**Gouverner une grande institution culturelle :**

**le comte d’Argenson et l’Académie royale de musique**

 Homme secret, brillant et séduisant, le comte d’Argenson (1696-1764) occupe une place particulière parmi les ministres de Louis XV[[1]](#footnote-1). Fils cadet du garde des sceaux Marc-René d’Argenson, Marc-Pierre s’inscrit, comme son frère René-Louis, dans la société des conseillers d’État, maîtres des requêtes et intendants de la fin du règne de Louis XIV. La première carrière de Marc-Pierre est fulgurante, en dépit des déboires du système de Law et du retrait du garde des sceaux en 1720. D’Argenson est ainsi lieutenant général de police de Paris en 1720, intendant de Tours de 1721 à 1722, puis de nouveau lieutenant général. La faveur du cardinal Dubois et du Régent l’aurait sûrement promis une ascension fulgurante, si Philippe d’Orléans n’était mort soudainement en décembre 1723. Contraint de se démettre de toutes ses charges, le comte d’Argenson n’est plus en 1724 que chancelier d’Orléans, ce qui représente tout de même la plus importante administration privée du royaume ; il garde une activité de conseiller d’État dans les commissions du Conseil. À partir de 1737, à la chute du garde des sceaux Chauvelin, il revient sur la scène politique, associé au parti dévot de Fleury. Ses ambitions nouvelles le font directeur de la librairie en 1737, premier président du Grand Conseil en 1738, intendant de Paris en 1740, ministre d’État enfin en 1742. Secrétaire d’État de la Guerre en 1743, d’Argenson participe à tous les succès de la guerre de Succession d’Autriche et jouit de la faveur de Louis XV. Suite à la disgrâce de Maurepas, le 24 avril 1749, le département de la maison du roi est démembré. Parmi les provinces administrées par le secrétaire d’État de la maison du roi se trouvait depuis 1589 la ville et la généralité de Paris. De 1749 à 1757, la ville de Paris est dissociée de la généralité et confiée au comte d’Argenson qui est alors secrétaire d’État de la guerre ; c’est à ce titre, indirectement, que d’Argenson se voit donc confier la gestion de l’Académie royale de musique (Opéra de Paris). Cette nomination s’accompagne de changements remarquables : elle marque en particulier le passage d’une institution à la gestion privée, frappée d’instabilité administrative chronique, à une institution pérenne, gérée par un corps public, dont le personnel est placé à perpétuité à (sous ?) l’autorité du roi.

 Les archives de la famille d’Argenson ne contiennent que trois documents d’archives qui témoignent de l’activité du comte à la tête de l’Académie royale de musique, mais ces derniers sont d’un grand intérêt en ce qu’ils apparaissent pleinement représentatifs des modalités complexes de la gestion de l’Opéra de Paris sous l’Ancien Régime et qu’ils mettent en lumière la totalité des enjeux administratifs, financiers et artistiques de la gestion de cette grande institution culturelle. Nous nous proposons donc de partir de ces trois documents pour appréhender les rouages complexes de cette administration, tout en éclairant ce moment particulier dans la trajectoire institutionnelle de l’Académie auquel le comte d’Argenson a associé son nom.

**Vers une institution d’État**

 L’idée de susciter la fondation d’une institution officielle dont la principale mission serait de favoriser la création d’opéras en langue française remonte au poète Pierre Perrin, qui dès 1661 critique les fondements de l’opéra italien, jette les bases d’une définition d’un opéra français antithétique du premier et parallèle au théâtre classique cornélien et préconise une musique française, un lieu favorable à l’acoustique et un livret spécialement conçu pour le théâtre lyrique[[2]](#footnote-2). Le projet de Perrin envisage l’opéra à la fois comme un lieu, un projet artistique et un projet national – ce qu’il est toujours d’ailleurs dans le langage courant. Le poète finit par obtenir gain de cause et se voit octroyer en 1669 un privilège pour une académie de musique[[3]](#footnote-3). En 1671, il met son programme esthétique à exécution dans un cadre officiel en créant *Pomone*. Un an plus tard, Perrin est évincé de la direction de l’Opéra au profit de Jean-Baptiste Lully, qui est alors surintendant de la musique du roi et qui jouit de la faveur royale[[4]](#footnote-4). Le simple changement de dénomination de l’Opéra – on passe d’ « académies de musique » à une « Académie royale de musique » est particulièrement significatif à trois titres : il inscrit tout d’abord désormais l’institution dans une interaction permanente avec la cour, il concrétise ensuite la volonté politique d’institutionnaliser la célébration personnelle du monarque au moyen d’un genre nouveau spécifiquement français qui mêle des éléments musicaux, littéraires et dramaturgiques, et il s’édifie enfin contre la tradition cosmopolite du goût musical, à une époque où l’influence italienne prédomine partout ailleurs en Europe. La personne du roi devient la pierre angulaire de l’opéra, elle en constitue le fondement et la finalité, ce qui influence non seulement le répertoire – l’Opéra est destiné à promouvoir le genre lyrique sérieux, reflet magnifié du monde aristocratique et monarchique dont il possède l’étiquette et les valeurs morales – mais aussi son aspect spectaculaire, puisqu’à l’origine l’opéra ne prend pleinement son sens que lorsque le roi est présent en personne dans la salle[[5]](#footnote-5). Le pouvoir royal confère à l’Opéra les pleins moyens d’exercer ce programme en le dotant d’un privilège qui lui confère le monopole des représentations en musique sur l’ensemble du royaume de France. Les sources du privilège sont doubles, à la fois artistiques – l’extrême faveur avec laquelle le roi regarde les arts, en particulier l’art lyrique, qui jouit d’une considération morale et sociale supérieure à l’art dramatique – et financières – la volonté d’aider en espèces sonnantes et trébuchantes une institution pensée dès l’origine comme une entreprise privée de spectacles, c’est-à-dire non subventionnée. Mais sa teneur est paradoxale, dans la mesure où bien que l’Opéra possède l’exclusivité absolue, sur tout le territoire national, des spectacles de musique et de danse en français ou dans une autre langue, ce qui lui permet par conséquent d’interdire ou d’entraver la création et le fonctionnement des spectacles qu’elle tient pour concurrents, en même temps il se voit octroyer le droit de louer une partie de son privilège, ce qu’il s’empresse de faire en raisons de difficultés financières structurelles, vidant symboliquement de sa substance le privilège de la musique.

 Lorsque d’Argenson se voit échoir la gestion de l’Académie royale de musique, celle-ci est en proie aux sous-traitants et aux déboires financiers. Si Lully avait tenu l’institution d’une main de maître, la situation s’était considérablement dégradée à sa mort, dès que le privilège était passé entre les mains de son gendre Francine : alors que les lettres patentes de mars 1672 conféraient à une seule personne la permission d’établir des représentations en musique, Francine, en raison d’importantes difficultés financières, avait corrompu le système en cédant le privilège de l’institution à des sous-traitants, remerciés dès que la situation de l’établissement montrait quelques signes d’amélioration[[6]](#footnote-6). Mis à la retraite en 1728, Francine avait été remplacé par Destouches, compositeur de renom familier de l’Opéra, puisqu’il en avait été l’inspecteur. Ce dernier ne parvint guère à faire mieux que son prédécesseur, et jusqu’en 1749, la gestion de l’institution se caractérise par une instabilité administrative chronique, en témoignent les dix-sept directeurs qui se succèdent en moins de vingt ans ainsi que l’immixtion de plus en plus fréquente du pouvoir royal dans la gestion de l’institution, notamment à travers les deux grands règlements de 1713 et 1714[[7]](#footnote-7). Au milieu du xviiie siècle, devant se rendre à l’évidence que l’Opéra, ne pouvait rester dans pareille situation, le pouvoir royal décide de substituer à l’entrepreneur privé la ville de Paris, c’est-à-dire un corps public. Les conséquences de la décision sont importantes, puisque, comme c’était déjà le cas pour les deux autres théâtres privilégiés qu’étaient la Comédie-Française et l’Opéra-Comique, l’Académie royale de musique devient dans les actes une institution pérenne, indépendante des changements de direction ou de personnel, placée à « perpétuité sous l’autorité de Sa Majesté »[[8]](#footnote-8).

 D’un point de vue institutionnel, le Bureau de la ville, auquel le roi confie la gestion de l’Opéra, est une institution collégiale qui réunit le prévôt des marchands et quatre échevins. Elle est seule habilitée à prendre des décisions dans les limites de ses compétences. Un faisceau d’indices laisse penser que le prévôt des marchands fut en réalité utilisé davantage comme un agent des services publics, seul responsable devant le comte d’Argenson et appelé à collaborer directement et étroitement avec lui, en dehors de tout concours des échevins. L’absence de délibérations concernant l’Opéra dans les registres du Bureau de ville penche en ce sens : durant toute la période, ce sont des arrêts du Conseil ou des lettres patentes, et non des délibérations du bureau, qui statuent sur le sort de l’Opéra. Et l’on peut également penser que les liens de parenté entre le comte d’Argenson et le prévôt des marchands, Louis-Basile de Bernage, son cousin, favorisèrent une bonne entente entre les diverses instances décisionnaires de l’institution.

 L’Académie royale de musique se retrouve ainsi sous l’autorité du comte d’Argenson. François Rebel et François Francoeur le secondent dans ses tâches en tant qu’inspecteurs : en effet, depuis les règlements de 1713 et de 1714, une partie des fonctions du secrétaire d’Etat avait été déléguée à « un inspecteur général sur la régie de l’Académie », sorte de secrétaire d’Etat au petit pied qui avait pour mission de surveiller les finances de l’institution et d’étudier le moyen de pourvoir aux dettes les plus pressantes[[9]](#footnote-9). Ses attributions étaient très proches de celles dont jouissaient les gentilshommes de la Chambre sur les deux autres théâtres privilégiés. Pour l’aider dans ses tâches, l’inspecteur était lui-même (secondé par ?)de deux simples inspecteurs qui avaient pouvoir sur la régie de l’Académie et dont les attributions concernaient notamment la police intérieure, le service du spectacle et la surveillance des recettes et dépenses. Même si les sources sont très lacunaires pendant cette période, l’institution semble plutôt bien fonctionner. L’absence d’intervention royale va dans ce sens : les sources ne portent la trace que d’un seul règlement, émanant de la ville de Paris et destiné à fixer le nombre des chanteurs, danseurs et musiciens de l’orchestre, autrement dit rien ne concernant la gestion financière ni administrative de l’institution.

 S’il semble donc que la gestion de l’Opéra sous d’Argenson se fasse sans véritable heurts, une question demeure pourtant : celle, extrêmement épineuse, du financement de l’Opéra qui, même si elle mérite d’être relativisée à l’aune de l’ensemble des difficultés à gérer une maison réputée ingérable, est un véritable serpent de mer. Dès sa création l’Académie royale de musique avait en effet été conçue comme une entreprise privée, selon un principe simple : les salariés de l’établissement étaient supposés fournir un travail dont le directeur, qui en apportait le capital, revendait le produit au public et en recevait les bénéfices. En l’absence de toute subvention, il lui incombait de maintenir l’équilibre entre les recettes et les dépenses et de faire vivre son entreprise sur ses bénéfices propres. Mais la prospérité originelle de l’Opéra n’eut qu’un temps, celui de Lully : en dépit d’une salle de spectacle souvent comble et de recettes considérables, l’équilibre financier n’est jamais assuré et le budget se trouve dans une situation de déficit permanent. En héritant de l’Académie royale de musique, d’Argenson héritait également de ses dettes, même si le roi s’engageait à accorder à l’institution « toute protection nécessaire pour le soutien et l’embellissement du spectacle[[10]](#footnote-10) ». Dès le 27 décembre 1749, soit moins de six mois après que la ville de Paris était mise en possession du privilège, l’aide royale se manifesta par le biais d’un arrêt du Conseil qui autorisait un emprunt de 250 000 livres à titre de constitution de rentres viagères pour liquider une partie des dettes des précédentes gestions. De plus, celles-ci furent divisées en trois classes, pour en échelonner le règlement. Le corps de ville était chargé de rembourser les débiteurs, à charge pour eux de remettre au comte d’Argenson un était justificatif de leurs recettes et dépenses. Conformément à ces dispositions, les associés en question ne tardèrent pas à se manifester et à présenter dès le 25 novembre 1749 un était de comptes justificatif qui fut examiné par le comte d’Argenson au début de l’année 1752. Un arrêt du Conseil du 8 février 1752 s’attaqua ensuite à touts ces dettes, en acquittant un total de 335 000 livres. Mais l’épisode de l’endettement n’était pas clos pour autant : la ville de Paris s’était endettée à son tour pour assurer le bon fonctionnement de l’institution dont elle avait la responsabilité : pour la seule période du 15 août 1749 au 6 mai 1752, la ville contracta 485 000 livres de dettes, occasionnées par des grosses réparations faites à la salle de spectacle et des travaux pour faciliter l’accès du public à la salle.

 Deux des trois textes qui se trouvent dans les archives d’Argenson viennent apporter un éclairage nouveau sur les difficultés que représente la gestion financière de l’Opéra. Il semble en effet que dès son arrivée à la tête de l’Académie royale de musique le ministre, qui avait sans doute réalisé que l’Opéra était un véritable cadeau empoisonné, ait cherché à retomber dans les vieux démons de la concession et à céder l’Opéra à un sous-traitant. Un premier document d’archives se fait ainsi l’écho des tentatives de deux concurrents, Thuret et Delonchamp, pour s’emparer du privilège de l’Académie royale de musique[[11]](#footnote-11). Le premier n’en était pas à son coup d’essai, dans la mesure où il avait été directeur de l’Opéra en 1733. Thuret propose de prendre, avec ses associés, la direction de l’Opéra pour douze années selon plusieurs modalités : « d’en acquitter généralement toutes les dettes, de la fournir de tous les sujets dont elle a grand besoin, d’établir une école de musique tous les jours d’obligation de chaque semaine et de pourvoir aux besoins des élèves qui est indispensable pour trouver des sujets[[12]](#footnote-12) ». Le second est en revanche un parfait inconnu au bataillon de l’Opéra. Il a néanmoins la préférence du ministre parce qu’il se propose de payer comptant 1 200 000 livres qui pourraient servir à couvrir les dettes de l’Opéra : enthousiaste, ce dernier en conclut « qu’il serait ainsi possible de gouverner l’Opéra d’une façon qui ne serait à charge à personne, mais au contraire avantageuse au roi, glorieuse à la Nation et très agréable au public à qui cela fournirait un spectacle d’une magnificence digne de la capitale du royaume le plus florissant[[13]](#footnote-13) ». Pour des raisons que l’on ignore, ce projet de cession ne verra finalement pas le jour, et il faudra attendre 1757, et le renvoi du comte d’Argenson, pour que l’Opéra soit cédé à des concessionnaires privés, à leurs risques et périls, en la personne des deux inspecteurs qui étaient chargée de seconder d’Argenson, François Rebel et François Francoeur.

 Le deuxième document qui a trait à la gestion financière de l’Académie royale de musique a pour titre « mémoire contenant un projet pour acquitter les dettes de l’Académie royale de musique par la loterie ou les intéressés ne perdront que six livres sur trente livres données en cinq années[[14]](#footnote-14) ». Le procédé est assez courant sous l’Ancien Régime ; il n’est donc pas propre à l’Opéra. D’Argenson conçoit vingt-quatre loteries « toutes semblables pour le nombre des billets, pour celui de lots et pour les bénéfices restant à l’Opéra[[15]](#footnote-15) », qui s’échelonnent entre le 1er mai 1755 jusqu’au 2 avril 1759. Au-delà de son caractère un peu anecdotique, le texte témoigne d’une autre tentative du comte d’Argenson d’assainir les finances de l’institution.

 Concomitamment au changement administratif, une tentative de bousculer la programmation du répertoire de l’Opéra se fait jour, motivées par des raisons financières. En 1749, le répertoire est alors constitué principalement de tragédies en musique et de pastorales héroïques, principalement centré sur les œuvres du fondateur de l’institution Lully, et de ses successeurs. Le compositeur le plus joué est Jean-Philippe Rameau, qui domine depuis une quinzaine d’années la scène de l’Opéra. L’irruption sur la scène de l’Académie royale de musique des Bouffons en est la manifestation la plus tangible. En 1752, la troupe semi-itinérante d’Eustachio Bambini est en effet engagée par l’Académie royale de musique pour représenter trois intermèdes – *La Serva padrona*, jouée en spectacle couplé avec *Acis et Galathée*, *Il Giocatore* et *Il Maestro di Musica* –, puis par la suite *Bertoldo in corte*, Face à la réaction favorable du public, la direction reconsidère la question (on voit bien au passage tout l'empirisme de la programmation) et prolonge le contrat d’un mois, puis d’un an[[16]](#footnote-16). A partir de décembre 1752, les autres membres de la troupe italienne arrivent à Paris et le répertoire des Bouffons s’enrichit d’œuvres nouvelles, toujours dans le genre comique. En conclusion de son contrat, Bambini décide de mettre en scène en novembre 1753 *Bertoldo in corte* sur un livret de Goldoni et des musiques de Ciampi et autres compositeurs. C'est un grand succès, en témoigne le mouvement de réutilisation et de traduction qui se déclenche dans les deux autres institutions lyriques de la capitale.

 Si les Bouffons sont renvoyés en urgence en 1754, ce n’est pas en raison de leur échec auprès d’un public parisien au contraire demandeur d’un théâtre musical comique, mais parce que la querelle entre partisans de la musique française et de la musique italienne est devenue un prétexte au déclenchement de fureurs nationalistes : modifier le contenu du répertoire de l’Académie, c’est le transformer en un ensemble de spectacles purement esthétiques, alors que celui-ci a pour fonction première de célébrer le roi. Après le départ des Bouffons, il est donc naturel que la tragédie lyrique lullyste puis ramiste redevienne le genre majoritaire dominant à l’Opéra. Au passage l'Académie royale de musique, forte de son privilège castrateur, en profite pour éliminer la production d'opéra italien et pour marginaliser le répertoire des comédies italiennes en leur interdisant de jouer les jours où se joue l'opéra français. Les traces de ce bref épisode bouffon sont importantes. D'une part, pour la première fois, l'Opéra peut envisager de programmer un *opera buffa* comme un spectacle à part entière, et non comme un spectacle occasionnel. D’autre part l’épisode a démontré qu'un théâtre musical comique italien est une forme de spectacle qui peut fonctionner aussi bien à Paris que dans les autres villes d'Europe. Après d’Argenson, seul Vismes du Valgay, qui prendra la tête de l’Opéra entre 1778 et 1780 le temps d’une brève gestion, aussi superbe artistiquement que désastreuse financièrement saura s’en souvenir[[17]](#footnote-17).

**Moderniser le théâtre**

 Le troisième document d’archives du fonds d’Argenson ayant trait à l’Académie royale de musique se situe à la charnière de la gestion administrative et financière, dans la mesure où il concerne la salle de l’Académie royale de musique et préconise la construction d’une nouvelle salle, mieux adaptée au théâtre lyrique, destinée à faire venir un public plus nombreux et donc faire rentrer davantage d’argent dans les caisses de l’Opéra[[18]](#footnote-18). Il paraît important de préciser ici que l’Académie royale de musique, avant 1781, ne possède pas de salle conçue pour les spécificités des représentations du théâtre lyrique. Installée aux premières heures de sa création dans un simple jeu de paume, ce n’est qu’en 1672 qu’elle s’établit dans les bâtiments du Palais Royal, lorsque Lully prend la direction de l’institution. Originellement conçue pour des spectacles de cour, la salle était un endroit ancien, que des remaniements menés depuis les dernières années du xviie siècle n’avaient guère amélioré.

 Richelieu, après avoir été nommé ministre, avait acheté en avril 1624 l’hôtel de Rambouillet, qui s’ouvrait sur la rue Saint-Honoré et était entouré par plusieurs autres maisons dont le cardinal ministre s’était également porté acquéreur, tout en y adjoignant quelques lots de terrain situés au nord de l’ancienne enceinte de Charles V. Il disposait ainsi d’un espace s’étendant de la porte Saint Honoré au carrefour des rues Coquillère et Croix des petits champs. Après avoir commandé des plans à plusieurs architectes, il se décida pour le projet de Le Mercier, qui venait de travailler pour lui à la Sorbonne. Celui-ci ne put pousser pleinement les travaux qu’à partir de 1634, et l’année suivante la galerie de l’aile gauche et une partie de l’aile droite furent achevées. C’est dans cette dernière que Richelieu, qui affectionnait les spectacles, fit aménager une salle pour y donner de petites fêtes. L’édifice pouvait contenir 500 à 600 personnes, était d’aspect extérieur très modeste. Le peintre Philippe de Champaigne avait été chargé de la décoration de l’intérieur de la salle et Desgots, jardinier du roi, avait enrichi l’ensemble d’un très vaste jardin qui allait contribuer à faire du Palais Royal un endroit à la mode[[19]](#footnote-19).

 Comme la salle était devenue très vite insuffisante, Richelieu avait chargé l’architecte d’en élever une seconde, plus vaste, destinée aux « comédies de pompe et de parade, quand la profondeur des perspectives, la variété des décorations, la magnificence des machines y attiraient leurs Majestés et la cour ». Entreprise délicate en raison du peu de terrain disponible, le nouveau théâtre, de caractère assez monumental, adoptait une forme rectangulaire, assez inadaptée aux représentations théâtrales, pour ce qui était de la visibilité et de l’acoustique. La salle était située à droite en entrant dans la cour du Palais dont elle était une dépendance et donnait sur une impasse, la cour Orry. Aucune entrée spécifique n’avait été prévue : le public arrivait par la grille d’honneur du palais. La façade du bâtiment était austère, aucun détail extérieur n’en laissait deviner l’usage. Elle formait une masse compacte, quelque peu allongée par la géométrie des vastes pentes de son toit et par ses hautes cheminées. L’intérieur de la salle formait un rectangle de 18 mètres de large sur 31 mètres de long. Terminé en 1639, le nouveau théâtre fut inauguré le 14 janvier 1641 ; il avait coûté 2 millions de livres.

 Entre temps, Richelieu avait donné à Louis XIII une partie de ses collections ainsi que son palais « à la charge que ledit hôtel demeurerait à jamais inaliénable de la couronne ». Louis XIII n’allait survivre que quelques mois à son ministre et dès le mois de novembre Anne d’Autriche et le petit roi s’installèrent pour quelques années au Palais Cardinal, rebaptisé Palais Royal pour l’occasion. Maître des lieux, Louis XIV décida que la salle de spectacles serait désormais ouverte au public et en 1660 il l’attribua à la troupe de Molière qui avait été chassée de l’hôtel du petit Bourbon, condamnée à la démolition en raison des travaux des remaniements du Louvre. Alors que les dispositions de la salle avaient parfaitement convenu à un spectacle de cour, la mauvaise qualité de sa visibilité et de son acoustique la rendait impropre à un usage « grand public ». Aussi Molière engagea-t-il une importante remise en état : il fit démolir une partie des degrés de pierre pour aménager un parterre et des loges, relever le niveau de la scène, augmenter la salle d’un troisième rang de loges et peindre un vrai plafond à la place de la grande toile bleue.

 Ces travaux furent poursuivis par Lully, après qu’il eut obtenu du roi, le 28 avril 1673, l’attribution de la salle du Palais-Royal pour y donner les représentations de son Académie royale de musique : ils bouleversèrent l’aspect originel de la salle et lui donnèrent le visage définitif qu’elle allait avoir en 1749, lorsque la ville en prit possession. Lully fit tout d’abord « changer tous les dedans[[20]](#footnote-20) » et diviser la salle en trois parties, « l’une [contenant] la scène, l’autre l’orchestre et le parterre, et la troisième l’amphithéâtre[[21]](#footnote-21) ». Il remplaça les deux rangées de balcons par deux rangs de loges, et y ajouta « un lieu au-dessus que l’on nomme le paradis, qui forme les troisièmes loges[[22]](#footnote-22) ». Le portique, les gradins de pierre et les balcons de Le Mercier avaient disparu. De part et d’autre de la salle, les galeries des balcons étaient désormais divisées par des cloisons, conçues à claire-voie pour ne pas entraver la visibilité des spectateurs, et formaient ainsi des loges. Il y avait donc deux étages de loges, quinze par étage, ainsi que deux balcons et deux loges d’avant-scène. La loge du roi était la première à droite, près du balcon, en regardant la scène, celle de la reine la première à gauche. Les places réservées au duc d’Orléans, qui comprenaient un balcon et la loge attenante, un salon aménagé dans le corridor et un petit cabinet disposé au droit de la scène, se trouvaient aux secondes loges, sur la gauche. Au-dessus de ces loges, un troisième niveau, formait « une espèce de galerie où chacun [prenait] telle place qu’il [voulait] avec l’entière liberté de s’y promener »[[23]](#footnote-23). L’ancien amphithéâtre, recouvert d’un plancher, était devenu un parterre depuis lequel on assistait aux représentations debout. Devant ce parterre, une surface était réservée à un orchestre pour les musiciens, nouveauté qui remplaçait la pratique d’installer les musiciens dans des loges grillées. Le niveau de la scène avait été élevé, le plateau augmenté dans le sens de la profondeur et le comble au-dessus de la scène abaissé pour faciliter le mouvement des décorations.

 Les travaux de Lully ne s’arrêtèrent pas à l’intérieur de la salle : il fit également condamner la seule entrée du théâtre qui donnait à l’intérieur du Palais-Royal. Pour se rendre au théâtre, les spectateurs devaient désormais emprunter l’impasse qui bordait le bâtiment et où se faisait la vente des billets. Elle avait perdu pour l’occasion son nom de cour Orry pour prendre celui de « cul-de- sac » de l’Opéra. L’entrée dans la salle se faisait par un escalier droit élevé dans ce cul-de-sac. Trois paliers aboutissaient à chacun des trois étages de la salle. Le dessous de l’amphithéâtre était occupé par un café et des pièces de service. Si l’on se fie aux registres de recettes à la porte, la salle semblait pouvoir contenir à peu près 1 200 personnes.

 Aussi importants fussent-ils, ces travaux n’avaient guère amélioré la salle de spectacles du Palais-Royal, dont l’inaptitude se faisait de plus en plus criante à mesure que l’affluence à l’Opéra grandissait. L’un des défauts majeurs de la salle du Palais-Royal était sa situation même, enclavée dans un ensemble architectural plus vaste et étouffée par les maisons voisines. Par manque de place, les artistes, les figurants, les costumes, l’ensemble des services utiles au bon déroulement du spectacle s’entassaient dans deux ou trois petites chambres et sous les combles. L’étroitesse de la rue Saint-Honoré compliquait en outre considérablement l’accès à la salle et gênait l’afflux des spectateurs au moment de la sortie du spectacle. D’énormes embouteillages bloquaient constamment le quartier et les bagarres étaient fréquentes, ce qui contraignait la police à intervenir fréquemment et le législateur à renouveler sans cesse les mêmes interdictions.

 À l’intérieur du théâtre, la circulation n’était pas plus aisée. La majeure partie de l’espace disponible avait été utilisée pour la scène et la salle, aux dépens des escaliers et des dégagements, ce qui représentait un réel danger en cas d’incendie. De plus, la salle ne bénéficiait pas d’une aération convenable et l’air était rendu irrespirable par la fumée des chandelles et la poussière. Les lieux de nécessité étaient quant à eux aménagés dans des recoins sans lumière ni ventilation. Surtout, la structure même de la salle de spectacles n’offrait pas au spectateur la possibilité de voir ni d’entendre le spectacle convenablement. Ce n’était pas tant sa dimension qui était en cause (puisque la distance maximale d’un bout à l’autre de la salle du Palais-Royal n’était que d’une vingtaine de mètres) mais sa forme. Son plan, inspirée des salles de jeu de paume, était incompatible avec une acoustique et une visibilité correctes Sans compter que les spectateurs assis près de l’orchestre ne voyaient guère que les pieds des acteurs. Les meilleures places étaient finalement celles des différents niveaux du rez-de-chaussée, grâce à la pente donnée à l’amphithéâtre et au parterre. Et encore les spectateurs de l’Académie royale de musique n’étaient pas trop à plaindre, car, à la différence des autres théâtres, l’Opéra avait abandonné la pratique de mettre des spectateurs sur le côté de la scène, leur présence représentant une trop grande entrave aux machines, aux décors et aux mouvements des chœurs, du chant et de la danse.

 Tous ces défauts n’avaient pas échappé à l’œil des observateurs, et bien avant l’incendie qui allait consumer la salle du Palais-Royal en 1763, il avait été constamment question de la reconstruire, sur place ou ailleurs. Bien conscients de la situation, les Orléans, qui étaient devenus entre temps maîtres des lieux, apportèrent des transformations à leur demeure. Ainsi, peu de temps après la mort du Régent, la salle fut rénovée, ce dont dont le *Mercure de France* du mois de juin 1732 se fait un écho enthousiaste, s’arrêtant particulièrement sur le rideau de scène[[24]](#footnote-24). Une fois l’intérieur de la salle ainsi transformée, l’essentiel de l’effort se concentra ensuite sur la façade et sur la création de dégagements plus aisés pour le public dans l’étroit cul-de-sac de l’Opéra, où s’effectuaient l’entrée et la sortie des spectateurs. Pour commencer, le duc de Chartres acheta le 2 septembre 1747, pour 15 000 livres, une maison qui fermait le cul-de-sac et qu’il fit démolir partiellement afin de récupérer un peu d’espace pour agrandir les coulisses et rendre le mouvement des décorations un peu moins malcommode.

 D’Argenson poursuit dans cette lignée en 1750 : il achète les trois maisons qui faisaient l’angle du cul-de-sac et de la rue Saint-Honoré et fait construire, à leur emplacement, un bâtiment où s’installent le foyer, les loges des actrices ainsi que divers services. Deux arcades couvertes enjambaient le cul-de-sac pour relier à la salle ce nouveau bâtiment qui présentait désormais sur la rue Saint-Honoré un avant-corps couronné par une archivolte à laquelle une autre, à gauche de l’impasse, répondait symétriquement. L’ancienne entrée de Molière était désormais réservée à la sortie du spectacle. Mais ces menus travaux cachaient en réalité la misère, et la salle de l’Académie royale de musique ne connut en effet pas dans la première moitié du xviiie sièclede véritables innovations architecturales. Face aux critiques qui préconisaient de bâtir une nouvelle salle d’opéra mieux adaptée à la nature propre du spectacle lyrique et au public, on chercha plutôt à corriger les défauts les plus criants, en attendant une amélioration qui sera imposée de force par la destruction totale de la salle lors de l’incendie de 1763. Et cela d’autant plus que le milieu du xviiie siècle coïncidait avec une époque où l’évolution esthétique du théâtre engendrait des évolutions techniques indispensables dans le domaine de la mise en scène et où le décalage entre les nouvelles tendances de la dramaturgie et le peu de possibilités offertes par les dispositifs scéniques se faisait plus flagrant que jamais. C’est toute l’architecture théâtrale qui est sujette à caution et à remaniements, dans un contexte rendu favorable par la paix d’Aix-la-Chapelle. Les projets, d’abord ponctuels et timides, se font plus fréquents et plus osés au fur et à mesure que l’on avance dans le siècle et que les réalisations nouvelles, à Paris (théâtre de l’Opéra-Comique inauguré en 1752 à l’initiative de Monnier), en province (théâtres de Metz et de Montpellier inaugurés en 1752, théâtre de Lyon inauguré en 1757) et à l’étranger, piquent l’amour-propre des Parisiens.

 Le projet du comte d’Argenson, daté du 12 février 1753, s’inscrit donc pleinement dans cette tendance. D’Argenson y évoque la « nécessité d’avoir à Paris une salle d’Opéra plus ornée, plus vaste et surtout plus commode, tant pour le public que pour le service du spectacle[[25]](#footnote-25) », l’une des plus belles d’Europe. Ce n’est pas tant les aspects architecturaux qui retiennent l’attention du comte, mais le moyen de la financer, afin de ne pas encore creuser le déficit de l’Opéra. D’Argenson a pour cela une idée particulièrement ingénieuse : il propose d’octroyer aux entrepreneurs qui l’auront bâtie un privilège les autorisant, pendant trente années, à prélever les recettes des représentations, recettes à la porte ou résultant de la location des loges jusqu’à hauteur de 100 000 livres annuelles, et préconise également une exonération du quart des pauvres, la taxe que versait l’Opéra sur le produit des représentations, destinée au financement des hôpitaux. Il en conclut que « l’Académie royale de musique pourra avoir en peu de temps et sans frais une autre salle d’opéra ; et il est de l’intérêt de l’entreprise que cette salle ne laisse rien à désirer au public[[26]](#footnote-26) ».

**Conclusion**

Conscient des difficultés inhérentes à la gestion difficile d’une institution dont il héritait la charge et qu’il percevait sans aucun doute comme un cadeau empoisonné, le comte d’Argenson a donc œuvré dans deux directions pour tenter d’assainir la situation de l’Académie royale de musique. La première envisageait le problème sous l’angle des formes de gestion et des ressources directement mobilisables, qu’il s’agisse de considérer le retour au système de sous-traitance, ou l’épisode des loteries. La seconde réfléchissait, dans le droit fil des évolutions architecturales et des reconfigurations structurelles de la salle de spectacle, aux moyens d’amener davantage de monde aux représentations, dans de meilleures conditions de production et de réception des œuvres. Ce qui, en toute logique, devait concourir également à améliorer à terme les recettes engrangées par l’Académie et fournir ainsi un moyen supplémentaire de pallier les dettes récurrentes de l’institution. L’action de d’Argenson a laissé peu de traces, mais ces sources sont précieuses car elles nous aident à mieux comprendre la complexité de l’organisation et l’intensité des défis financiers et gestionnaires auxquels fut confronté l’Opéra au milieu du xviiie siècle, alors que, pièce fondamentale du rayonnement royal, l’existence et le fonctionnement même de cette scène ne pouvaient souffrir le moindre essoufflement.

Solveig Serre (CNRS/CMBV)

Biographie : Solveig Serre est historienne et musicologue, ancienne élève de l’École nationale des chartes, chargée de recherche au Centre national de la recherche scientifique (Centre d’études supérieures de la Renaissance/ Centre de musique baroque de Versailles, UMR 7323) et chargée d’enseignement à l’École polytechnique et à l’université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ses recherches portent sur l’histoire des institutions culturelles en France (xviiie- xxie siècles) et sur l’histoire des musiques populaires en France. Son projet PIND (*Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France depuis 2016*) bénéficie du soutien de l’Agence nationale de la recherche pour la période 2016-2020.

Résumé : Les archives de la famille d’Argenson ne contiennent que trois documents d’archives qui témoignent de l’activité du comte à la tête de l’Académie royale de musique, mais ces derniers sont d’un grand intérêt en ce qu’ils apparaissent pleinement représentatifs des modalités complexes de la gestion de l’Opéra de Paris sous l’Ancien Régime et qu’ils mettent en lumière la totalité des enjeux administratifs, financiers et artistiques de la gestion de cette grande institution culturelle. Notre article se propose de partir de ces trois documents pour appréhender les rouages complexes de cette administration, tout en éclairant ce moment particulier dans la trajectoire institutionnelle de l’Académie auquel le comte d’Argenson a associé son nom.

Index :

Argenson, Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, comte d’

Bambini, Eustachio

Bernage, Louis-Basile de

Colbert, Jean-Baptiste

Lonchamp, seigneur de

Lully, Jean-Baptiste

Orléans, Philippe d’

Perrin, Pierre

Thuret, Louis-Arnand-Eugène de

Rameau, Jean-Philippe

Richelieu, Armand-Jean du Plessis de

Valgay, Anne-Pierre-Jacques de Vismes du

Adresse mail : solveig.serre@gmail.com

Adresse postale : Solveig Serre, 32 boulevard Diderot 75012 Paris

1. Pour davantage de renseignements sur la carrière et la postérité du comte d’Argenson, on pourra se référer utilement à l’ouvrage magistral d’Yves Combeau : Combeau Y., *Le comte d’Argenson (1696-1764), ministre de Louis XV*, Paris, École nationale des chartes, 1999, 534 p. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pierre P., « Lettre écrite à Monseigneur l’archevêque de Turin », *in Les Œuvres de poésie*, Paris, Loytson, 1661. Puis Perrin P., « Lettre à Colbert », dans *Recueil de paroles de musique […] dédié à monseigneur Colbert*, BnF, Paris, ms. fr. 2208. [↑](#footnote-ref-2)
3. Durey de Noinville J.-B. et Travenol L., *Histoire du théâtre de l’Académie royale de musique depuis son établissement jusqu’à présent*, Paris, 1757, p. 77. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Ibid.*, p. 82. [↑](#footnote-ref-4)
5. Serre S., « L'opéra entre incarnation et représentation. Quelques éléments d'un système poético-politique», dans la *Nouvelle revue d'esthétique*, numéro spécial « Pourquoi l'opéra? », n°12, 2014, p. 12-13. [↑](#footnote-ref-5)
6. Pour davantage de détails sur les différentes gestions de l’Académie royale de musiuqe, on pourra se référer utilement à l’ouvrage séminal de Jérôme de la Gorce : La Gorce J. de : *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*, 1992 Paris Desjonquères. [↑](#footnote-ref-6)
7. Durey de Noinville J.-B. et Travenol L. *op. cit.*, p. 153. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Lettres patentes en faveur de la ville de Paris*, 15 août 1749, Archives nationales, O1 613. [↑](#footnote-ref-8)
9. Durey de Noinville J.-B. et Travenol L. *op. cit.*, p. 153. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Lettres patentes en faveur de la ville de Paris*, 15 août 1749, Archives nationales, O1 613. [↑](#footnote-ref-10)
11. Mémoire, s. d. Archives d’Argenson. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-13)
14. *Mémoire contenant un projet pour acquitter les dettes de l’Académie royale de musique par la loterie ou les intéressés ne perdront que six livres sur trente livres données en cinq années,* Archives d’Argenson, 1755*.* [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-15)
16. Pour la programmation détaillée du répertoire, on pourra se référer à la base de données *Chronopéra, le répertoire de l’Opéra de Paris*, consultable en ligne à l’adresse : http://chronopera3.free.fr. [↑](#footnote-ref-16)
17. Serre S., « Un fermier au tripot: Anne-Pierre-Jacques Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », dans la *Revue de musicologie*, n°96/1, p. 73-89. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Mémoire*, 1753, Archives d’Argenson. [↑](#footnote-ref-18)
19. Pour plus de détails, on pourra se référer utilement à l’ouvrage de Jean Gourret : Gourret J., *Histoire des salles de l’Opéra*, Paris, 1985, p. 27 et suivantes. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Description de la salle de l’Opéra*, 1727-1730, Archives nationales : AJ13 6. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-23)
24. *Mercure de France*, juin 1732, tome 1, p. 1194. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Mémoire*, Archives d’Argenson, 1753. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-26)