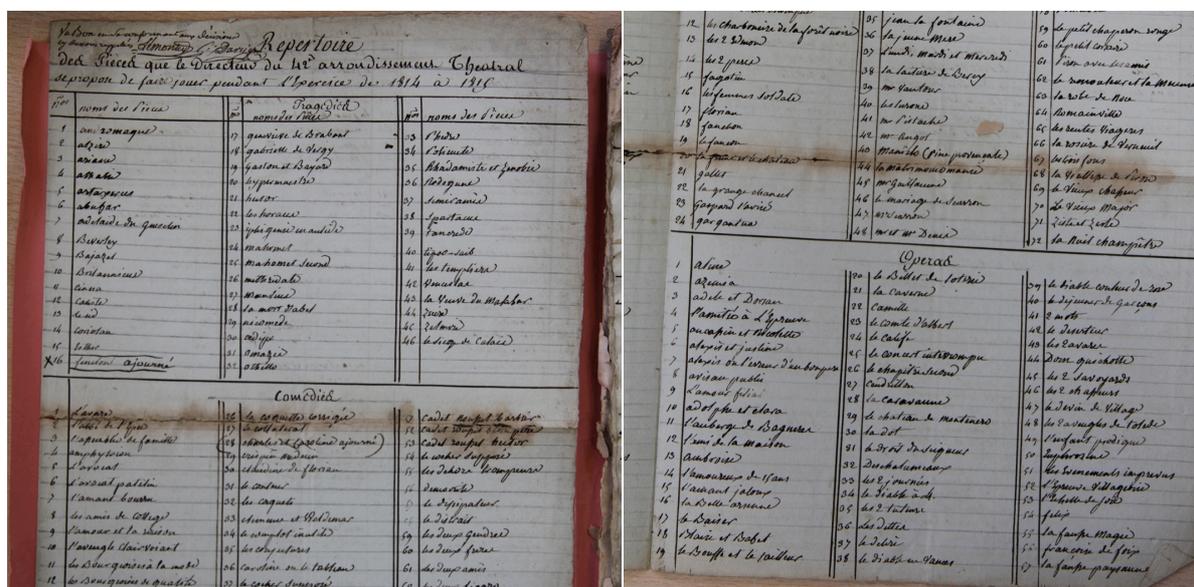


Figure 2 : Répertoire des pièces que le directeur du 42^e arrondissement théâtral se propose de faire jouer pendant l'exercice de 1814 à 1815. Archives municipales d'Avignon, 2R14.

La troupe idéale

Le système d'exploitation théâtral mis en place sous l'Empire est centralisé et hiérarchisé. Au sommet de la pyramide se trouvent les théâtres parisiens privilégiés : ce sont les œuvres écrites pour ces institutions et créées en leur sein qui forment la quasi-totalité du répertoire des troupes qui se trouvent sur le reste du territoire. Le modèle d'organisation des troupes de toute la France doit donc être inspiré de celui des théâtres parisiens – pour jouer les mêmes œuvres, il faut le même type d'artistes. En suivant cette logique jacobine et le modèle de la nouvelle organisation administrative du territoire français, les troupes chargées d'être l'écho des théâtres parisiens dans le reste du pays devraient alors être standardisées. Avant de voir ce qu'il est en réellement au cours des deux premiers tiers du siècle, nous pouvons interroger les documents qui dessinent une troupe idéale.

Savoir si la composition d'une troupe est suffisamment satisfaisante pour défendre le répertoire qu'elle propose est au cœur des cahiers des charges

⁷ Voir une analyse des listes de répertoire du théâtre d'Avignon, voir Étienne JARDIN, « L'âge et la provenance d'u répertoire. Les listes d'œuvres lyriques avignonnaises soumises aux pouvoirs publics (1814-1862) », 2014, Bru Zane Mediabase, en ligne.

qui engagent le directeur vis-à-vis de la mairie. Voici les articles concernés au cours de la période :

1829 – [Le Directeur] s'obligera d'entretenir en permanence pendant toute l'Année une troupe complète en opéra, ainsi qu'un orchestre choisi et complet qui, outre le Directeur, comprendra tous les instrumens requis pour le matériel des partitions.

1836 – [Le Directeur] s'obligera d'entretenir en permanence pendant toute l'Année une troupe complète pour l'opéra-comique, vaudeville, drame etc., ainsi qu'un orchestre choisi qui comprendra tous les instrumens requis par les partitions.

1842 – [Le Directeur] s'obligera d'entretenir en permanence pendant toute l'Année une troupe complète pour le grand opéra, l'opéra-comique, le vaudeville, drame etc., ainsi qu'un orchestre choisi qui comprendra tous les instrumens requis par les partitions.

1844 – [Le Directeur] s'obligera d'entretenir en permanence pendant toute l'Année une troupe complète pour le grand opéra, l'opéra-comique, le vaudeville, drame etc., ainsi que cinq danseurs ou danseuses et un orchestre choisi qui comprendra tous les instrumens requis par les partitions ; le tout conformément au tableau déposé.

Si la nature du répertoire à faire jouer évolue jusqu'en 1844, les cahiers des charges ne sont pas contraignants sur le nombre d'artistes à présenter au public ou sur un type de voix à privilégier. Ils se contentent d'exiger une « troupe complète ». Un article plus précis apparaît dans le cahier des charges de 1847.

Le Directeur sera obligé d'entretenir en permanence et sans en pouvoir distraire aucun sujet pour le faire jouer sur un autre théâtre que celui d'Avignon une troupe complète pour le grand opéra, l'opéra comique, le vaudeville, le drame, etc.

L'orchestre sera composé d'un premier chef, d'un 2^e chef d'orchestre, de six premiers violons ; six seconds violons, quatre violoncelles, trois contrebasses, deux altos, et de tous les autres instrumens généralement quelconques et en nombre requis pour une bonne exécution, et dont la partie et la désignation sont écrites dans les partitions.

Le nombre des choristes devra être de huit femmes, et dix hommes au moins.

Le Directeur sera tenu de faire choix des premiers sujets, tels que 1^{er} ténor, forte chanteuse, 2^e chanteuse, ténor léger, barytons et basse et de les engager parmi des artistes dont le talent sera reconnu supérieur à celui de ceux jusqu'à ce jour engagé au théâtre d'Avignon, et dans le cas où l'administration municipale et le public seraient trompés dans leurs attentes, le Maire aura le droit d'imposer au Directeur l'engagement immédiat de nouveaux sujets dans la catégorie de ceux dont le chiffre des appointement s'élève ordinairement par mois et par approximation à

mille francs pour un premier ténor, huit cents francs à mille francs pour les premières chanteuses, sept cents francs pour le ténor léger, cinq cents francs pour le baryton, et 400 pour une basse taille, etc.

Lorsque par quelque événement que ce soit et même par suite de mort ou autre accident de force majeure, il y aura vacance dans l'un des emplois de la troupe, le directeur sera obligé de remplacer l'acteur manquant dans le délai d'un mois, faute de quoi il lui sera fait sur sa subvention une retenue proportionnée au traitement dont jouissait l'acteur pour tout le temps pendant lequel celui-ci n'aura pas été remplacé, à partir de l'expiration du délai d'un mois accordé pour pourvoir au remplacement dont il s'agit. Le Directeur sera tenu de donner le tableau complet de sa troupe dans le mois d'avril au plus tard pour la première année et les années suivantes dans le mois de février.

Après avoir de nouveau exigé une troupe complète, l'article détaille la composition de l'orchestre et le nombre de choristes. Étant donné qu'il s'agit d'artistes recrutés à Avignon, la mairie s'assure alors que le nouveau directeur ne voudra pas faire d'économies au détriment des professionnels locaux. La suite est plus intéressante : elle fixe un niveau d'exigence pour les chanteurs qui seront recrutés après les débuts des artistes. Le salaire – fixé en fonction de son emploi – est alors le critère garantissant la valeur de la recrue. Cette exigence du salaire minimum est une singularité dans notre corpus, qui s'explique par l'histoire propre du théâtre d'Avignon. Les cahiers des charges suivants conservent le détail de la composition de l'orchestre et des chœurs sans être plus précis sur celle de la troupe. Il faut attendre le cahier des charges de 1892 pour que la composition de celle-ci soit fixée.

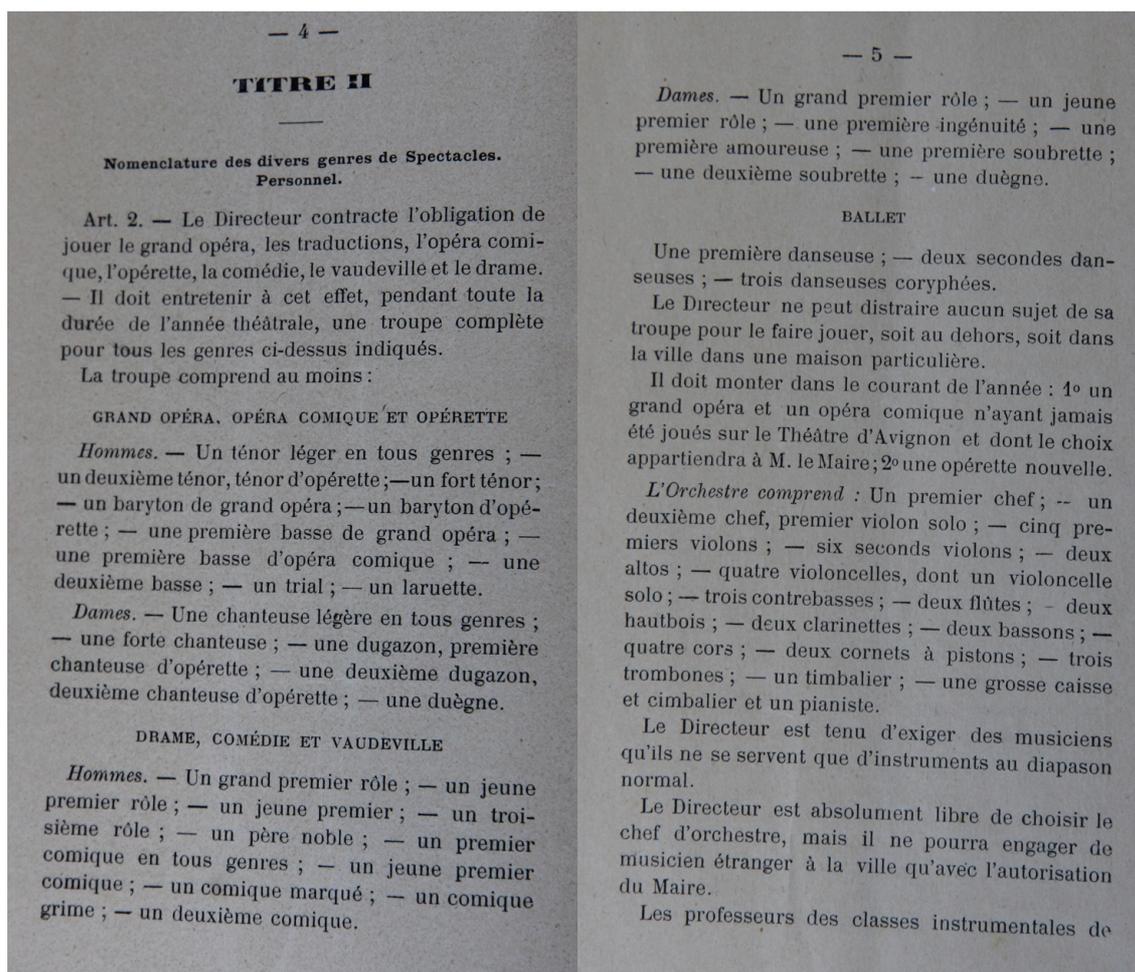


Figure 3 – Cahier des charges du théâtre d'Avignon pour la saison 1892-1893. Archives municipales d'Avignon, 2R16.

Remarquons, au passage, la longévité de l'utilisation du nom de Dugazon, Trial et Laruette pour désigner un emploi. Ceci ne doit pas nous étonner : Arthur Pougin, en 1885, dans l'article qu'il consacre aux emplois dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* désigne ces trois noms comme étant les seuls à véritablement avoir réussi à passer l'épreuve du temps et la disparition des chanteurs qui les ont portés⁸. À la lumière des articles des cahiers des charges avant la Troisième République, un obstacle majeur s'oppose à l'existence d'une troupe idéale pouvant être identique sur l'ensemble du territoire. La question de l'évolution des genres théâtraux sur lesquels le directeur exerce son privilège localement est problématique. Il ne s'agit pas uniquement de reproduire à l'identique la composition de la troupe de l'Opéra-Comique de Paris ou de la Comédie française : il faut posséder un groupe d'artistes capable de

⁸ Arthur POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris : Firmin-Didot, 1885, p. 327.

représenter – selon la saison – le drame, la comédie, le vaudeville, l'opéra-comique, le grand opéra et les traductions. Le tout avec un budget en rapport avec les capacités économiques d'une ville moyenne.

Deux autres documents nous indiquent comment on pouvait penser de manière idéale la composition d'une troupe lyrique dans le premier quart du siècle. D'abord, le tableau de la troupe de J. Martin – régisseur pour la saison 1808-1809 – qui s'appuie sur cette organisation idéalisée. Son tableau en deux colonnes propose sur la gauche les emplois à pourvoir et sur la droite les artistes qui en ont la charge :

EMPLOIS.	ARTISTES.
Maître de Musique.	M. ^r Ducops
1. ^{re} Basse-Taille.	M. ^r Duchâteaux
2. ^{me} et 1. ^{re} idem.	M. ^r Cuvier
3. ^{me} et 2. ^{me} idem.	M. ^r Martin
1. ^{re} Haute-Contre en tout genre.	M. ^r Cailly père, et Pitou
Elleviou.	M. ^r Pitou et Cailly fils
Martins.	M. ^r Pugat et Cailly fils
Philippes,	M. ^r Tellier
2. ^{me} Hautes-Contres et Colins.	M. ^r S ^r hylaire
1. ^{er} Trial, Laruettes et Juliets.	M. ^r Garnier
2. ^{me} et 1. ^{re} idem.	M. ^r Pasquier
1. ^{re} Chanteuse en tout genre. <i>ou a Moulade.</i>	M. ^{me} Louise Legrand
1. ^{re} Dugazon et rôles à corcets.	M. ^{me} Caroline Toste et Pitou
Forte Dugazon <i>ou Dugazon</i> mère.	M. ^{me} Caroline Toste et Lacaille
2. ^{me} Chanteuse.	M. ^{me} Bellier
3. ^{me} et 2. ^{me} idem.	M. ^{me} Dupuis
1. ^{re} Duègne en tout genre.	M. ^{me} Lacaille
Duègne à caricature.	M. ^{me} Nanville
2. ^{me} Duègne à grande utilité.	M. ^{me} Dargil

Figure 4 - Tableau de la troupe de J. Martin (1808-1809). Archives municipales d'Avignon, 2R12.

Le fait que ce document soit un imprimé à remplir, pouvant être utilisé chaque saison (la date et le nom des artistes sont ajoutés à la main) tend à prouver que ce régisseur prend cette composition de troupe de 10 hommes et 8 femmes comme base de son recrutement pour faire jouer le théâtre parlé et l'opéra-comique. Je reviendrai dans ma dernière partie plus en détail sur la définition des différents emplois, mais notons ici que même dans une

troupe idéale, un poste n'est pas toujours réduit à un seul emploi. On peut en utiliser une série pour le définir ; ici, par exemple, un « Trial, Laruelle et Juliet ». Notons également que le régisseur a jugé important, en 1808, d'ajouter, à l'emploi de « 1^{re} chanteuse en tous genres », la précision « à roulades ».

Cette troupe idéale ne résiste pas complètement à la confrontation à la réalité des artistes embauchés : certains emplois sont doublés (hautes-contre en tous genres ; Elleviou ; Martin ; 1^{re} Dugazon et rôle à corsets ; Forte mère Dugazon) et quatre chanteurs (deux hommes et deux femmes) se trouvent nommés sur deux emplois : MM. Pitou et Tailly fils, et M^{mes} Lacaille et Joste.

Un document de 1824, période où Avignon s'apprête à inaugurer sa nouvelle salle de spectacle, entre également dans cette vision de la troupe idéale. La mairie d'Avignon rédige alors un tableau pour évaluer le coût de la troupe qui sera amenée à fréquenter le lieu (sans doute pour faire une estimation de la subvention qu'elle devra verser au directeur ou pour calculer le montant à fixer pour le prix des places et des abonnements).

18 Mars
1824

*Tableau de la troupe d'opéra, à former pour
l'ouverture de la nouvelle Salle d'Avignon.*

<i>emploi.</i>	<i>appointement par mois.</i>
<i>première haute contre et philippe</i>	900.
<i>première haute contre - elleviou</i>	400.
<i>Martin, Layt, Solié</i>	400.
<i>première basse taille</i>	350.
<i>Cébi, et seconde haute contre</i>	200.
<i>seconde basse taille</i>	200.
<i>trial</i>	250.
<i>Laruelle</i>	200.
<i>Maitre de Musique</i>	150.
<i>première chanteuse à roulades</i>	400.
<i>première chanteuse, sans roulades</i>	250.
<i>forte Dugazon</i>	500.
<i>jeune Dugazon</i>	200.
<i>Duègue et mère Dugazon</i>	200.
<i>seconde Duègue</i>	125.
<i>quatre personnes pour chanteurs chœurs</i>	500.
<i>Total</i>	<i>4225 +</i>

*not. il faudra peut être augmenter de quelque chose, Elleviou
le Martin, et la première chanteuse et pour faciliter la formation
hâte la seconde de privilège vu que le travail de répétition s'avance*

Figure 5 – Tableau de la troupe d'opéra à former pour l'ouverture de la nouvelle salle d'Avignon, mai 1824. Archives municipales d'Avignon, 2R12.

Dans ce tableau nous n'avons donc plus de nom d'artistes, mais simplement des emplois mis en regard avec des appointements mensuels. On retrouve dans cette troupe de huit hommes et six femmes une nomenclature d'emploi très proche de celle observée en 1808. Notons, d'une part, la place occupée par le nom Dugazon : il est utilisé pour désigner trois emplois différents : « Forte Dugazon », « Jeune Dugazon » et « Mère Dugazon ». D'autre part, alors que les emplois de Trial et Laruette pouvaient, dans la troupe idéale de 1808, être tenus par une seule personne, ils doivent ici avoir chacun leur titulaire. Inversement, les deux emplois de « 1^{re} haute-contre » et « Elleviou », distincts en 1808, sont, en 1824 jugés comme pouvant être regroupés.

Même quand on tente de définir une troupe idéale, les contingences financières poussent à effectuer des regroupements d'emplois.

Les troupes à Avignon de 1808 à 1862

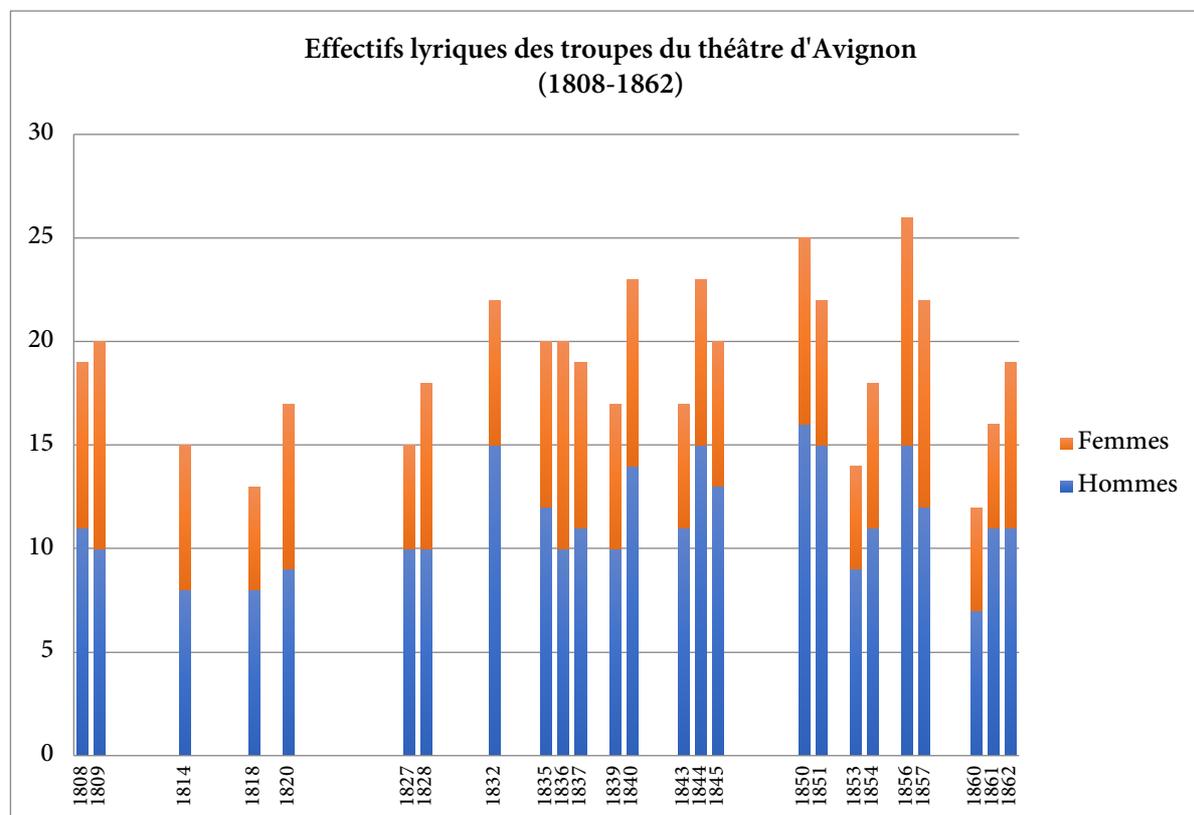
La lecture des tableaux d'Avignon brise un peu plus l'idée d'une uniformité des troupes lyriques qui sillonnent le territoire français au XIX^e siècle. Un directeur restant en place trois saisons de suite peut même proposer des troupes de grandeurs différentes pour chacune de ses saisons. Par exemple, voici les renseignements donnés au début des trois saisons dirigées par M. Befort :

La notion d'emploi dans l'art lyrique français. Février 2013.
Étienne JARDIN, « Les emplois dans les tableaux de troupe du théâtre d'Avignon au XIX^e siècle. »

Saison 1835-1836	Saison 1836-1837	Saison 1837-1838
1 ^{er} ténor (Loreydan)	1 ^{er} ténor en tous genres (Duval)	1 ^{er} ténor en tous genres (Duval)
Fort ténor ; Gavaudan ; Philippe (Voisel)	2 ^d ténor ; Colin (Lovendal)	2 ^d ténor ; Colin ; Philippe au besoin (Lovendal)
2 ^d Ténor (Dumonthier)	Martin ; Laïs ; Solier (Pastelot)	Martin ; Laïs ; Solier ; Dabadie (Brunet)
3 ^e ténor (Jules)	Philippe ; Gavaudan (Voizel)	Philippe ; Gavaudan (Séverin de Guise)
Baryton (Bondel-Lecoudray)	1 ^{re} basse chantante ; Basse noble et comique (Henri)	1 ^{re} basse chantante ; Basse noble et comique (Masson)
1 ^{re} basse (Lalande)	Laruelle ; Vizontini ; Juliet (Chevalier, Ch.)	2 ^{de} basse ; 1 ^{re} basse comique (Florestan)
Basse-comique (Lechevalier)	Trial ; Ferréol (Ferrand)	Laruelle ; Trial (Gamard)
Ténor comique (Labarre)	1 ^{er} et 2 ^d Trial (Alfred)	Trial (Pladys)
Ténor grimé (Chevalier)	2 ^{de} basse-taille (Bénard)	1 ^{er} et 2 ^d Trial (Alfred)
3 ^e basse (Bénard)	Utilités (Moligny)	2 ^{de} basse-taille (Simon)
3 ^e basse ; Coriphée (St-Martin)		Utilités (Francis)
Utilités (Charles)		
1 ^{re} Soprano en tous genres (Lechevalier)	1 ^{re} chanteuse en tous genres (Amée)	1 ^{re} chanteuse en tous genres (Dorsan Brunet)
Forte Soprano ; Mère Dugazon (St-Amand)	2 ^{de} chanteuse à roulades ; 1 ^{re} au besoin (Duval)	Forte chanteuse ; 2 ^{de} chanteuse à roulades ; 1 ^{re} au besoin (Duval)
1 ^{re} jeune Soprano ; Dugazon ; travestis (Humbert)	1 ^{re} Dugazon en tous genres (Lacoste)	1 ^{re} Dugazon en tous genres (Fedora)
2 ^{de} Soprano ; 2 ^{de} Dugazon (Elisa Chaillou)	Mère Dugazon ; Forte chanteuse (Legerot)	Mère Dugazon (Fontenay)
Soprano marquée (Chaillou)	2 ^{de} Dugazon ; 1 ^{re} au besoin (Moligny)	2 ^{de} Dugazon (Coralie)
2 ^{de} Duègne (Bénard)	1 ^{re} Duègne (Gilbert)	1 ^{re} Duègne en tous genres (Gilbert)
3 ^e Soprano (Claire Chaillou)	2 ^{de} Duègne (Pastelot)	Betzy (Théodore)
	2 ^{de} Duègne ; 1 ^{re} au besoin (Bénard)	Coryphée (Florestan)
	Betzy (Bernardi)	
	Utilités (Simon)	

Entre la 1^{re} et la seconde saison, la troupe perd deux hommes et gagne trois femmes. Entre la 2^e et la 3^e saison, elle gagne un homme et perd deux femmes. En lisant ensuite le nom des artistes chargés des différents postes, on remarque que le renouvellement de la troupe est important, même sous une direction identique : en rouge, les artistes qui restent entre la 1^{re} et la seconde saison. En bleu, les artistes qui restent de la 2^e à la 3^e. Aucun artiste n'est présent pendant trois saisons consécutives.

En comptant le nombre de chanteurs dans les vingt-cinq troupes lyriques que l'on a pu reconstituer grâce aux archives, on obtient le graphique suivant :



De 1808 à 1862, le nombre de chanteurs varie entre douze et vingt-six. Les hommes sont généralement plus nombreux : ils sont en moyenne onze alors que les femmes ne sont – toujours en moyenne – que sept ou huit par troupe. Pour avoir un point de comparaison, en 1829, la troupe du Théâtre-Italien de Paris compte dix-neuf chanteurs et quatorze chanteuses. Avec ces effectifs bien plus réduits, la troupe en Avignon ne doit pourtant pas se contenter de chanter.

Dès le tableau de troupe de 1809 on est en effet confronté à la pluridisciplinarité des artistes. Non seulement ils doivent tenir des emplois différents à l'opéra, mais ils ont également un rôle à tenir dans la comédie.

La notion d'emploi dans l'art lyrique français. Février 2013.
 Étienne JARDIN, « Les emplois dans les tableaux de troupe du théâtre d'Avignon au XIX^e siècle. »

Noms des Artistes	Emplois	
	L'Opéra	La Comédie
Canquereel	1 ^{er} Bass-taille	Père noble
Vidal	1 ^{er} Haut-contre &c	Rôle amant
Gadcard	2 ^{es} H ^{aut} Contre-Mesure	Jeune Premier
Adolphe	Martin Colnet	2 ^{es} Rôle
Mechein	Trial	2 ^{es} Comique
Singier	La Mutter Juliette	1 ^{er} Comique financier
Valestin	2 ^{es} Bass-taille	3 ^{es} Rôle
Blatp	Seigneur	1 ^{er} Rôle
Doujou	grande utilité	grande utilité
Baudry	Accordeur	Accordeur
Gaufaud	M ^{usicien} de Musique	
Mardeaux	1 ^{er} Haut-contre	Rôle amant
Singier	Dugazon Philis Proubin	Jeune Premier
Olivier	Rôle à Dugazon, mère Dugazon	1 ^{er} Rôle
Vauclin	2 ^{es} chanteur	2 ^{es} amoureux
Henry	Duques Margot	subalterne
Saint	2 ^{es} Duques	Caractère
Mechein	utilité	utilité
Delphine	Bétri	Jeune Rôle
Vidal	3 ^{es} Chanteur	2 ^{es} amoureux
Gaufaud	Rôle d'enfant	Rôle d'enfant

Figure 6 – État nominatif de la troupe, direction Alexis Singier. Archives municipales d'Avignon, 2R12.

Ceci est encore plus impressionnant avec le tableau de 1818 dans lequel le rôle des acteurs est précisé pour quatre genres distincts : opéra, comédie, tragédie et vaudeville.

Exercice de 1818
 qui exploitara l'été les villes de Tarascon, Carpentras, Arles et Orange et l'hiver, c'est-à-dire depuis le 1^{er} 1818 jusqu'au samedi veille des rameaux 1819 celle d'Avignon.

tableau de la troupe

2^e Arrondissement Châteauneuf

NOMS	Emplois				Inclément Pensions par mois
	dans L'Opéra	dans la Comédie	dans la Tragédie	dans le Vaudeville	
M ^{me} Briand	Philippe haut-contre	financier 3 ^e rôle	Rôle à recit	Rôle de Vert-pré	200
Mouren cadet	colin, 2 ^e haut-contre 1 ^{er} rôle	jeune Premier	jeune Premier	amoureux	200
Mouren aîné	Martin, Laïs	Première Rôle	Première Rôle	amoureux & marquis	150
Simon	Basse-taille	Père noble	roi et terrus	Père	200
Bourrelly	Trieb daquette	comique		Brunet, Pétit	200
Combettes fils	daquette et Juliette	comique	confidante	rôle de tierce lui	150
Rose père	utilité	2 ^e père utilité	accordeur	accordeur	50
Gamas fils	rôle d'enfant	rôle d'enfant	rôle d'enfant	rôle de fiancée	50
M ^{me} Dumont	1 ^{er} chanteur avec tourade	rôle de fiancée		amoureux	200
Rose	2 ^e chanteur des Dugazon	jeune 1 ^{er} rôle	jeune 1 ^{er} rôle	amoureux	150
Le Roy	mère Dugazon jeune Duques	1 ^{er} Rôle	1 ^{er} Rôle	rôle de Mr Turpy	200
Gamas fille	Bétri, Proubin	jeune amoureux	2 ^e confidente	jeune amoureux	100
Gamas mère	Duques, Margot	Caractère, subalterne	confidante	Duques	150
M ^{me} Sauvière	chef d'orchestre				150
Total					2150 ^f

Figure 7 – « Tableau de la troupe qui exploitera l'été les villes de Tarascon, Carpentras, Arles et Oranges et l'hiver, c'est-à-dire depuis septembre 1818 jusqu'au samedi veille des rameaux 1819 celle d'Avignon. », Archives municipales d'Avignon, 2R12.

La pluridisciplinarité des troupes augmente encore quand le directeur compte proposer également au public un répertoire tiré du « grand opéra » – c'est-à-dire issu du répertoire de l'Académie royale de musique. Dès 1827, la composition de la troupe distingue les emplois dans l'opéra-comique et ceux du grand opéra : le « Philippe, Gavaudan » doit également être « 1^{re} haute-contre du grand-opéra » ; et la « 1^{re} chanteuse à roulades, Philis, Boulanger » tient les rôles de « princesse du grand-opéra ». Dans le répertoire pour la saison 1827-1828, on trouve d'ailleurs, aux côtés de nombreux opéras comiques, *La Vestale* de Spontini ou *Lodoïska* de Cherubini. Pour la saison 1841-1842, un dernier genre est adjoint à ceux déjà représentés en Avignon : les « traductions ». Le répertoire pour cette saison indique par exemple *Lucie de Lamermoor* de Donizetti, *Norma* de Bellini ou *La Pie voleuse* de Rossini. L'arrivée des traductions n'a, en revanche, aucune incidence directe sur la définition des emplois de chanteur.

La multiplication des genres proposés au théâtre d'Avignon n'a pas non plus, dans un premier temps, d'incidence sur le nombre d'artistes qui composent la troupe. En 1840, bien que le prospectus de saison désigne deux troupes distinctes : l'une pour l'opéra, l'autre pour la comédie, le drame et le vaudeville, on constate que, sur une troupe de 25 personnes, seuls 6 artistes ne jouent pas dans tous les genres. Ces artistes spécialisés sont essentiellement les premiers sujets de la troupe : le Fort premier ténor, la 1^{re} basse chantante, la 1^{re} chanteuse et l'actrice tenant les premiers rôles de théâtre. Cette pratique semble s'inverser au milieu du siècle. En procédant de la même façon avec la troupe de 1862, l'on constate désormais que les acteurs apparaissant dans les genres parlés et chantés ne sont plus que cinq, pour trente artistes. Les emplois lyriques qui permettent encore de tenir des rôles dans le théâtre parlé sont ceux les plus inspirés de l'opéra-comique du XVIII^e siècle : Trial ; Laruette ; 2^{de} et 3^e Dugazon ; Mère Dugazon. En dehors de ces emplois à cheval sur les genres théâtraux, la spécialisation des artistes semble donc être atteinte en ce début de Second Empire.

On constate donc, à la lecture des tableaux de troupe composés avant le début de la saison, ce que l'on présageait à celle des tableaux idéalisés. Les troupes qui occupent les théâtres des villes françaises en dehors de Paris, soumises à des contingences financières difficiles, composent avec les ressources qui leurs sont disponibles pour atteindre le seul but qui leur ait véritablement fixé : être capable de représenter de nombreuses œuvres dans des genres différents. La composition de ces troupes se joue à l'échelle nationale, généralement avant d'arriver dans les villes en question : souvent à Paris où se passe une partie du recrutement des chanteurs durant l'été.

Une seconde étape, locale cette fois, vient enfin détruire définitivement l'idée d'une composition de troupe normalisée. Dans un contexte où la troupe n'est pas constituée d'emplois simples, mais de définitions de postes basées sur plusieurs emplois, l'homogénéité des troupes sur le territoire est en effet mise à mal par l'usage des débuts. À l'ouverture de la saison, le public est amené à se prononcer sur l'admission ou le refus des artistes après trois auditions et selon des procédés qui évoluent au cours du siècle et qui ne sont pas les mêmes d'une ville à l'autre. À Avignon, une fois qu'un artiste est refusé, le directeur a un mois pour le remplacer. Mais son remplaçant peut avoir un registre d'emplois différent de l'artiste qui est parti. Le tableau de la troupe pour la saison 1827-1828 nous en donne un bon exemple.

Tableau
Des acteurs qui composeront la troupe du 25^e arrondissement théâtral pendant l'exercice de 1820 à 1821

Nom	Emploi dans l'opéra	dans le Vaudeville	dans la Tragédie	dans la Comédie
M. Gaspard	choclateur			
M. Modeste	philippe, gavaudan 1 ^{er} haute-contre	Bonjour gavaudan	1 ^{er} rôles	1 ^{er} rôles
M. Mourou	Hyacinthe, père haute-contre	Henry	jeunes premiers	2 ^e
M. Silvain	Colin, jeune Elleviou	jeunes amoureux	2 ^e	2 ^e
M. Dacosta fils	Granger, Gavaudan, père, grands Raisonneurs, etc.	amoureux	3 ^e rôles	2 ^e
M. Dupuy père	Martin, 2 ^e haute-contre au besoin	Père	2 ^e	2 ^e
M. Dupuy fils	1 ^{er} Baptiste, la fontaine	1 ^{er} père	2 ^e	2 ^e
M. Chardon	2 ^e Baptiste, philippe au besoin	1 ^{er} père	2 ^e	2 ^e
M. Combettes	la suite, trial, juliette	1 ^{er} père	2 ^e	2 ^e
M. Philippe	trial, la suite	1 ^{er} père	2 ^e	2 ^e
M. Dupuy fils	des triales, des seconds Baptiste	jeunes comiques	confidants	1 ^{er} comiques
M. Gamas fils	jeunes comiques, utilité	2 ^e	confidants	2 ^e comiques
M. Damont	1 ^{re} chanteuse en tout genre	utilité	2 ^e	2 ^e
M. Braucher	mère Dugazon, fortes 1 ^{re} , premières au besoin	continence	2 ^e	continence
M. Benard	fortes Dugazon, 1 ^{er} aubin, traviata	mère	continence	mères nobles
M. Bostant	Dugazon comé, 1 ^{er} aubin	M ^{re} Hussey	1 ^{er} princeps	soubrettes, jeunes.
M. Bustin	Béni, jeunes Dugazon	amoureux	2 ^e	2 ^e
M. Modeste	Duques, mère Dugazon au besoin	rôles amoureux	2 ^e	2 ^e
M. Gamas	Duques, Margot	2 ^e	confidants	continence
M. Sordanius	utilité	2 ^e	confidants	caractères, soubrettes

Cristèle Hottel, le 23 Mars 1820

Figure 8 – « Tableau des acteurs qui composeront la troupe du 25^e arrondissement théâtral pendant l'exercice de 1820 à 1821 ». Archives municipales d'Avignon, 2R12.

Ce document a en effet été modifié après des débuts qui ont été particulièrement dévastateurs chez les hommes. Mourou, « Elleviou et 1^{re} haute-contre » est ainsi remplacé par Hyacinthe qui tient les rôles de « Colin et jeune Elleviou » ; Silvain, « Colin et 2^e haute-contre » cède la place à Bénard, « Granger, Gavaudan, père et grands raisonneurs » ; Chardon, « Martin, 2^e haute-contre au besoin » est substitué par Dacosta fils « Martin, Lays, Solié ». Une troupe lyrique et les emplois attachés à chaque artiste se

redessinent donc chaque saison, à l'ouverture puis après les débuts, en fonction des qualités et capacités des artistes.

Les emplois au théâtre d'Avignon de 1807 à 1862

Les tableaux de troupe sont donc composés de définitions de postes, propres à chaque chanteur, qui eux-mêmes sont très souvent composés de différents emplois. Les termes utilisés pour désigner un emploi ne sont pas que des termes techniques pour aider le directeur à évaluer s'il pourra, ou non, être en mesure de faire jouer tel ou tel opéra. Ce sont des mots qui parlent à l'ensemble des habitués des théâtres. Les prospectus de présentation de la saison, conservés à partir de l'année 1829, utilisent ces désignations, comme on a pu le constater précédemment.

Au cours de cette dernière partie, nous allons présenter l'ensemble des emplois rencontrés dans les vingt-cinq tableaux de troupes lyriques retrouvées entre 1808 et 1862, c'est à dire dans les 283 définitions de postes masculins composés à partir de 40 emplois ; et les 187 définitions de postes féminins composés à partir de 37 emplois. Emplois masculins et féminins seront traités séparément, mais en utilisant la même grille de lecture.

Emplois masculins

Voici la liste des emplois qui apparaissent dans les tableaux de troupe d'Avignon sous l'Empire et la Restauration et font référence à des chanteurs :

Chanteurs	Période d'usage du nom pour désigner un emploi
Jean-Louis Laruette (1731-1792)	1808-1862
Antoine Trial (1737-1795)	1808-1862
Philippe Cauvy (1754-1820)	1808-1857
Jean-Pierre Solié (1755-1812)	1820-1837
François Lays (1758-1831) – Opéra	1818-1837
Nicolas-Léonard Lesage (1759-1834)	1827-1840
Jean-Blaise Martin (1768-1837)	1808-1853
Jean Elleviou (1769-1842)	1808-1832
Juliet	1808-1840
Dozainville	1827-1828
Jean-Baptiste Gavaudan (1772-1840)	1820-1840
Moreau (1772-1822)	1828-1840

On observe ici une première génération de chanteurs, principalement issus de l'Opéra-Comique (à l'exception notable du chanteur François Lays). Il s'agit d'artistes qui ont connu une première célébrité à la fin du XVIII^e siècle. Alors que le nom de quatre d'entre eux – Jean-Louis Laruette, Antoine Trial, Philippe Cauvy et, dans une certaine mesure, Jean-Blaise Martin – désigne un

emploi qui se maintient jusqu'à la fin de la période ou presque, la notoriété des autres s'efface avant la fin de la monarchie de Juillet et ne leur survie que rarement.

Le deuxième groupe rassemble les emplois qui sont liés à des artistes d'une génération suivante.

Augustin Vizentini (1780-1836)	1828-1840
Antoine Ponchard (1787-1866)	1827-1828
Jean Féréol (1795-1870)	1828-1844
Théodore-François Moreau-Sainti (1799-1860)	1844-1856
Eugène Massol (1802-1887)	1850-1856
Paul Barroilhet (1810-1871)	1845-1853
Sainte-Foy (1817-1877)	1851-1856
Brunet	1814
Dabadie	1837
Charles Riquet	1851

On observe que ces noms deviennent vite des définitions d'emploi : les artistes ont entre 33 et 48 ans quand leur nom apparaît pour la première fois dans les tableaux avignonnais. Cependant, aucun d'eux ne se maintient dans les tableaux de troupe jusqu'à la fin de la période. C'est une génération fulgurante, notamment propulsée sur le devant de la scène par les œuvres de Boieldieu, d'Hérold ou d'Opéra, mais l'apparition de leurs noms dans les listes d'emplois semble avoir créé tant de confusion au cours de la monarchie de Juillet, que les directeurs du Second Empire choisissent progressivement de revenir à des définitions de postes reposant sur des termes plus stables.

Les emplois définis par des tessitures connaissent une évolution notable : la disparition des hautes-contre à la fin des années 1830 et l'apparition des ténors, des barytons et des basses en 1835 :

Tessitures	Période d'usage
Basse-taille	1808-1857
Forte basse-taille	
Haute-contre	1808-1828
Ténor	1835-1862
Fort ténor	
Ténor comique	
Ténor grimé	
Ténor léger	
Baryton	1835-1862
Basse	1835-1862
Basse comique	

En ce qui concerne les emplois créés autour d'un personnage précis ou de types de rôles, très liés au théâtre du XVIII^e siècle, on constate sans surprise leur quasi-disparition à la fin de la Restauration :

Personnages	Période d'usage
Colin	1808-1837
Colinet	1809-1828
Types de rôle	
Le Seigneur	1809
À tablier	1827-1828
Basse noble et comique	1836-1837
Jeune comique	1862

Avant de passer aux rôles féminins, quelques exemples doivent être donnés d'emplois apparentés, c'est-à-dire ayant été utilisés par le même artiste pour désigner un poste dans une troupe.

Trial : Bunet ; Féréol ; Moreau ; Lesage ; Jeune comique ; Laruette ; Dozainville ; Sainte-Foy ; Juliet ; 3^e ténor

Laruette : 1^{er} comique ; 1^{er} ténor marqué ; Charles Riquet ; Juliet ; Dozainville ; Vizentini ; Trial ; Lesage

Elleviou : Martin ; 1^{re} haute-contre ; 2^e haute-contre ; Colin ; Jeune Gavaudan ; Ponchard

Martin : Baryton ; Barroilhet ; Elleviou ; 1^{er} haute-contre ; Colinet ; Lays ; Solié ; Dabadie

Philippe : 1^{re} haute-contre de grand opéra ; 1^{re} haute-contre ; Gavaudan ; 2^d ténor ; 3^e ténor ; Fort ténor ; Colin ; Moreau-Sainti

Ces tableaux dessinent des familles d'emplois et l'on observe que peu d'entre-eux sont communs aux différentes fratries, hormis l'exemple d'Elleviou pour lequel les emplois apparentés sont aussi presque tous liés aux emplois de Martin ou de Philippe.

Emplois féminins

Alors que avions vingt-deux noms de chanteurs pour forger des emplois masculins, nous ne rencontrons que huit cas chez les femmes. Dugazon, on le verra par la suite, occupe une place primordiale avec ses différentes déclinaisons. Philis et St-Aubin laissent la place à Boulanger à la fin des années 1820 ; les emplois liés aux chanteuses de l'Opéra de Paris apparaissent en 1845, mais seul celui de Falcon connaît une véritable longévité.

Chanteuses	Période d'usage
Louise-Rosalie Dugazon (1755-1821)	1808-1862
Forte Dugazon	
Jeune Dugazon	
Mère Dugazon	
Dugazon corset	
Jeannette Phillis (1780-1830)	1809-1827
Cécile Saint-Aubin (1785 -1862)	1809-1828
Marie-Julie Boulanger (1786-1850)	1827-1851
Cornélie Falcon (1814-1897) – Opéra	1845-1862
Rosine Stoltz (1815-1903) – Opéra	1845
Jenny Colon (1808-1842)	1845
M ^{lle} Darcier	1845

Si, chez les hommes, des termes liés à la hauteur de la voix sont très présents durant toute la période, on observe une appellation bien plus lâche chez les femmes. Le terme « soprano » n'est utilisé que dans le tableau de 1835, décliné sous différentes formes, et celui de contralto appartient à la fin de la période qui nous occupe. En dehors de ces deux tessitures précises, c'est le mot « chanteuse » qui est employé. Les déclinaisons de cette appellation ne font pas référence à un registre de voix, mais à des techniques vocales (avec roulades, sans roulade, avec et sans roulade, forte) où à une hiérarchie dans la troupe (1^{re}/2^e/3^e chanteuse) – à moins que ce classement ne renvoie à des hauteurs de voix (la 1^{re} chanteuse aurait un registre plus élevé que la seconde).

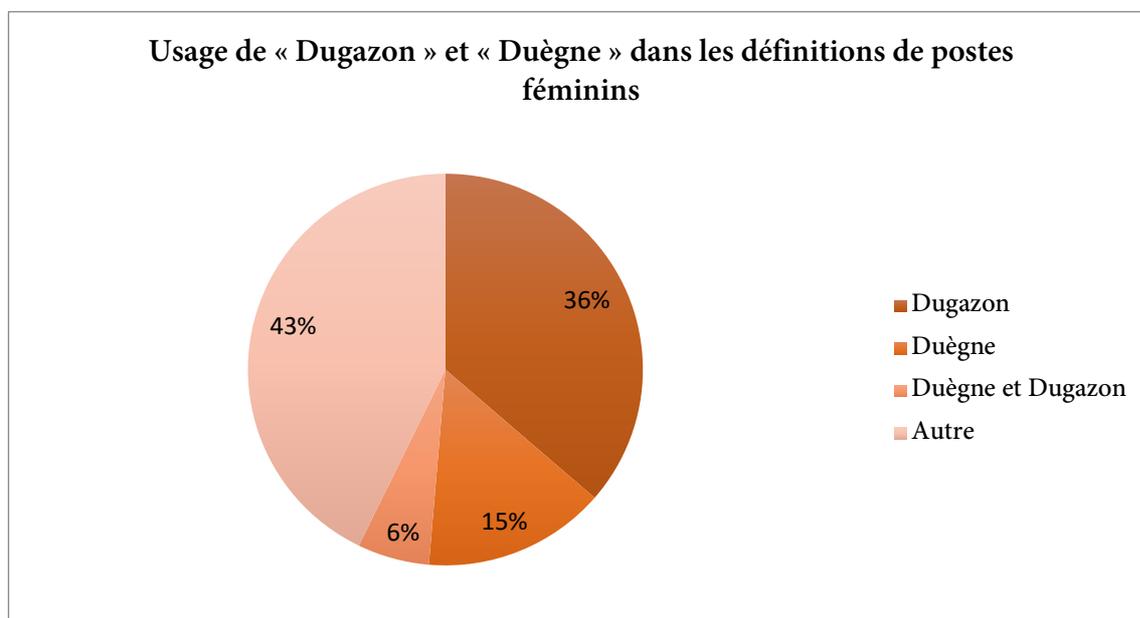
Tessitures et technique vocale	Période d'usage
Chanteuse	1808-1862
1 ^{re} /2 ^e /3 ^e chanteuse	
Forte chanteuse	
Chanteuse à roulades	1808-1836
Chanteuse sans roulade	1818-1828
Chanteuse avec et sans roulade	
Soprano	1835
Forte soprano	
Jeune soprano	
Soprano marquée	
Contralto	1856-1862

Comme chez les hommes, les emplois féminins liés à des personnages – issues d'œuvres du XVIII^e siècle – tendent à disparaître au cours de la Restauration, ainsi que des désignations anciennes relatives au costume (corser/baguettes). Néanmoins, le personnage de Duègne est présent dans l'ensemble des tableaux de troupe observés et ce nom, après celui de

« chanteuse » et de « Dugazon », constitue le troisième pilier des emplois féminins à Avignon.

Personnages	Période d'usage
Betzi	1809 – 1827
Margot	1809 – 1820
Types de rôle	
Duègne	1808-1862
Duègne noble	
Duègne à caricature	
Jeune duègne	
À corser	1820
À baguette	1809 – 1827
Travesti	1814 – 1845
Princesse du grand opéra	1827 – 1828
Page	1845

57 % des définitions de postes lyriques féminins à Avignon contiennent le mot Duègne ou le nom Dugazon (avec toutes les déclinaisons vues plus haut). Si on ajoute ceux qui comportent le mot « chanteuse », on a quasiment l'intégralité des définitions de postes.



Les groupes d'emplois peuvent se croiser et sont – peut-être encore plus que chez les hommes – liés aux capacités des artistes.

Forte chanteuse : Chanteuse à roulades ; Falcon ; Stroltz ; Mère Dugazon

Duègne : Margot ; Mère Dugazon ; Forte mère Dugazon

Mère Dugazon : Duègne ; Forte chanteuse ; Rôle à baguette ;
1^{re} chanteuse sans roulade ; Forte soprano

Néanmoins les Dugazons possèdent des emplois apparentés qui n'appartiennent qu'à elles, preuve que c'est autour du nom de cette chanteuse que l'on oriente des artistes qui ont un profil précis ; profil auquel elles ajoutent leurs compétences propres.

Dugazon : 2^e chanteuse ; Jenny Colon ; Darcier ; Pages ; Travestis ; Rôles à corset ; Boulanger ; Saint-Aubin ; Phillis

*

Partant de l'hypothèse qu'il existait des troupes normalisées sur le territoire français, le parcours que nous venons d'effectuer semble bien montrer que ces groupes d'artistes s'organisent en premier lieu sur la base du bricolage : les directeurs de théâtres doivent composer avec des exigences esthétiques des spectateurs (l'ouverture du théâtre à des genres plus nombreux et une certaine qualité des interprètes) ; une réalité économique assez peu favorable (un privilège n'est pas rentable si l'autorité municipale ne verse pas d'aide financière) ; et des capacités d'artistes à géométrie variable. Néanmoins, au sein des définitions de postes souvent plurielles, de grandes tendances apparaissent quand on observe l'évolution de l'usage des emplois. Trial, Laruelle, Dugazon, Duègne et « chanteuse » sont des appellations constantes, teintées, au cours de la monarchie de Juillet d'un nombre conséquent d'emplois éphémères. Si davantage d'ordre s'installe dans l'utilisation des termes sous le Second Empire, c'est sans doute d'abord en réaction à cette prolifération, mais peut-être aussi à un élargissement de la zone d'influence du répertoire français. L'Opéra d'Alger est, par exemple, inauguré en 1853. Les distances s'allongeant entre le centre parisien et les théâtres chargés d'en être les caisses de résonance, on pourrait ainsi poser l'hypothèse de la nécessité – sous le Second Empire, puis sous la Troisième République – de rationaliser la composition des troupes. Autre facteur d'évolution, le décret sur la liberté des théâtres, qui a pour conséquence l'introduction dans les villes comme Avignon d'une concurrence féroce en termes d'offre lyrique, est sans doute à prendre également en compte pour comprendre comment l'on passe des troupes présentées ici à celle que propose Pougin dans son *Dictionnaire* et que l'on retrouve, presque à l'identique, dans le cahier des charges de 1892 à Avignon.