

UN FERMIER AU TRIPOT¹ :
ANNE-PIERRE-JACQUES DE VISMES DU VALGAY
ET L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE (1778-1780)

Entre 1778 et 1780, l'Académie royale de musique est dirigée par un jeune entrepreneur qui n'appartient ni au milieu artistique ni au milieu intellectuel, mais au monde des grands financiers. L'homme n'est pas le premier venu : né à Paris en 1745, Anne-Pierre-Jacques de Vismes du Valgay est intimement lié aux puissants milieux de la Ferme générale, sommet de la hiérarchie financière à laquelle est affermée par bail la perception des impôts indirects et qui assure alors presque la moitié des revenus de l'État². Son père, Martin de Vismes, avait été adjoint à son oncle Charles Carré de Lorme, directeur général des Fermes, puis conseiller secrétaire du roi. Son beau-frère, Jean-Benjamin de Laborde – mari de sa sœur Adélaïde, au demeurant lectrice de la reine Marie-Antoinette – est non seulement un riche et influent fermier général³, mais également un compositeur d'opéras-comiques, de tragédies en musique et de ballets, et l'auteur d'un essai à succès sur la musique ancienne et moderne⁴. Vismes possède en outre un intérêt véritable pour le monde de la musique et entend bien affirmer avec force ses prérogatives tout en secouant l'institution qu'il juge non sans raisons poussiéreuse et inadaptée à bien des égards.

Officialisés par un arrêt du Conseil du 18 novembre 1777⁵, les desseins royaux sont ambigus. Simple manifestation de la faveur dont Vismes jouit auprès de la reine ? Volonté cynique du pouvoir royal de se débarrasser d'un dossier encombrant ? Souhait délibéré de confier un établissement dans une situation préoccupante, mais porteur d'un prestige symbolique indéniable, à un manieur d'argent qui dispose sûrement de moyens financiers considérables ? Le cadeau est empoisonné : l'Académie royale de musique, institution prestigieuse qui jouit du monopole des représentations en musique sur l'ensemble du territoire, représente la pièce maîtresse de l'édifice musical français et incarne le symbole de la grandeur parisienne, dissimule depuis longtemps de nombreux problèmes structurels. Aussi l'histoire s'achève-t-elle vite et mal : la fronde continue du personnel artistique, à laquelle viennent s'ajouter des difficultés financières suscitées en partie par une ambitieuse politique de programmation, ont finalement raison de Vismes en 1780 et entraînent dans le même temps la mise sous tutelle directe et définitive de l'Opéra par le pouvoir royal, via le département des Menus-Plaisirs.

La fugacité de la gestion de Vismes est inversement proportionnelle aux documents d'archives et à la littérature qu'elle a suscités. La personnalité bien tranchée de Vismes, ses convictions et ses provocations n'ont pas laissé indifférent. Rien d'étonnant donc à ce que d'importantes chroniques des *Mémoires secrets*, du *Mercure de France*, ou du *Journal de Paris* lui soient consacrées. Si sa biographie fait l'objet d'un petit opuscule bien documenté quoique vieillot d'Arthur Pougin⁶, son apport artistique au répertoire de l'Opéra a été

¹ L'expression de « tripot lyrique » pour qualifier l'Académie royale de musique est employée à de très nombreuses reprises dans les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur* (Londres, : John Adamson 1777-1789 ; 36 vol).

² Si l'on en croit l'*Almanach Royal*, Vismes est « Directeur de Correspondance des Traités, Gabelles & Tabac » pour le secteur « Formation des Sels dans les Salines de Franche-Comté, Trois-Evêchés & Lorraine ». ; cf. *Almanach Royal* (Paris : Le Breton, 1777), p. 489.

³ Mathieu Couty, *Jean-Benjamin de Laborde ou Le bonheur d'être fermier-général*, (Paris : M. de Maule, 2001).

⁴ Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris : E. Onfroy, 1780).

⁵ *Arrêt du Conseil*, 13 octobre 1777 ; *F-Pan* : O¹ 613.

⁶ Arthur Pougin, *Un Directeur d'Opéra au XVIII^e siècle : l'Opéra sous l'Ancien Régime, l'Opéra sous la Révolution* (Paris : Fischbacher, 1914).

également bien étudié dans l'ouvrage d'Andrea Fabiano consacré à l'opéra italien⁷ et dans celui d'Alessandro Di Profio dédié au Théâtre de Monsieur⁸.

Un contexte favorable : une institution qui se cherche

Il y a tout lieu de penser que la situation d'instabilité administrative et financière dans laquelle l'Opéra de Paris se trouve en 1778 a facilité l'acceptation de la candidature de Vismes. En effet, depuis sa création, en 1672, l'institution n'est toujours pas parvenue à trouver un mode de gestion stable ni à assurer sa pleine sécurité financière.

Du point de vue administratif, l'histoire de l'Opéra de Paris avant son arrivée peut être divisée en deux périodes, inégales quant à leur durée et bien distinctes par leur mode de gestion. La première d'entre elles, comprise entre 1672 et 1749, est celle des sous-traitants et des difficultés financières. Si le fondateur Jean-Baptiste Lully avait réussi la gageure de tenir l'institution d'une main de maître, la situation s'était considérablement dégradée depuis que son gendre Francine avait obtenu le privilège de l'Opéra, en 1682. Alors que les lettres patentes de mars 1672 conféraient à une seule personne la permission d'établir des représentations en musique⁹, 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. En 1728, Francine est mis à la retraite et remplacé par Destouches, compositeur de renom familier de l'Académie royale de musique puisqu'il en avait été l'inspecteur. Destouches ne parvient pas à faire mieux que son prédécesseur, et jusqu'en 1749 l'institution est en proie à une instabilité administrative chronique, en témoignent les sept directeurs qui se succèdent en moins de vingt ans¹⁰.

Au milieu du XVIII^e siècle, comme il était devenu évident que l'Académie royale de musique, dont la faveur grandissait auprès du public, ne pouvait rester dans une situation pareille et qu'il fallait absolument innover pour empêcher l'institution de sombrer, le pouvoir royal avait substitué à l'entrepreneur privé un corps public, la ville de Paris¹¹. Cette décision avait eu pour principale conséquence de faire de l'Opéra une institution pérenne, indépendante des changements de direction ou de personnel. Originellement en effet, et à la différence des deux autres théâtres privilégiés qu'étaient alors la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, l'autorisation d'exploiter une Académie royale de musique était personnelle : le privilège, destiné à protéger spécifiquement un individu – Lully en l'occurrence – était révocable et provisoire, destiné à s'éteindre à la mort du privilégié ou de

⁷ Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) : héros et héroïnes d'un roman théâtral* (Paris : CNRS éditions, 2006).

⁸ Alessandro di Profio, *La Révolution des Bouffons : l'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)* (Paris : CNRS éditions, 2003).

⁹ Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757), p. 82.

¹⁰ Le manuscrit Amelot, qui est la source principale pour la période antérieure à 1749, nous apprend que dès 1730 Destouches est remplacé par Gruer, lequel ne reste pas non plus bien longtemps à la tête de l'Opéra : évincé en 1731 pour une sordide histoire de mœurs, il est remplacé par un dénommé Lecompte, qui fait un passage éclair, puisqu'un arrêt du Conseil du 30 mai 1733 appelle Louis-Armand Eugène de Thuret à la direction de l'Opéra. Après onze années de direction mouvementées, Thuret cède son privilège à François Berger, décision entérinée par arrêt du Conseil du 18 novembre 1744. Berger ne reste que trois ans à la tête de l'Opéra et meurt en poste, en laissant plus de 400 000 livres de dettes. Guénot de Tréfontaine lui succède au mois de mai 1748 ; cf. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758* ; F-Po : Rés. 516.

¹¹ D'après les lettres patentes de 1749, le roi, « informé que de toutes les précautions qui ont été successivement prises pour en assurer l'administration, aucune n'a eu le succès qu'on avait lieu de s'en promettre par ce qu'elles n'allaient pas directement à détruire la source des abus qui se sont introduits et n'ont fait que se multiplier dans l'exercice des différents privilèges que Sa Majesté en a ci-devant accordés, s'était résolu à confier la gestion de l'institution aux officiers qui composent l'hôtel de ville de Paris à perpétuité sous l'autorité immédiate de Sa Majesté ; cf. *Lettres patentes en faveur de la ville de Paris*, 25 août 1749 ; F-Pan : O¹ 613.

ses descendants¹². L'institution avait survécu au gendre de Lully, mais sans qu'aucun texte normatif ne vienne officialiser cet état de fait. Les lettres patentes de 1749 comblent ce vide juridique. De plus, en cédant l'Académie royale de musique à la ville de Paris « à perpétuité sous l'autorité de Sa Majesté »¹³, elles affirment avec force le lien entre le privilège et le caractère public de la gestion de l'établissement.

Par conséquent, à partir de 1749, une nouvelle période s'ouvre dans l'histoire administrative de l'Académie royale de musique, marquée du sceau de la gestion publique. La ville de Paris, qui avait placé de grands espoirs dans le cadeau royal, se rendit cependant très vite compte que l'Opéra au mieux ne lui apporterait pas les bénéfiques escomptés, au pire l'obligerait à déboursier des sommes substantielles. Aussi renoua-t-elle rapidement avec les vieux démons de la concession. Entre 1757 et 1769, l'Opéra est ainsi confié à deux paires d'entrepreneurs, choisis *intuitu personae* par la municipalité : Rebel et Francoeur entre 1757 et 1767, puis Berton et Trial entre 1767 et 1769. En 1769, devant les mauvais résultats financiers des concessionnaires, la ville de Paris n'a pas d'autre choix que de revenir au mode d'exploitation de la régie directe. Les années 1770-1777 qui précèdent l'arrivée de Vismes à la tête de l'Opéra de Paris apparaissent comme une période de flottement, durant laquelle l'État royal s'immisce de plus en plus dans sa gestion, via notamment la personne de Papillon de la Ferté, alors intendant des Menus-Plaisirs¹⁴.

Une arrivée au pouvoir controversée

Orbi

Il n'est pas aisé de savoir comment Vismes « trouva moyen »¹⁵ de se frayer un chemin à la tête de l'Opéra en 1778. Ni les Menus-Plaisirs ni la ville de Paris ne semblent avoir eu leur mot à dire. De son côté, Papillon de la Ferté rejette la faute sur la municipalité, déplorant que cette dernière ait « écouté les propositions d'un entrepreneur qui s'engageoit à donner à la Ville un prix de ferme »¹⁶ et qu'elle se soit laissée « séduire par cet appas »¹⁷. L'intendant a tort : la manière dont la ville de Paris réagit semble indiquer que la décision ne lui a pas non plus appartenu. En effet, la Ville manifeste tellement d'inquiétudes que le roi se voit obligé de réaffirmer par un arrêt du Conseil du 18 octobre 1777 qu'il n'entend nullement « révoquer [...] le privilège concédé à perpétuité au corps de la ville, par l'arrêt du 25 août 1749, ou lui en ôter et suspendre pendant un temps la jouissance »¹⁸. Ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas, cyniquement, d'octroyer à Vismes par le même arrêt « la concession de l'entreprise de l'Opéra pendant les douze ans qui commenceront au 1^{er} avril 1778 pour en jouir ainsi et de la même manière qu'en jouit la ville de Paris en vertu de son privilège et exercer tous ses droits sous les ordres et inspection du secrétaire d'État ayant le département de Paris »¹⁹ ! Par conséquent, il se pourrait bien que ce « moyen » auquel il est fait allusion dans le manuscrit

¹² Les lettres patentes de mars 1672 le disent de manière très explicite : elles accordent le privilège de l'Opéra à Lully « pour en jouir sa vie durant, et après lui, celui de ses enfants qui sera pourvu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de Chambre, avec pouvoir d'associer qui bon lui semblera pour l'établissement de ladite Académie » ; cf. J.-B. Durey de Noinville et Louis Travenol, *op. cit.*, p. 82.

¹³ *Lettres patentes en faveur de la ville de Paris*, 25 août 1749 ; *F-Pan* : O¹ 613.

¹⁴ Le Journal de l'Intendant des Menus-Plaisirs est une source particulièrement prodigue en détails pour cette période ; cf. Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté, *Journal de Papillon de la Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi (1756-1780)* (Paris : P. Ollendorff, 1887)

¹⁵ L'expression est tirée du manuscrit Amelot ; cf. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique...*

¹⁶ Denis Pierre Jean Papillon de la Ferté, *Journal...*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Arrêt du Conseil*, 18 octobre 1777 ; *F-Pan* : O¹ 613.

¹⁹ *Ibid.*

Amelot soit la protection dont Vismes jouissait auprès de la jeune reine Marie-Antoinette. Depuis son arrivée en France en 1774, celle-ci s'était en effet intéressée de près au sort de l'institution. Apportant de la maison des Habsbourg, dont elle était issue, une tradition de mécénat et de direction des affaires musicales par la famille royale qui faisait défaut à la cour de France depuis la mort de Louis XIV, et possédant un goût musical contemporain et cosmopolite, elle avait notamment beaucoup œuvré par la venue de Gluck à Paris, qui remportait un franc succès auprès du public parisien depuis la première représentation de son *Iphigénie en Aulide*, le 19 avril 1774.

Et urbi

La nomination de Vismes fait un troisième mécontent, et non des moindres : le personnel artistique de l'Opéra de Paris. L'arrivée du nouveau directeur vient en effet mettre à mal plus de dix ans d'âpres négociations auprès du pouvoir royal pour s'auto-gérer selon un système comparable à celui qui a cours à la Comédie-Française depuis sa création. Les *Mémoires secrets* nous apprennent que dès 1767, lors de la résiliation du bail de l'institution par François Rebel et François Francœur, « tous les acteurs et actrices [de l'Opéra s'étaient] mis en corps pour faire un fonds et demander que l'administration leur soit confiée et de se régir comme les Comédiens-Français. Ils ont présenté un mémoire fort détaillé à monsieur le comte de Saint-Florentin, et déposé 600 000 livres de caution ; mais on sent trop les inconvénients de la régie de la comédie, pour que cette demande puisse être acceptée : ils ont même reçu défense de faire imprimer leur mémoire »²⁰. Ce dernier, dont nous retrouvons la trace dans les archives de la Maison du Roi, proposait effectivement que l'Académie royale de musique soit régie par une « société de vingt-quatre sujets ». Parmi eux, quatre chefs se répartiraient des domaines d'activité bien précis. Deux d'entre eux « [conduiraient] généralement la musique, [feraient] les changements nécessaires aux anciens opéras, ayant sous eux des gens préposés pour faire chanter les nouveaux sujets, les former dans le goût du chant, [dirigeraient] enfin tout ce qui concerne cette partie tant vocale qu'instrumentale ». Les deux autres, « maîtres de ballet ayant le département de la danse, [mèneraient] aussi généralement tout ce qui regarderait cette partie ». Tous quatre devraient rendre compte de leurs différentes opérations à leurs camarades », c'est-à-dire à six chanteurs, dix chanteuses, quatre danseurs et quatre danseuses. Le prospectus prévoyait en outre que les vingt-quatre associés soient « reçus à part, trois quarts de part, demi-part, selon leur mérite, ainsi qu'il plairait à M. le comte de Saint-Florentin », secrétaire d'État à la Maison du roi. Ils apporteraient à la ville de Paris une caution de 400 000 livres, destinée aux dépenses de personnel. Les autres membres du personnel artistique ne seraient pas autorisés à se joindre à eux « jusqu'à ce que par leurs talents et leurs travaux ils puissent être admis à la réception de demi-part ou de part ». Afin de chapeauter l'ensemble du système, le secrétaire d'État nommerait « une personne qui lui [rendrait] compte de toutes les opérations de la société, laquelle personne [travaillerait] de concert avec cette même société, jouissant, ainsi que les premiers sujets, d'une part entière ou de 2 000 écus d'appointements ». À en croire les auteurs du prospectus, les avantages de ce fonctionnement en société seraient certains, car le corps des sujets, « ébranlé depuis si longtemps, ne [pourrait] se raffermir qu'en secouant le joug d'une direction qui l'accable et qui, profitant du bénéfice que tous les membres font acquérir,

²⁰ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur* (Londres, : John Adamson 1777-1789 ; 36 vol), 29 décembre 1767, tome 3, p. 121.

anéantit le zèle et l'ambition qui règneront parmi tous les sujets de l'Opéra lorsque la gloire et leurs intérêts seront la cause générale »²¹.

Or, la nomination de Vismes à la tête de l'Académie royale de musique vient tuer ces revendications dans l'œuf. D'autant que le nouveau directeur est farouchement opposé à l'idée que l'administration du spectacle soit confiée d'une quelconque manière « aux sujets qui y sont attachés »²² et ne s'en est jamais caché. Les arguments – administratifs et financiers – qu'il avance ne manquent pas de pertinence. D'une part, l'Opéra est une bien trop grande maison pour être gérée collectivement par son personnel et nécessite un « chef qui soit le centre où tout se rapporte »²³. D'autre part, l'incertitude financière de l'établissement rend très compliquée l'application du système de la Comédie-Française²⁴. C'est à la lumière de ces deux visions radicalement opposées de la gestion de l'institution – celle du directeur et celle de son personnel artistique – qu'il faut lire les conflits de personnel incessants et ingérables qui vont marquer la gestion de Vismes.

Deux actes fondateurs

La prise de pouvoir officielle

Fort de ses appuis financiers et personnels, Vismes présente en 1777 un projet dans lequel il se propose de prendre en charge la gestion de l'Académie royale de musique à ses risques et périls pour une durée de douze ans, à condition que la ville lui accorde une subvention annuelle de 80 000 livres. En gage de sa bonne foi, il offre le dépôt immédiat d'une caution de 200 000 livres au taux d'intérêt de 5%. Des actes préliminaires des 17 septembre et 5 octobre, puis un arrêt du Conseil du 18 novembre, entérinent son obtention « de l'entreprise de l'Opéra pendant les douze années qui commenceront au 1^{er} avril 1778 pour en jouir ainsi et de la même manière qu'en jouit la ville de Paris en vertu de son privilège et exercer tous ses droits sous les ordres et inspection du secrétaire d'État ayant le département de la ville de Paris »²⁵. Vismes dispose donc de la concession à titre personnel et gère l'établissement selon les règles définies par l'arrêt du Conseil, véritable cahier des charges avant l'heure déterminant les obligations réciproques du contractant et de la ville de Paris, cette dernière lui donnant carte blanche sur l'intégralité des activités de l'établissement – administration et programmation artistique. Financièrement responsable de sa gestion, Vismes a pour raison d'être économique d'équilibrer le budget de l'Académie royale de musique. Seule modification au projet de 1777, la caution est établie à 500 000 livres, une somme très importante puisqu'elle correspond au volume budgétaire annuel de l'institution.

²¹ *Prospectus de l'établissement de l'Opéra tel qu'il doit être pour la satisfaction publique, la gloire de ce spectacle et le bien des acteurs qui le composent* ; *F-Pan* : O¹ 613.

²² Selon Vismes, « il est impossible d'abandonner l'Opéra au compte des acteurs à l'instar des Comédiens-Français et Italiens, par la raison qu'il y a trop de parties prenantes qui contribuent à l'exécution de cette monstrueuse machine. Des chœurs, un corps de ballet, un orchestre nombreux, des machinistes, un atelier de tailleur ; tout cet ensemble compose une foule de gens dont les états étant différens, opposés, même en rivalité les uns vis-à-vis des autres, exige nécessairement un chef qui soit le centre où tout se rapporte, et puise en un instant faire mouvoir tous les ressorts de cette machine » ; cf. *Réponse à un écrit qui a pour titre « Mémoire justificatif des sujets de l'Opéra »* (Paris : Gattey, 1789).

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.* Toujours selon Vismes, « ce qui rend l'association des sujets de l'Opéra impraticable, c'est l'incertitude et l'inégalité dans les recettes. Que cette association ait lieu dans les autres spectacles, cela ne prouve rien par rapport à celui-ci. En effet, quel est l'événement des Comédies Française et Italienne ? c'est de partager plus ou moins au bout de l'année ; mais toujours les recettes y excèdent les dépenses, au lieu qu'il n'en est pas de même pour l'Opéra ; car s'il se trouve un déficit sur les recettes, comment recourir sur chacun des appointés pour en retirer sa contribution ? Cet appel seroit impossible, parce que la plus grande partie des sujets de l'Opéra n'ont exactement que les appointemens du mois pour subsister ».

²⁵ *Arrêt du Conseil*, 18 octobre 1777 ; *F-Pan* : O¹ 613.

La prise de pouvoir personnelle

La stratégie de Vismes consiste à affirmer ses prérogatives immédiatement et avec force. Première étape, le 20 décembre 1777 : Vismes convoque et réunit au théâtre tous les personnels de l'Académie royale de musique. Il leur lit l'arrêt du Conseil et y ajoute un discours programmatique de gestion organisé autour de deux axes majeurs : la bonne marche de la maison et la satisfaction du public. Il en profite pour rassurer le personnel sur « toutes les fausses idées qu'on a répandues de son gouvernement futur et promet, au contraire, de faire tous les efforts pour mériter leur estime et leur confiance »²⁶.

Deuxième étape, toujours en décembre 1777 : Vismes écrit au pouvoir royal pour lui demander d'invalider définitivement les revendications de Berton qui essaie alors d'obtenir confirmation de sa fonction de directeur musical dont il jouissait sous la gestion précédente des commissaires royaux. La requête de celui-ci est réduite par le nouveau directeur au « produit d'un esprit agité qui n'aperçoit lui-même qu'il commet un attentat direct à la propriété que le Roi vient de [lui] donner en [lui] accordant l'entreprise de l'Opéra à [ses] risques et périls »²⁷. Le ton est posé : Vismes gouvernera seul.

Troisième étape enfin, le 27 février 1778 : Vismes fait paraître un règlement, très long (quarante-neuf articles) et circonstancié dont le but, annoncé dans les attendus, est dépourvu d'ambiguïté : « [confirmer] les privilèges de l'Académie royale de musique, et, faisant revivre les anciens règlements relatifs à son administration, et en y ajoutant les nouvelles dispositions que les circonstances paraissent exiger, [permettre] de faire connaître l'étendue des droits du sieur De Vismes, comme concessionnaires et entrepreneur, et rappeler aux différents sujets de l'Opéra les devoirs qu'ils ont à remplir et les règles de la subordination dont ils ne doivent pas s'écarter »²⁸. Le règlement s'intéresse à tous les aspects de l'institution. Il s'attache tout d'abord à la formation des artistes, aux devoirs du personnel dans son ensemble ainsi qu'aux pouvoirs très étendus du nouveau directeur. Il traite également de la police du spectacle, garante du bon déroulement des répétitions et des représentations. Surtout, le règlement fait la part belle au personnel artistique, puisque plus de la moitié des articles lui sont consacrés, sous les angles les plus divers : bonne conduite, congés, recrutement, appointements, hiérarchie et pensions de retraite. Les attributions du maître des ballets, du maître de musique et du batteur de mesure, décrites avec une grande minutie, sont désormais purement artistiques, Vismes prenant sous sa coupe tout ce qui relève des questions administratives. L'une des réformes majeures concerne le système des « feux », c'est-à-dire des primes assignées aux artistes pour chaque représentation : alors qu'auparavant les feux étaient calculés en pourcentage sur les recettes de la soirée, désormais le chiffre dépend de l'importance du rôle interprété par l'artiste. Les auteurs ne sont pas épargnés non plus par le règlement, Vismes établissant une rétribution distinguant les opéras nouveaux et originaux des arrangements d'opéras anciens²⁹.

²⁶ *Mémoires secrets*, 12 décembre 1777, tome 10, p. 307.

²⁷ « M. Berton vient de me prévenir qu'il faisoit auprès de vous les sollicitations les plus vives pour obtenir un arrêt du Conseil qui lui donnait le titre de Directeur de l'Opéra. Une pareille démarche ne m'étonne ni m'inquiète, parce que plein de confiance dans vos Bontés et dans votre Justice, je dois être sûr que vous l'apprécierez dans sa juste valeur, c'est-à-dire comme le produit d'un esprit agité qui n'aperçoit lui-même qu'il commet un attentat direct à la propriété que le Roi vient de me donner en m'accordant l'entreprise de l'Opéra à mes risques et périls » ; cf. *Lettre de Vismes*, 6 décembre 1777, O¹ 619.

²⁸ *Arrêt du Conseil du roi contenant règlement pour l'Académie royale de musique*, 27 février 1778 ; *F-Pan* : O¹ 613.

²⁹ Ces réformes du droit des auteurs seront réitérées séparément dans un autre arrêt du Conseil, spécifiquement consacré à cette question ; cf. *Arrêt du Conseil d'État concernant les honoraires des auteurs qui travaillent pour l'Académie royale de musique*, 10 avril 1778 (Paris : imprimerie royale, 1778).

Un fin stratège

Une vision moderne de l'Opéra

Dès son arrivée à la tête de l'Académie royale de musique, Vismes entreprend de modifier le système séculaire d'organisation des spectacles, tâche ardue s'il en est, tant en la matière les contraintes sont fortes et pesantes. Depuis le milieu du XVII^e siècle en effet, les jours traditionnellement dévolus à l'Opéra sont « les mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement »³⁰. Au poids de la tradition viennent s'ajouter des obligations inhérentes au fonctionnement de l'Opéra telles que l'existence de deux saisons théâtrales, une saison d'été, s'échelonnant entre les mois de mai et d'octobre, et une saison d'hiver, comprise entre les mois de novembre et de mars. Ces dernières se différencient non seulement par le nombre de représentations hebdomadaires, la saison d'été comptant trois représentations et la saison d'hiver quatre, mais également par les genres représentés, le genre lyrique étant plutôt réservé à l'hiver et le genre chorégraphique plutôt à l'été. La nouvelle stratégie artistique de Vismes s'affiche en rupture. Elle repose sur plusieurs principes savamment articulés entre eux : une augmentation spectaculaire du nombre de représentations hebdomadaires, qui passent de trois à quatre ou cinq, une rapidité de variation de l'affiche, qui secoue le sacro-saint principe des longues séries, et une diversification des genres théâtraux proposés, qui a pour but de faire aussi bien de la tragédie lyrique que de *l'opera buffa* les pôles d'attraction du théâtre. Cette politique artistique ambitieuse et volontariste est bien sûr sous-tendue par une finalité commerciale évidente : faire rentrer le plus d'argent possible dans les caisses de l'Opéra.

Au sein de son propre théâtre, Vismes commence par augmenter le prix de location des loges. Au XVIII^e siècle, le moyen le plus simple d'assister aux représentations est d'acquitter un abonnement payable par avance et par trimestre pour une loge ou une partie de loge³¹, moyennant quoi le locataire de la loge en a la jouissance durant toute la saison théâtrale. Sont exclues de l'abonnement les représentations extraordinaires, comme les « capitations », ces deux ou trois représentations annuelles données pour récompenser les services des artistes et leur servir à payer cet impôt : à cette occasion, les plus grands succès du répertoire étaient joués devant une salle comble pour laquelle, de manière tout à fait exceptionnelle, l'intégralité des places avait été mise en vente, y compris celles des loges louées à l'année. Vismes fait paraître un avis dans le *Journal de Paris* du 7 janvier 1778, qui annonce une augmentation du prix des loges pour les spectacles qui auront lieu les jours où traditionnellement l'Opéra ne donne pas de représentations. Les jeudis de la saison d'été ainsi que les lundis, mercredis et samedis, les « propriétaires ne jouiront pas ces jours-là de leurs loges, à moins qu'ils ne les louent extraordinairement le même prix qu'elle seroient louées au public, et dont ils auront la préférence, en avertissant la veille »³². L'argument est imparable : « je ne dois point au public de spectacles gratuits, il faut donc qu'il paie ceux que je lui ai donnés : il faut donc, puisque j'augmente d'un huitième la quantité totale des représentations, que la location des loges supporte de même l'augmentation d'un huitième de prix; et j'avoue que cette conséquence me paroissoit si évidente que je n'imaginois pas qu'il fût possible d'y

³⁰ J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol, *op.cit.*, p. 153.

³¹ La pratique remontait au XVII^e siècle. Lorsque l'Académie royale de musique prit possession de la salle du Palais-Royal, en 1673, deux loges étaient réservées en permanence de part et d'autre de la scène, l'une pour le roi, du côté du cul-de-sac de l'Opéra, et l'autre pour la reine, du côté du Palais-Royal. Lors de l'absence de leurs destinataires officiels, l'habitude se prit de louer ces loges, de préférence aux grands, et peu à peu l'usage s'étendit à la majorité des loges. Pour l'administration de l'Opéra, c'est une pratique avantageuse, car l'abonnement est exempt du Quart des Pauvres qui s'applique sur les billets vendus « à la porte » le soir de la représentation.

³² *Journal de Paris*, 8 janvier 1777.

souppçonner aucune opposition »³³. En effet, la mesure du nouveau directeur ne suscite pas l'unanimité et, face à l'hostilité des réactions, Vismes doit adopter une attitude de compromis. S'il renonce à augmenter le prix des loges à l'année, « ainsi MM. Les locataires jouiront suivant l'usage de quatre représentations pendant l'hiver, depuis la Saint Martin jusqu'à l'Ascension et de trois représentations pendant l'été depuis l'ascension jusqu'à la Saint Martin »³⁴, il tient bon sur le principe des « jours marginaux » : « les jeudis d'été, ainsi que les jours extraordinaires de représentations, les loges à l'année rentreront dans la classe des loges publiques, et [...] tout particulier pourra les louer sur le pied du nombre des places qu'elles contiennent, et aux prix que le public les paye suivant leur rang. Cependant MM. Les locataires en auront toujours la préférence en les envoyant retenir et payer au prix du public, deux jours d'avance »³⁵. Si l'on en juge par l'arrêt du Conseil du 10 avril 1778, la décision n'a pas été facile à mettre en œuvre³⁶.

Vismes décide ensuite de s'attaquer à la disposition intérieure de la salle de spectacle de l'Opéra. Située au Palais-Royal depuis 1672, cette dernière, à peine remaniée par Moreau-Desproux suite à l'incendie de 1763, n'était absolument pas conçue pour les représentations ni pour la spécificité du théâtre lyrique : on y voyait mal, on y entendait mal et elle n'était confortable ni pour les spectateurs ni pour les artistes. La première transformation concerne l'éclairage : Vismes, afin de « porter toute la masse de la lumière sur la scène », fait retirer le lustre servant à éclairer l'amphithéâtre, le paradis et les loges. Il fait également reculer l'avant-scène afin de créer quelques loges supplémentaires et des places dans l'orchestre. Dans ce domaine également, les initiatives du directeur ne sont pas vraiment appréciées. Si l'on en croit les *Mémoires secrets*, le public semble trouver « très mauvais qu'on eût imaginé de retirer le lustre fait pour éclairer l'amphithéâtre, le paradis et les loges de ce côté-là pendant le spectacle, sous prétexte de porter toute la masse de la lumière sur scène : indépendamment de l'inconvénient qui en résulte pour les spectateurs de cette partie qui, ayant le livre des paroles, ne peuvent en faire usage, il en est un plus grand pour les femmes, qui venant moins à l'opéra pour y voir que pour y être vues, restent dans l'obscurité, et pour tant d'hommes frivoles, oisifs, et plus curieux de braquer leur lorgnette sur les jolis minois qu'ils découvrent que sur les actrices qu'ils savent par cœur ». Quant aux menus remaniements de la salle, le reculement de l'avant-scène « a produit surtout le plus mauvais effet en ce que le son des instruments ne venant plus frapper directement contre un ceintre en bois qui le répercutait, se perd dans le vague de la scène ; en ce que loin d'en augmenter le nombre, le sieur de Vismes, par un esprit d'économie mal entendu, l'ayant diminué, on s'aperçoit mieux de la suppression : en ce qu'enfin les acteurs, se trouvant ainsi plus éloignés du public, leurs voix, déjà très faibles, ne s'entendent plus »³⁷. L'hostilité du public est si forte que Vismes, le 4 mai 1778, est contraint de faire machine arrière. Mais il récidive dès le mois de septembre, en annonçant « une nouvelle manière d'éclairer la salle avec un réverbère »³⁸. Enfin, dans un domaine plus excentrique, Vismes tente d'interdire les coiffures féminines trop hautes qui entravent la visibilité à l'amphithéâtre. Si les *Mémoires secrets* soupçonnent Vismes de vouloir en réalité restreindre à des fins commerciales la pratique des entrées gratuites, « comme il ne va guère en cet endroit que des filles, des actrices ou des femmes à

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ L'arrêt du Conseil prévoit notamment que « les personnes qui ont loué à l'Opéra des loges à l'année seront tenues, lorsqu'elles voudront jouir de leurs loges, les jours d'été que seront données les représentations par extraordinaire, de les payer de même prix qu'elles seraient louées au public, ainsi qu'il en est usé les jours de représentations pour la capitation des acteurs » ; cf. *Arrêt du Conseil du Roi concernant les loges louées à l'Opéra*, 10 avril 1778 (Paris : imprimerie royale, 1778).

³⁷ *Mémoires secrets*..., 28 avril 1778, tome 11, p. 207.

³⁸ *Mémoires secrets*..., 19 septembre 1778, tome 12, p. 114.

entrées »³⁹, on peut penser plutôt qu'il s'agit une fois encore d'une volonté délibérée de faire converger toute l'attention des spectateurs sur ce qui se passe sur scène, et non dans la salle. Mais la décision fait l'objet de railleries – on invente même une nouvelle coiffure plate « à la de Vismes » – et reste sans suite. Toutes ces tentatives, qui se heurtent finalement à autant d'échecs, sont particulièrement intéressantes, car elles témoignent à la fois de la vision moderne que Vismes se fait du spectacle lyrique et de son impossibilité à l'imposer à un public encore imbibé des pratiques curiales et aristocratiques du spectacle, hostile à toute tentative de changement⁴⁰. Du point de vue artistique ensuite, Vismes prend le parti de la diversification de l'offre. Celle-ci est incarnée, symboliquement, par *Les Trois âges de l'Opéra*, pièce de circonstance composée pour inaugurer l'arrivée du nouveau directeur à la tête de l'Opéra. L'œuvre, présentée initialement le 28 avril 1778 en introduction à un spectacle couplé comprenant *La Chercheuse d'esprit* de Gardel et *Le Devin du village* de Rousseau, présente les mérites respectifs des opéras de Lully, de Rameau et de Gluck. Lully est présenté en costume du XVII^e siècle pour jouer son *Thésée*, escorté par un groupe de personnages créé dans ses tragédies lyriques avec l'aide de Philippe Quinault. Rameau est présenté près de Terpsichore. L'orchestre joue ensuite un passage de l'ouverture de *Iphigénie en Tauride* de Gluck et Melpomène apparaît sur scène pour déclarer que Gluck a gagné le combat pour choisir la contribution la plus aboutie pour l'Opéra. L'objectif de Vismes est clair : permettre au public de se confronter avec plusieurs styles de musique, sans prendre parti pour une tendance précise.

Vismes va également tenter de rompre avec le splendide isolement qui caractérise la production opératique française, afin de mettre son établissement à niveau égal avec les autres maisons d'opéra européennes. Pour ce faire, il décide notamment de confier la direction artistique à Niccolò Piccinni, compositeur italien à succès officiant à Paris depuis 1776. Les Bouffons, qui n'avaient plus eu droit de cité à Paris depuis 1752, font leurs nouveaux débuts le jeudi 11 juin 1778, avec *Le Finte Gemelle* de Petrosellini et Piccinni. C'est un immense succès : pendant les deux saisons durant lesquelles Vismes est à la tête de l'Académie royale de musique, quinze opéras italiens sont montés. Ils suscitent une fois de plus une vive querelle, habilement entretenue par le directeur de l'Opéra à des fins commerciales, entre partisans de la musique de Gluck et tenants de la musique de Piccinni, qui culmine lorsque les deux *Iphigénie en Tauride* – de Gluck et de Piccinni – sont jouées alternativement sur le théâtre de l'Académie royale de musique.

Saper la concurrence

Si Vismes tente d'imposer une petite révolution à l'intérieur même de son théâtre, il entreprend également un travail de sape des autres théâtres concurrents, en les empêchant de s'approprier la nouvelle musique. La cible va être prioritairement l'Opéra-Comique⁴¹, qui, par tradition, met à l'affiche des parodies. C'est surtout le renouvellement du bail par lequel l'Académie royale de musique concède à l'Opéra-Comique l'autorisation de produire des

³⁹ *Mémoires secrets...*, 12 juillet 1778, tome 12, p. 38.

⁴⁰ Cette conception de l'Opéra comme spectacle mondain plus que comme lieu d'écoute musicale a longuement été étudiée par James Johnson, dans son ouvrage *Listening in Paris : a cultural history* (Berkeley / London : University California press, 1995), en particulier dans le premier chapitre « Opera as social duty », p. 9-34.

⁴¹ « **Appellations** de 1762 à 1792, Comédie-Italienne ou Théâtre-Italien, bien que progressivement les œuvres italiennes disparaissent au profit des œuvres françaises ; à partir de 1783, date de l'installation à la salle Favart, porte également le titre de théâtre de la rue Favart. Des lettres patentes du 31 mars 1780 substituent le titre d'Opéra-Comique à Comédie-Italienne. Mais l'usage continue à désigner les artistes de l'Hôtel de Bourgogne sous le nom de Comédie-Italienne. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1792 que le titre d'Opéra-Comique national est définitivement adopté (pour la période commençant en 1762, voir la notice sur l'Opéra-Comique). », Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, 1807-1914* (Lyon : Symétrie, 2010), entrée « Comédie-Italienne », point VI.

opéras-comiques qui va offrir à Vismes l'occasion idéale de réaliser son projet de monopole. Le nouveau bail est établi le 16 octobre 1779, pour une durée de trente ans et moyennant la grasse somme de 30 000 livres de redevance pour chacune des cinq premières années puis de 40 000 livres pour chacune des vingt-cinq suivantes. D'un côté, l'Académie royale de musique s'engage non seulement à n'accorder à qui que ce soit aucun privilège concernant le spectacle de l'opéra-comique à Paris, mais également à veiller que ce genre de spectacle ne puisse y être représenté « par quelqu'autres personnes que ce soit à peine de tous dépens dommages et intérêts »⁴². De l'autre, les Comédiens-Italiens ont interdiction « de représenter aucuns chœurs simples ou composés aucuns chœurs parlés, mais seulement des morceaux d'ensemble composés à plusieurs parties et exécutés par les interlocuteurs de la pièce et autres acteurs de la troupe »⁴³. Défense leur est également faite de faire usage d'« aucuns morceaux de chant, d'aucunes symphonies, d'aucuns airs d'aucune sorte de musique des ouvrages représentés à l'Opéra qui sont du fond de l'Académie royale de musique et desquels gravés ou non gravés, imprimés ou non imprimés elle a seule droit de jouir et user comme lui appartenant »⁴⁴. Autrement dit, si l'Opéra-Comique conserve la jouissance de son répertoire, restant dans la possession des pièces telles qu'elles avaient été données et représentées jusqu'alors, il lui était désormais défendu de représenter des parodies d'opéras italiens et d'ailleurs de toute musique italienne ou autre parodiée. Le caractère extrêmement agressif du privilège n'est pas sans conséquence sur la création artistique : dès que la programmation ultramontaine cessera sur le théâtre de l'Académie royale de musique, l'opéra italien n'aura plus de lieu pour se produire.

L'échec

Si la politique volontariste de Vismes en matière de répertoire rencontre un succès certain auprès du public de l'Opéra – succès dont la presse se fait unanimement l'écho – le directeur doit en revanche faire face à une véritable fronde du personnel artistique, suscitée notamment par « la police sévère [qu'il] a voulu établir, [par le] malheur qu'il a eu de reconnaître que ce n'était pas amuser le public que de l'accabler d'une fatigante abondance de ballets qui se répètent sans cette et enfin [par] la confiance qu'une troupe de femmes jeunes et complaisantes a dans le pouvoir de leurs charmes sur des spectateurs puissants »⁴⁵. Depuis 1778, les membres les plus éminents du personnel artistique – les *Mémoires secrets* évoquent une confédération de treize membres « mutinés contre l'autorité du sieur de Vismes » – ont pris l'habitude de se réunir en assemblée et de réclamer la démission de leur despote de directeur. En décembre, les artistes vont jusqu'à proposer au directeur de prendre sa place à la tête de l'Opéra, moyennant une indemnisation de 200 000 livres. Et les auteurs littéraires – Framery et Marmontel en tête – échaudés par l'arrêt sur les droits d'auteur, ne sont pas en reste⁴⁶.

Soumis à une très forte pression, Vismes se démet le 23 janvier 1779 du privilège de l'Opéra à compter de la fin de l'année théâtrale. Sa démission, acceptée par une délibération du Bureau de la ville du 26 janvier, est entérinée par un arrêt du Conseil du 19 février. Preuve de la sympathie royale, Vismes est remboursé intégralement des dépenses faites, son capital lui est restitué avec les intérêts et il lui est attribué une pension annuelle de 6 000 livres pour la période du bail dont il avait été privé. Par un second arrêt du même jour, le spectacle de

⁴² Arrêt du Conseil d'État du roi appratif du bail ou concession du privilège de l'Opéra-Comique, faite par la Ville aux Comédiens dits Italiens, pour trente années à commencer le 1^{er} janvier 1780, 16 octobre 1779 ; F-Pan : AJ¹³ 3.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Correspondance littéraire secrète*, 6 février 1779.

⁴⁶ *Mémoires secrets...*, 13 mars 1779, tome 13, p. 312.

l'Opéra est rendu à la ville, pour son propre compte, sous l'autorité du prévôt des marchands, comme le voulait l'usage : Vismes renonçait à son statut d'entrepreneur et devenait simple directeur de l'institution⁴⁷.

Les relations entre le directeur et son personnel étaient mauvaises, elles devinrent exécrables au cours de l'hiver. En février 1779, Vismes fait arrêter et emprisonner les danseurs Vestris fils et Dauberval au cours d'une de leurs assemblées frondeuses, au motif que ces derniers avaient refusé de danser dans un ballet d'*Armide*⁴⁸. La vengeance de l'autre clan ne tarde pas : les frondeurs, qui se plaisent à assimiler leur révolte à celle des « Insurgents contre la mère patrie »⁴⁹ et à s'affubler des noms des héros de la révolution américaine – Washington, Franklin, Hancock – font publier les actes d'un faux procès qui, après audition des différentes parties, s'achève par un arrêt condamnant le directeur à quitter l'administration de l'Opéra. Vismes semble avoir du mal à apprécier la plaisanterie : « quoique ce pamphlet peu piquant ne contienne rien de bien méchant, le sieur de Vismes s'en est trouvé fort offensé et M. Amelot [le ministre] a fait faire des recherches exactes et sévères »⁵⁰.

Le changement de mode de gestion à la tête de l'Opéra n'a cependant pas de répercussion sur le plan artistique et le désormais « régisseur » poursuit tranquillement son programme de renouvellement du répertoire. Mais le mauvais bilan financier, conséquence directe de son ambitieuse politique de programmation, ainsi que les intrigues de Papillon de la Ferté, précipitent la chute de Vismes. L'histoire nous est relatée longuement dans le *Journal* de l'intendant des Menus-Plaisirs. Le Bureau de la ville se serait plaint au secrétaire d'État des pertes financières – plus de 600 000 livres – occasionnées par l'Académie royale de musique. Necker et Amelot consultent l'intendant pour qu'il leur donne son avis. Papillon de la Ferté, avec l'approbation des premiers gentilshommes de la Chambre, rédige alors un nouveau mémoire, dans lequel il cherche à démontrer que « ce spectacle ne peut se soutenir ni par lui-même, ni par entreprise, et que le seul moyen pour le conserver est que le roi s'en charge en le réunissant à ceux de la cour »⁵¹. Au mois de mars, la fréquence des rencontres entre Papillon de la Ferté et Necker s'intensifie. Le ministre tente de persuader La Ferté de se charger de l'administration de l'Opéra à son compte, mais celui-ci refuse catégoriquement. Les deux hommes parviennent finalement à un compromis : l'intendant des Menus-Plaisirs offre gratuitement ses soins et son travail pour régir, à titre de confiance, sous M. Amelot, ce spectacle « pour les intérêts du Roi, en veillant à ce que les dépenses n'excèdent point les recettes »⁵² et demande à ne pas être nommé dans l'arrêt du Conseil pour se réserver la liberté de se retirer sans éclat si les choses ne répondaient pas à ses soins et à ses désirs.

Toutes ces décisions sont officialisées par l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780 qui décharge la ville de Paris du privilège de l'Opéra et fait entrer l'institution dans le giron royal, sous la dépendance des Menus⁵³. Vismes reçoit une indemnité de 24 000 livres et se retire avec une pension de 9 000 livres.

Epilogue

⁴⁷ *Journal de Paris*, 8 janvier 1777.

⁴⁸ *Mémoires secrets...*, 14 février 1779, tome 13, p. 284.

⁴⁹ *Mémoires secrets...*, 28 décembre 1778, tome 12, p. 211.

⁵⁰ *Mémoires secrets...*, 7 mai 1779, tome 14, p. 44.

⁵¹ D.-P.-J. Papillon de la Ferté, *Journal de Papillon de la Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi (1756-1780)* (éd. E. Boyssse, Paris, 1887), p. 393.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Arrêt du Conseil d'État concernant l'Opéra*, 17 mars 1780 ; F-Pan : O' 613.

Par conséquent, la gestion de Vismes à la tête de l'Opéra de Paris s'avère aussi brève qu'intéressante. Du point de vue administratif tout d'abord, elle a révélé combien le principe de la concession d'un grand établissement culturel à un particulier s'avérait inadapté. Si le mécanisme de la concession a en effet le mérite de faire coïncider une somme d'intérêts – celui de la ville de Paris, du directeur et de l'institution concédée –, il ne s'avère pas économiquement satisfaisant. L'épisode démontre avec force qu'au vu des sommes immenses qu'il doit déboursier pour fonctionner, et si tant est qu'il veuille se doter d'une politique de création ambitieuse et attractive, l'Opéra de Paris ne peut ni ne doit être confié à un entrepreneur privé, aussi riche et bien intentionné soit-il. Dans ce contexte, le rattachement de l'Opéra aux Menus-Plaisirs, qui renforce de fait considérablement les responsabilités et les pouvoirs de l'État, est envisagé pour la première fois de tout l'Ancien Régime comme un moyen de changer les règles du jeu, dans l'espoir de remporter la partie⁵⁴.

Du point de vue musical ensuite, la gestion de Vismes est remarquable. D'une part, en remodelant l'organisation des autres établissements lyriques et en réajustant les équilibres entre les théâtres, elle a laissé une trace durable dans l'organisation de la vie théâtrale parisienne. D'autre part, son apport au répertoire de l'Opéra de Paris est majeur. Si l'influence de Marie-Antoinette dès le milieu des années 1770 avait constitué le terreau fertile sur lequel la révolution artistique avait pris, la gestion de Vismes a incontestablement favorisé l'enracinement de la nouvelle musique. À mille lieues de la figure de despote contre laquelle le personnel de l'Opéra n'a cessé de comploter, Vismes apparaît bien plutôt comme un novateur », parfaitement à même de diriger l'Opéra « par un sang-froid unique », « insensible à toutes les cavales, à toutes les injures et n'en [rendant] pas moins justice aux talents, lors même qu'il était forcé de les punir »⁵⁵. En ce sens, et pour la première fois de son histoire, l'Opéra de Paris peut se prévaloir d'avoir eu à sa tête un vrai directeur, qui est parvenu à appliquer une politique entrepreneuriale et artistique d'envergure.

⁵⁴ Cet enjeu crucial du mode de tutelle de l'Opéra sera posé avec encore plus d'acuité à la Révolution ; cf. « Le Théâtre de l'Opéra sous la Révolution : les rapports entre l'administration du théâtre et le gouvernement », *La Musique et le pouvoir*, éd. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (Paris : Aux Amateurs de livres, 1987), p. 71-85.

⁵⁵ *Mémoires secrets...*, 30 janvier 1779, tome 13, p. 269.