

# **Université Panthéon-Assas**

**École doctorale d'histoire du droit, de philosophie du droit et de sociologie du droit**

Thèse de doctorat en histoire du droit  
soutenue le jeudi 6 décembre 2012

## **L'Opéra de Paris de Louis XIV au début du XX<sup>e</sup> siècle : régime juridique et financier**



**Université Panthéon-Assas**

**Auteur : Franck Monnier**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Louis Harouel

Membres du jury :

**Monsieur le Professeur Stéphane BOIRON**, professeur à l'Université Paris Sud (Paris XI), rapporteur

**Monsieur le Professeur Éric GASPARI**, professeur à l'Université Paul Cézanne (Aix-Marseille III), rapporteur

**Monsieur le Professeur Jean-Louis HAROUEL**, professeur à l'Université Panthéon-Assas (Paris II), directeur

**Monsieur le Professeur Jean-Michel LENIAUD**, directeur d'études à l'École pratique des hautes études, directeur de l'École nationale des chartes, suffragant

**Monsieur Bernard STIRN**, Président de la section du contentieux du Conseil d'État, suffragant



## ***Avertissement***

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.



## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à présenter mes remerciements les plus sincères à Monsieur le Professeur Jean-Louis Harouel pour avoir accepté de diriger la présente thèse. Ses observations et ses conseils avisés m'ont apporté une aide précieuse. Je lui suis également reconnaissant pour m'avoir accordé sa confiance et pour avoir répondu présent à chaque fois que j'en avais besoin.

J'exprime toute ma gratitude à Monsieur le Président Bernard Stirn et à Messieurs les Professeurs Stéphane Boiron, Éric Gasparini et Jean-Michel Leniaud pour l'honneur qu'ils me font en acceptant de siéger dans le jury de soutenance de ma thèse.

Que toutes les personnes qui m'ont soutenu et encouragé durant l'élaboration de ce travail soient remerciées :

Toute ma famille, particulièrement mes parents, Mireille et Jacques.

Tous mes amis, particulièrement Nathalie et Philomène, pour leurs critiques constructives et leurs relectures.

Mes remerciements s'adressent enfin toutes les personnes qui se sont intéressées à mon travail, ainsi qu'à mes professeurs et mes collègues.



## **Résumé :**

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Opéra de Paris est considéré comme un « établissement public ». Ses missions sont nombreuses. Le théâtre doit proposer traditionnellement aux spectateurs des ouvrages lyriques appartenant à un genre national, mais son rôle est aussi de représenter le pouvoir politique, de servir les relations diplomatiques, ou encore de soutenir un pan de l'artisanat. Le fonctionnement du « service public de l'Opéra » soulève des questions d'ordre public et de gestion. Un encadrement normatif a été mis en place. La police des spectacles a été réformée et adaptée aux singularités de l'établissement : le régime de la censure, la surveillance policière, comme les dispositifs de lutte contre les incendies ont été l'objet de mesures précises. La gestion du théâtre a connu plusieurs bouleversements. Les autorités ont hésité entre un système ambigu de délégation à des entrepreneurs subventionnés et un mode de gestion en régie directe. Ces réformes institutionnelles ont eu des incidences sur la condition juridique des interprètes, comme sur le déroulement des carrières et l'organisation de leur caisse de pensions.

Toutes les informations nécessaires à l'élaboration de ce travail ne se trouvent pas dans les règlements. La méthode a été de croiser les sources juridiques avec les archives administratives et les bilans comptables, afin de confronter la marche effective de l'établissement avec le fonctionnement « idéal », imaginé dans les bureaux, loin des difficultés matérielles d'exécution. Cette étude révèle la force normative des usages en matière d'administration, ainsi que le phénomène de détournement des textes par les administrateurs. Ce mode de fonctionnement, souvent ignoré de la bureaucratie, demeure le seul élément de stabilité à l'Opéra, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la III<sup>e</sup> République.

Descripteurs : Opéra de Paris, droit, histoire, culture, administration, ordre public, gestion, police, service public, théâtre, censure, artistes, carrières, pensions

*THE PARIS OPERA SINCE THE REIGN OF LOUIS XIV UNTIL THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY: LEGAL AND FINANCIAL FRAMEWORK*

**Abstract :**

*Since the eighteenth century, the Paris Opera has been considered to be a “public service corporation”. Many missions were assigned to the theatre: the Opera should traditionally offer the viewer lyrical opuses in a national genre, but it’s role was also to represent the authorities, serve foreign affairs and support a section of the craft industry. The functioning of the “public service of the Opera” raises questions of public order and management. A legal framework was implemented. The police for the theatres was reformed and adapted to the peculiarities of the activity: censorship, police surveillance and fire fighting arrangements were organized by specific measures. The administration of the Opera underwent several upheavals. The authorities hesitated between an ambiguous system of delegation to subsidized contractors and direct state control (or local government control). These institutional reforms had an impact on the legal status of the artists, on the development of their careers and on the organization of their pension fund.*

*All the information necessary for the development of this work is not to be found in the legal regulations. Our method was to cross the legal sources with administrative records and balance sheets, in order to compare the actual running of the theatre with it’s “ideal” functioning, planned in offices, far from the material difficulties of the actual execution. This study reveals the normative force of customary uses in administration, as well as the phenomenon of diversion of the rules by the administrators and the staff. This mode of functioning, often unknown to the bureaucracy, remains the only element of stability in the Opera, since the reign of Louis XIV until the Third Republic.*

*Keywords : Paris Opera, law, history, culture, administration, public order, management, police for the theatres, censorship, artists, careers, pension fund*





## ***Principales abréviations***

AFHIDP	Association française d'histoire des idées politiques
A.N.	Archives Nationales
A.P.P.	Archives de la Préfecture de police
Arch. Bastille	Archives de la Bastille
Bibl. Arsenal	Bibliothèque de l'Arsenal
Bibl. Opéra	Bibliothèque de l'Opéra
B.N.F.	Bibliothèque nationale de France
C. cass	Cour de Cassation
C.E.	Conseil d'État
CTHDIP	Centre toulousain d'histoire des idées politiques
f <sup>o</sup>	folio
Gaz. des trib.	<i>Gazette des tribunaux</i>
Gaz. du Palais	<i>Gazette du Palais</i>
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i> , au même endroit
Ms. fr	Manuscrit français
<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i> , dans l'ouvrage précité



## **Sommaire**

<i>Introduction</i> .....	<i>13</i>
<i>Titre premier Le statut de l'Opéra</i> .....	<i>35</i>
<i>Titre 2 Le statut du personnel</i> .....	<i>327</i>
<i>Conclusion</i> .....	<i>606</i>
<i>Sources et bibliographie</i> .....	<i>612</i>
<i>Index</i> .....	<i>650</i>
<i>Table des matières</i> .....	<i>666</i>



# INTRODUCTION



*« Quel opéra qu'une cervelle d'homme, quel abîme  
peu compris par ceux même qui en ont fait le tour. »*

*H. de Balzac.*

L'histoire de l'art et de ses institutions est multidisciplinaire. Elle se trouve au carrefour non seulement de toutes les formes d'art, mais aussi de nombreuses « sciences sociales » : sociologie, psychologie, ethnographie, science administrative, économie politique, droit des contrats, droit administratif, droit des entreprises publiques, droit des entreprises privées, droit des marchés publics, etc. Autant dire qu'elle est raccrochée au tronc commun de l'histoire et qu'elle n'est pas sans relations avec les autres rameaux émergeant de ce tronc : histoire politique, histoire sociale, histoire du quotidien, histoire des mentalités, histoire de l'éducation, histoire musicale, histoire littéraire, histoire du temps, histoire des personnalités, histoire des femmes, histoire de la mémoire, histoire des techniques, histoire de l'architecture, histoire de l'urbanisme, histoire des arts décoratifs... et, bien sûr, histoire du droit et histoire judiciaire.

Historien du droit, l'auteur de ce travail de recherche a naturellement privilégié les questions juridiques, institutionnelles et administratives, s'attachant bien entendu à décrire la naissance d'un nouveau droit, celui de la « culture », avec ses emprunts à des techniques ou à des montages juridiques éprouvés : régie, entreprise, contrats (de louage, de représentation théâtrale, de maîtrise d'ouvrage, de marchés publics et privés, censure, ordre public, etc.) ou en cours d'élaboration : pensions de retraite, droit du travail, statut du personnel, droit d'auteur, subventions

publiques, etc. Mais toutes ces questions sont naturellement reliées à la politique, au sens large du terme, dans la mesure où l'opéra est instrumentalisé par le pouvoir pour former les esprits, orienter et surveiller l'opinion publique ou pour représenter le régime sous ses meilleurs auspices. Ainsi, le lecteur ne devra pas s'étonner de trouver quelques excursions dans des domaines qui ne concernent pas strictement l'histoire juridique, tant les cloisons sont poreuses entre les diverses disciplines « sociales » et les diverses branches de l'histoire.

L'Opéra constitue une vitrine privilégiée pour observer les prolégomènes de ce droit en cours de formation sur une période finalement assez longue, puisqu'on en décèle les premières manifestations dès le XVII<sup>e</sup> siècle. C'est qu'en effet, le « droit de la culture » ou les « droits de la culture » — on ne sait, à dire vrai, quelle est la bonne expression — n'ont pas attendu, pour apparaître, la proclamation d'un « droit à la culture » par le préambule de la Constitution de 1946<sup>1</sup> ou par la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948<sup>2</sup>.

Si le contenu de tels droits fait aujourd'hui débat, c'est qu'il offre à certains artistes ou acteurs de la scène théâtrale nationale des conditions de rémunération favorables<sup>3</sup>, ainsi que des facilités matérielles pour se produire, qui font des envieux. L'intervention de l'État fait ainsi discussion, alors que la réduction de la dépense publique est aujourd'hui présentée comme une nécessité, d'où la tentation de faire entrer ces activités dans le droit commun. Des propositions de réforme sont dès lors régulièrement avancées. La tentation n'est pourtant pas nouvelle ; elle ne fait qu'actualiser une controverse bien connue par les gestionnaires des établissements publics culturels depuis l'Ancien Régime. Pour mieux comprendre les enjeux d'un phénomène de société aussi important, une mise en perspective dans l'histoire est nécessaire. Il s'agit de décrire la genèse d'un droit adapté aux spécificités d'un art singulier ; en analyser aussi le fonctionnement, les modifications, comme les réussites et les dysfonctionnements ou des échecs. Les exemples ne manquent pas. Parmi eux,

---

<sup>1</sup> Article 13 du préambule de la Constitution du 27 octobre 1846 : « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public gratuit et laïque à tous les degrés est un devoir de l'Etat ».

<sup>2</sup> Article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme adoptée le 10 décembre 1948 par l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies : « Chacun a le droit librement de participer à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de partager le progrès scientifique et ses bénéfices. Chacun a le droit à la protection, à bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels résultant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur. »

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le rapport de la Cour des comptes et les réactions qu'il a suscitées ; cf. Cour des comptes, « Le régime des intermittents du spectacle : le persistence d'une fraude massive », *Rapport annuel 2012*, février 2012, p. 369-393.



L'Opéra offre un exemple particulièrement éloquent. L'importance historique de cette institution comme l'intérêt du politique pour son organisation a permis l'élaboration d'un encadrement juridique précis doublé d'un appareil administratif complet. Les aspects juridiques et institutionnels sont indissociables : on ne peut en écarter l'un sans risquer d'apporter une réponse tronquée à une question trop complexe. En dépit des problèmes de droit soulevés, de façon circonstancielle, lors de la construction d'un régime propre à la scène lyrique, les juristes n'ont perçu que récemment l'intérêt de l'Opéra, objet révélateur de l'évolution<sup>4</sup>. S'il existe quelques thèses anciennes<sup>5</sup>, celles-ci montrent que les facultés de droit n'ont pas encore entrepris de recherche archivistique permettant de mettre en lumière l'évolution de la législation sur une longue période. La rédaction d'un guide des sources juridiques permettra sans doute d'ouvrir de nouvelles perspectives et de faciliter le travail des chercheurs<sup>6</sup>.

« L'Opéra » peut être compris de différentes manières. Il ne s'agit pas d'en faire l'analyse en tant que genre théâtral, pris dans sa globalité ; l'histoire littéraire et musicale du théâtre lyrique doit être laissée aux spécialistes d'histoire de l'art et aux musicologues. Les opéras et les ballets, en tant qu'œuvres, ne seront cependant pas écartés de notre étude. La production artistique est surveillée et sélectionnée selon des dispositions imposées par la loi. Or, l'analyse des procédures entre dans la compétence du juriste : mieux que quiconque, il sait qu'elles sont créatrices de droits ; leur déroulement étant normalement destiné à garantir l'égalité entre les candidats, toute violation peut provoquer un contentieux. De même, l'exploitation des œuvres ouvre des droits aux auteurs et engendre des obligations pour un théâtre. Enfin, la dimension symbolique des opéras ne doit pas être écartée par l'historien du droit, intéressé par les institutions et les idées politiques. Pour autant, l'essentiel de l'étude porte sur le fonctionnement d'une institution. Il est matériellement impossible

---

<sup>4</sup> Grâce à son recueil de documents sur les pensions de retraite des artistes de l'Opéra, G. Thuillier figure parmi les premiers à avoir tenté d'éveiller la curiosité des juristes ; cf. G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra (1713-1914)*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1999, 607 p. Marie-Bernadette Bruguière a apporté un regard nouveau sur le répertoire en publiant de nombreux articles au fil desquels elle montre l'importance des opéras en histoire des idées politiques. Le collectif « Droit et Opéra » mené par les professeurs Koubi et Touzeil-Divina ont publié, en 2008, les actes d'un colloque riche en enseignements et en perspectives ; cf. M. Touzeil-Divina, G. Koubi (dir), *Droit & Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, 374 p. Javier Ruffier-Méray Coucourde a soutenu, en 2009, à l'Université d'Aix-Marseille III, une thèse intitulée *Les institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution 1669-1799*. On notera aussi la thèse sur l'Académie d'opéra au XVII<sup>e</sup> siècle commencée en 2001 par P. Tillit, sous la direction d'Olivier Baud, à l'Université de Paris X Nanterre.

<sup>5</sup> R. Pezzer, *L'Opéra devant la loi et la jurisprudence*, Paris, A. Magnier, 1911, 143 p.

<sup>6</sup> Ce projet est en cours d'élaboration ; il est dirigé par S. Serre, chercheuse au CNRS et spécialiste de l'histoire de l'Opéra.

– du moins dans le cadre d’un doctorat – de mener l’examen approfondi de tous les théâtres équipés pour représenter des ouvrages lyriques. Ce genre, longtemps monopolisé par un seul établissement, est ouvert plus largement au XIX<sup>e</sup> siècle, si bien que l’analyse semblerait trop diluée pour être pertinente. Le respect de cet impératif restreint fortement les choix. L’Opéra de Paris, établissement public à caractère industriel et commercial, est aujourd’hui bien connu ; ses origines lointaines permettent d’en retracer la genèse et l’évolution. Toutefois, l’étude doit essayer d’en saisir toute la complexité : les rapports avec les autres théâtres – Comédie-Française, Théâtre italien, Opéra comique, etc. –, les relations avec les ministres de tutelle – Maison de roi et de l’empereur, département du Commerce et des Travaux publics, département de l’Intérieur ou ministère de l’Instruction publique –, les modes de gestion – régie directe ou entreprise –, la répartition interne des compétences – directeur, comptable, contrôleurs –, son financement – revenus propres et subventions – ainsi que la carrière des personnels qu’ils soient permanents ou temporaires<sup>7</sup>.

Cette première délimitation matérielle laisse encore trop d’incertitudes pour cadrer suffisamment le sujet. L’influence de l’Opéra de Paris dans l’histoire est loin de se limiter à la capitale : tour à tour théâtre du roi, de la République, de l’empereur et de la nation, il a constamment été utilisé pour représenter les régimes politiques. Sa proximité avec le pouvoir ne permet pas d’enserrer l’Opéra dans un cadre municipal trop étroit et qui n’est pas le sien. Il a contribué à la diffusion du genre lyrique en France. D’un point de vue strictement juridique, les scènes musicales de province dépendaient autrefois des autorisations données par les directeurs de l’Académie royale de musique. Nous ne pouvons retracer l’histoire de tous ces établissements, mais il semble important de donner à cette étude une dimension nationale en analysant les liens unissant le théâtre parisien avec les opéras provinciaux. Le rayonnement d’une telle institution en France et à l’étranger<sup>8</sup>, comme les influences qu’elle a reçues d’Italie nécessiteraient une étude comparative. Pour intéressante que puisse être cette approche, nous ne la retiendrons pas : d’abord, parce que notre

---

<sup>7</sup> Les bilans comptables emploient parfois les termes de personnel « fixe » et « variable ».

<sup>8</sup> Les opéras de Lully sont déjà largement diffusés dans les années 1680 aux Pays-Bas et outre Rhin ; ils attirent l’attention de Charles II d’Angleterre qui invite le compositeur à quitter la France et de Victor Amédée II de Savoie ; cf. J. de La Gorce, *Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 295-301. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, l’Opéra français souffrira de la concurrence acharnée des scènes lyriques installées dans les capitales d’Europe. L’impérialisme poussera les monarchies à subventionner abondamment les théâtres afin d’affirmer leur supériorité. A la fin des années 1870, l’Empire allemand verse plus de 2 000 000 de francs à ses théâtres dont 700 000 uniquement pour Berlin ; cf. C. Dupêchez, *Histoire de l’Opéra de Paris : un siècle à l’Opéra Garnier*, Paris, Perrin, 1984, p. 54.

propos est l'émergence en France d'un droit nouveau – un droit « culturel » –, ensuite parce que l'émiettement de l'ancienne Europe, puis les bouleversements dus à l'unification de l'Italie et de l'Allemagne ou à la désagrégation de l'Empire autrichien offrent des objets de comparaison hétérogènes. Le *Theatro san Carlo* de Naples, la *Fenice* de Venise, la *Scala* de Milan, tous construits durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, sont organisés selon des régimes différents du modèle français, tandis que notre Académie royale de musique se ramifie sur l'étendue du royaume déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. De même, l'institutionnalisation tardive de l'opéra à Vienne, la gestion complexe du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, ainsi que les surenchères de Londres, Moscou et Berlin viendraient fragmenter la réflexion. Pour expliquer l'exportation des différents modes d'organisation en Europe et leur adaptation, il faut non seulement en rechercher les origines dans la bibliographie<sup>9</sup>, mais aussi effectuer une étude archivistique de grande ampleur. Elle n'a pas encore été menée selon les méthodes que nous avons adoptées<sup>10</sup>. Ses résultats seraient nécessaires pour comparer précisément les méthodes d'administration et de gestion du personnel, ainsi que les statuts juridiques des établissements sur une si longue période.

Il reste encore à déterminer les bornes chronologiques de notre travail. L'Opéra national de Paris a été créé en 1994. La genèse de son nouveau statut – depuis la fondation de la Réunion des théâtres lyriques nationaux par la loi du 14 janvier 1939<sup>11</sup> – et les singularités du mécénat de Jacques Rouché, à partir de 1914<sup>12</sup>, semblent appartenir à une étude générale de droit positif. Des ouvrages récents ont

---

<sup>9</sup> H. Leclerc, *Venise Baroque et l'Opéra*, Paris, Armand Collin, 1987, p. 267. Il existe d'intéressantes études sur les théâtres des principautés italiennes. L'Opéra public s'installe à Venise en 1637, grâce à l'initiative de la famille Tron : le *Théâtre san Cassiano* subira rapidement la concurrence d'établissements mieux dotés comme le *Théâtre SS Giovanni e Paolo*.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 9. Il existe des centres d'étude dynamiques en Italie ; la multiplication de leurs travaux montre une grande diversité de genres, de théâtres et de régimes si bien qu'il est difficile de bâtir une analyse d'ensemble.

<sup>11</sup> J.-P. Saint-Geours, *Le théâtre national de l'Opéra de Paris*, Paris, PUF, 1992, p. 16-17. Avec la loi du 14 janvier 1939, l'Opéra et l'Opéra comique deviennent des établissements publics placés sous la tutelle d'un seul administrateur.

<sup>12</sup> D. Leroy, *Économie du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 188-189. Avant 1914, l'Opéra connaît des déficits fluctuants. Cette situation change avec l'arrivée de Jacques Rouché. Polytechnicien et étudiant de l'École des sciences politiques, Rouché a été successivement attaché aux cabinets des ministres des Finances et du Commerce. Ses compétences et ses relations lui permettent de superviser l'exposition universelle de 1889. Il fera ensuite fortune en temps que directeur de la maison des parfums Piver dont il avait épousé l'héritière en 1893. Après un passage de trois ans à la tête du Théâtre des arts, il obtient l'administration de l'Opéra en 1914. Les difficultés causées par le conflit mondial – comme l'usure d'un système trop dépendant de son mécénat artistique – mettent le directeur dans l'impossibilité de continuer à combler les déficits abyssaux, si bien qu'il faut nationaliser le théâtre en 1933. Rouché restera en place jusqu'en 1945.

d'ailleurs été publiés sur la gestion actuelle et le fonctionnement de l'établissement<sup>13</sup>. Ainsi, nos travaux n'aborderont-ils le XX<sup>e</sup> siècle que de façon subsidiaire, lorsque l'organisation de l'Opéra, durant cette période, permet d'expliquer la pérennité du système ou, au contraire, d'assister à un changement de conception. Le point de départ de cette étude est, quant à lui, plus facile à déterminer : l'Académie de musique est fondée dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque le poète et librettiste Pierre Perrin parvient à convaincre Colbert de lui en accorder le privilège. Son projet est concrétisé par les lettres patentes du 22 juin 1669. La date est précise, mais il convient de ne pas occulter le contexte historique dans lequel cette initiative a vu le jour.

Un premier établissement est créé dans le royaume sous le règne de Charles IX. Les lettres patentes accordées, en novembre 1570, à Jean-Antoine Baïf et Joachim Baptiste de Courville ne figure pas dans Isambert<sup>14</sup>. Elles autorisent la création d'une Académie de musique à Paris. Doté d'un « règlement de police de la salle »<sup>15</sup>, l'établissement est installé faubourg Saint-Marceau<sup>16</sup>. Il ne dure que peu de temps. Sous le règne d'Henri III, Baltazar de Beaujoyeux est chargé par Catherine de Médicis de préparer la représentation du *Ballet comique de la Royne*. Œuvre singulière en France pour l'époque, le ballet arrange – avec décor et costumes – la fable de Circé dans une succession de scènes allégoriques. Les vers chantés des chœurs se mêlent à la danse et aux morceaux de musique<sup>17</sup>. On est loin des spectacles de Baïf représentés sans mise en scène. Les ballets alternant la musique et le chant ne passent pas de mode, jusqu'à ce que le renouveau artistique soit importé d'Italie. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Peri et Rinuccini proposent à Florence leur pastorale de *Daphnée* : les différents airs sont liés par des récitatifs<sup>18</sup>. Dans la préface de l'*Aretusa*, jouée à Rome en 1620, Vitali dit représenter un genre nouveau. L'ouvrage parvient à démontrer que le jeu dramatique mis en musique, loin de perdre son éloquence, gagne en intensité<sup>19</sup>. Pendant ce temps, Marie de Médicis n'oublie pas ses origines et

---

<sup>13</sup> Voir par exemple, P. Agid, J.-C. Tarondeau, *L'Opéra de Paris : gouverner une grande institution culturelle*, Paris, Vuibert, 2006, 320 p. ou encore F. Jourdaa, *La vie quotidienne à l'Opéra aujourd'hui : de Garnier à Bastille*, Hachette, Paris, 2004, 463 p.

<sup>14</sup> J.-A. Taschereau, « L'Opéra sous Charles IX », *Revue rétrospective*, Paris, H. Fournier aîné, 1833, tome 1, p. 101.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 107.

<sup>16</sup> A. Chéruef, *Dictionnaire historique des institutions mœurs et coutumes de la France*, Paris, Hachette, 1855, tome 2, p. 848.

<sup>17</sup> C. Nutter, E. Thoisan, *Les origines de l'Opéra français*, Genève, Minkoff Reprints, 1972, introduction p. XV.

<sup>18</sup> A. Royer, *Histoire de l'Opéra avec douze eaux-fortes*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. XX.

protège des musiciens italiens. Le règne de son fils – pris dans sa totalité – n’est pas aussi austère pour la musique qu’on l’a écrit parfois<sup>20</sup> : Louis XIII composa et dansa lui-même dans plusieurs ballets<sup>21</sup> ; il pensionna les troupes italiennes et françaises<sup>22</sup>. Le théâtre en musique et les ballets sont appréciés par une partie de la cour, mais ils ne sont pas encore institutionnalisés. L’action personnelle de Mazarin sera déterminante. D’abord au service du pape avant de passer à celui du roi, il a pu apprécier l’originalité des créations proposées dans les principautés d’Italie. Après la mort de Louis XIII, il parvient à faire venir Torelli et ses interprètes du duché de Parme. Ce décorateur, machiniste et chef de troupe est suivi de peu par Baldi, le maître de ballets du duc de Florence. Pour installer le genre définitivement dans le royaume, Mazarin décide d’en faire naître le goût chez le jeune roi. En 1645, la *Finta piazza* est destinée à divertir Louis XIV. Les décors excentriques de Torelli et le ballet « animalier » – on travestit les danseurs en ours, autruches et autres singes – de Baldi éveillent la curiosité de l’enfant<sup>23</sup>. Une fois ce pari remporté, le cardinal fait monter avec succès plusieurs opéras au Palais-Royal et au Petit Bourbon<sup>24</sup>. C’est la première étape vers une étatisation de l’Opéra. Le genre n’est plus seulement dépendant des réussites particulières ou du mécénat, comme on le voit encore beaucoup en Europe<sup>25</sup> : la troupe est régulièrement subventionnée, à hauteur de 15 000 livres par an<sup>26</sup>. Soutenu par le principal ministre et par le roi, le genre manque encore d’un compositeur attitré. La passion du souverain pour cet art ne tarde pas à rencontrer l’ambition de Lully. Fait inspecteur des petits violons en 1652, compositeur de la Musique du roi en 1653<sup>27</sup>, puis surintendant de la musique en 1661, il développe l’opéra à la cour, danse, met en scène Louis XIV et modifie la composition de la Musique du roi, en y ajoutant violons, flûtes, hautbois et voix de

<sup>20</sup> R. Rolland, *Histoire de l’Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, E. Thorin, 1895, p. 244 : « La mélancolie de Louis XIII et sa religion sévère le détournaient sans doute des représentations théâtrales. Les spectacles depuis longtemps en usage en Italie ne parvinrent en France qu’après sa mort ; pendant tout son règne, le drame musical n’y fit aucune apparition. »

<sup>21</sup> A. Surgers, « *Les cadences et bransles des cieux* : spectacles, fêtes et cérémonies au temps de Louis XIII » in J. Duron (dir), *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, Versailles, Madraga, 2007, p. 119. Le roi s’illustra notamment dans *La délivrance de Renaud* en 1617 et dans le ballet de *Tancredi* en 1619.

<sup>22</sup> P. Bossuet, *Histoire des théâtres lyriques nationaux*, Paris, E. Jorek éditeur, 1909, p. 46. En 1615 et 1624, elles recevaient chacune 1 200 livres par mois.

<sup>23</sup> C. Nutter, E. Thoisan, *op. cit.*, p. xxiv.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. XXVII, XLV. C’est le cas du *Mariage d’Orphée et Eurydice* en 1647. Bien d’autres suivront avec un succès identique.

<sup>25</sup> P.-J. Salazar, *Idéologies de l’Opéra*, Paris, PUF, 1980, p. 53.

<sup>26</sup> P. Bossuet, *op. cit.*, p. 54.

<sup>27</sup> J. C. Petitfils, *Louis XIV*, Paris, Perrin, 1995, p. 177. Le « baladin Jean-Baptiste » avait aussi une relation privilégiée avec le roi. Louis XIV faisait notamment appel à lui pour composer les airs marquant son idylle avec Marie Mancini.

femmes<sup>28</sup>. La création de l'Académie de musique, en 1669, intervient dans une situation particulièrement favorable, mais il faudra attendre que le Florentin obtienne la direction de l'établissement, en 1672, pour achever le processus d'étatisation. Si les origines artistiques de l'opéra viennent d'Italie, la création d'un théâtre spécialement destiné à accueillir ce genre théâtral permet de « nationaliser » la production artistique, en remplaçant les vers italiens par des vers français<sup>29</sup>. En dépit de l'adaptation du répertoire au public, des faveurs du pouvoir, de la reprise de la tradition française voulant ne pas séparer ballet et opéra, les œuvres soulèvent encore des critiques. Saint-Évremond, célèbre critique et moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle, exprime toutes ses réticences dans une lettre adressée au duc de Buckingham, en 1667 ; il décrit un spectacle futile<sup>30</sup>. Plus tard, l'acteur et dramaturge Michel Baron, dans le *Coquet trompé* – représenté à la Comédie-Française, en 1685 – se moque de ces ouvrages « tellement contre la nature que [son] esprit est blessé »<sup>31</sup>. Le reproche est encore présent sous la plume de l'abbé de Mably, au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour lui, « l'Opéra est un monstre qui n'a ni proportion ni ressemblance »<sup>32</sup>. Les réticences

<sup>28</sup> J. Levron, *La vie quotidienne à la Cour de Versailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette, 1965, p. 81.

<sup>29</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Les lettres patentes du 28 juin 1669 accordant à Perrin le privilège de l'Académie reconnaissent les origines de l'Opéra mais imposent l'emploi du français : « Le duc d'Orléans nous a très humblement fait remonter que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses académies dans lesquelles il se fait des représentations en musique qu'on nomme opéras, que ces académies étant composées des plus excellents musiciens du pape et autres princes, même de personnes d'honnêtes familles, nobles gentilshommes de naissance, très savent et expérimentés en l'art de la musique, qui y vont chanter tout à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables divertissements non seulement des villes de Rome, Venise et autres cours d'Italie, mais encore ceux des villes de l'Allemagne et d'Angleterre où lesdites académies ont été pareillement établies à l'imitation des Italiens, que ceux qui font des frais incertains pour lesdites représentations se remboursent sur le public à la porte des lieux où elles se font ; et enfin que s'il nous plaît de lui accorder la permission d'établir dans notre royaume de pareilles académies pour y faire chanter en public de pareils opéras ou représentations en musique ou en langue française [...] il espère que nos sujets s'accoutumeront au goût de la musique ».

<sup>30</sup> C. de Saint-Évremond, *Œuvres mêlées de Saint-Évremond revues et annotées par Charles Giraud*, Paris, Léon Techener fils, 1865, tome 2, p. 289-290. « L'âme fatiguée d'une longue attention où elle ne trouve rien à sentir cherche en elle-même quelque secret qui la touche : l'esprit qui s'est prêté vainement aux impressions du dehors se laisse aller à la rêverie, où se déplaît dans son inutilité. Mon âme d'intelligence avec mon esprit plus qu'avec mes sens, forme une résistance secrète aux impressions qu'elle peut recevoir. »

<sup>31</sup> M. Baron, *Le coquet trompé*, acte II, scène 9. « Il y a quelque chose dans les opéra, tellement contre la nature que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique, et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant ? » Cf. R. Rolland, *op. cit.* p. 282.

<sup>32</sup> G. de Mably, *Lettres à Madame la Marquise de P. sur l'Opéra*, Didot, Paris, 1741, p. 8-9. « Les italiens d'ailleurs pleins d'imagination, et plus sensibles que nous au plaisir de l'harmonie, ne furent point choqués que l'Œdipe de Sophocle et les Euménides d'Eschyle eussent été chantés. Peu délicats sur l'assemblage des ornemens, un tambourin ne leur auroit point paru effrayant au milieu de la scène la plus pathétique. La Tragédie toute seule plaît ; la Musique par elle-même n'en est point moins agréable ; quelle difficulté peut-on trouver à les associer ? En fallait-il d'avantage pour les Italiens ? C'est ainsi qu'ils avoient fait un mélange mal assorti du Comique et du Tragique, et qu'Arlequin étoit devenu un personnage d'assez grande importance pour servir de confident au Héro le plus grave de

minoritaires exprimées par quelques personnalités du monde de l'art ne remettent pas en question le jeune établissement. Comme sous Charles IX, il a hérité du nom « d'académie ». Son fonctionnement est pourtant très éloigné de l'antique *Ἀκάδημος* et des académies modernes réunissant en compagnie les écrivains, les artistes ou les savants. Il suffit de consulter les archives de la Maison du roi pour constater que les papiers concernant l'Académie royale de musique ne sont pas conservés avec les mémoires et les états relatifs aux académies de peinture et de sculpture, d'architecture, ainsi qu'à l'Académie de France à Rome<sup>33</sup>. Si, depuis sa création, l'Opéra doit développer les œuvres lyriques dans le royaume et en donner le goût aux spectateurs, sa vocation est aussi commerciale : les interprètes sont employés par la direction. On pourrait dès lors concevoir que la qualification d'académie, donnée à l'Opéra au XVII<sup>e</sup> siècle, correspond plutôt, dans son sens prosaïque, aux lieux de distraction ouverts au public, comme il existe des académies de jeu, d'équitation ou d'escrime.

L'introduction du théâtre lyrique – d'un point de vue théâtral et musical comme d'un point de vue institutionnel – est le fruit d'une histoire compliquée. Le sujet n'intéresse guère les juristes d'Ancien Régime. Denisart ne masque pas les lacunes de ses connaissances. Il exprime une conception restrictive, en ne faisant de l'Opéra qu'un simple objet de police : « J'avoue que je ne connois point de règlements précis sur cette matière. [...] Ces sortes de spectacles occasionnent souvent des disputes. J'ai plusieurs fois entendu retentir dans les tribunaux des rixes considérables arrivées à de semblables assemblées<sup>34</sup> ». Les spécialistes de la police, quant à eux, ne sont pas d'un grand secours. Si Delamare est peu éloquent, La Poix de Fréminville, de son côté, élude la question. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les recueils de lois rédigés à l'initiative d'Isambert et de Duvergier, si utiles soient-ils, ne seront pas exhaustifs. Quelques juristes ont heureusement fait imprimer des études à vocation pratique ; elles concernent le droit applicable aux établissements de spectacles : le *Traité de la législation des théâtres*, publié par Auguste Vivien et Edmond Blanc, en

---

l'Antiquité. En un mot, Madame, je soupçonne que les Italiens en croyant imiter les Anciens, créent un Spectacle tout nouveau. »

<sup>33</sup> A.N. O<sup>1</sup> 1923 A. Récapitulatif des dépenses des académies pour 1746.

<sup>34</sup> J.-B. Denisart, *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, Paris, Desaint, 1771, tome 4, p. 565.

1830<sup>35</sup>, le *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, publié par Adolphe Lacan et Charles Paulmier, en 1853<sup>36</sup>, puis le *Droit privé du théâtre* de Joseph Astruc, paru en 1897<sup>37</sup> réservent quelques développements à l'Opéra, sans en expliquer tous les aspects. En revanche, ce divertissement est au cœur de la société. Attirant vers lui les hommes politiques et les notables, il est traité sous la plume de très nombreux mémorialistes, épistoliers ou témoins de leur temps. Sans pour autant délaisser cette source précieuse – elle éclaire bien des pratiques et des usages inconnus par les lois –, nous ne pourrions retenir la totalité de ces témoignages pour une période s'étendant sur plus de deux cents ans. L'étude de la législation est le point central de cette histoire. Des lettres patentes ont fondé le privilège de l'Académie royale de musique : c'est en complétant et en réformant ce privilège, directeur après directeur, au gré des difficultés et des réussites, qu'a été construit un régime *sui generis*, spécialement adapté aux besoins de l'institution. Tous les privilèges connaissent un « phénomène évolutif »<sup>38</sup> ; ils ne sont pas figés ; ils se développent et s'ajustent. Cette adaptabilité du privilège a été décisive. Les décrets impériaux, les ordonnances royales et les lois votées par les assemblées ont progressivement achevé l'édifice commencé sous l'Ancien Régime. Le système est en mouvement perpétuel. L'encadrement législatif est déterminant, mais il ne faut en aucun cas se limiter à lui. On ne peut comprendre le régime juridique de l'Opéra sans s'intéresser précisément à son administration. L'administration détient un rôle normatif de premier ordre. Dans l'ancien droit, les secrétaires d'État ne disposent pas, en principe, d'un pouvoir autonome ; la force obligatoire de leurs décisions passe par un arrêt du Conseil<sup>39</sup>. Ainsi, ces arrêts permettent-ils au ministre de la Maison du roi d'intervenir de façon incessante dans le fonctionnement du théâtre. La rapidité avec laquelle les ministres parviennent à les obtenir soulève la question de leur délibération effective. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'émergence d'un pouvoir réglementaire

---

<sup>35</sup> A. Vivien, E. Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, Paris, Brissot-Thivars éditeur, 1830, 443 p.

<sup>36</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1855, 2 tomes.

<sup>37</sup> J. Astruc, *Le droit privé du théâtre*, Paris, Stock, 1897, 328 p. Après cet ouvrage d'autres traités sont parus. Nous signalons notamment : A. Peytel, *Le théâtre et les artistes, manuel de droit théâtral*, Paris, Édition française illustrée, 1917, 410 p. et E. L. M., Meignen, E. Fouquet, *Le théâtre et ses lois : auteurs, directeurs, artistes, spectateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1909, 460 p.

<sup>38</sup> M. Boulet-Sautel, « Réflexions sur le privilège dans la France d'Ancien régime », *Réactions*, n° 7, 1992, p. 87. Voir *Vivre au royaume de France*, Paris, PUF, 2010, p. 249-256

<sup>39</sup> M. Boulet-Sautel, « Recherche sur l'expédition du contentieux administratif devant le Conseil du roi à la fin de l'Ancien Régime », *Études et documents*, Conseil d'État, n° 19, Paris, 1965-1966, p. 13.



permet la multiplication des arrêtés ministériels ; ils sont, à leur tour, d'une prime importance. Quelle que soit la période, le rôle de l'administration s'exprime aussi lors de la préparation des lois. Les archives recèlent de mémoires, avis, rapports et autres consultations rédigés par des administrateurs ; à l'origine des textes législatifs, ils révèlent le pouvoir immense détenu par les bureaux et dévoilent le fonctionnement bureaucratique de l'Opéra. Le personnel lui-même ne se faisait guère d'illusions. En 1817, pour l'acteur Adrien, « une des fautes capitales des administrations précédentes a été d'éloigner d'elles les artistes et de les rendre trop étrangers à un établissement qu'ils ont tant d'intérêts à protéger. »<sup>40</sup>

La difficulté de cette approche réside dans la diversité des administrations et des administrateurs. L'administration présentée comme un ensemble cohérent et uni est un mythe : en témoignent les achoppements continuels entre la tutelle ministérielle, les agents de surveillance placés par le gouvernement et l'administration interne du théâtre. Il n'existe pas une administration, mais des administrations, chacune défendant des intérêts parfois contradictoires. Cet éclatement pose un problème juridique. Censée être le relais efficace des lois, l'administration devient le prisme déformant de la législation ; le dysfonctionnement – prévu, entretenu et aggravé par une multitude d'intermédiaires – évolue en règle de fonctionnement, l'examen attentif de cet éclatement est utile parce qu'il révèle la nécessité des réformes, contribue à l'évolution du droit et préside aux grands changements. Si le temps à l'intérieur de l'administration semble figé, « immobile »<sup>41</sup>, il provoque en surface une série de bouleversements nécessaires à l'élaboration progressive d'un régime complexe. Les gestionnaires s'efforceront de lutter contre la sclérose du système. C'est pourquoi l'analyse des lois, des règlements et de l'appareil administratif apparaîtrait ici insuffisante sans s'attacher *a minima* aux personnalités. Le bref contexte exposé plus haut en a déjà fait la démonstration : ce « droit de la culture » n'aurait sans doute pas commencé à émerger aussi vite ; il n'aurait pas été à ce point dérogatoire si Mazarin – désireux de favoriser un spectacle venu d'Italie – n'avait pas dépensé une telle énergie pour le faire apprécier par Louis XIV. L'institutionnalisation est dépendante d'un contexte littéraire et artistique, mais elle n'aurait pu se muer si rapidement en une « étatisation » sans la proximité entre

---

<sup>40</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Mémoire d'Adrien, 1817. Mémoire administratif rédigé par un acteur.

<sup>41</sup> F. Monnier, « Le temps immobile », préface de G. Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. V-XI.

Lully et le roi. Ce premier constat pourrait être reproduit des dizaines de fois dans l'histoire de l'Opéra. Nicolas de Francine est choisi, en 1687, parce qu'il a épousé la fille du Florentin, héritière du privilège. En 1728, le compositeur André-Cardinal Destouches n'aurait sans doute pu obtenir la direction s'il ne s'était pas attiré la protection du ministre – il était inspecteur de l'Académie depuis plusieurs années – et la bienveillance du roi – il était maître de la Musique de la Chambre. Eux aussi musiciens et compositeurs, François Rebel et François Francœur suivront une carrière similaire avant d'entamer une codirection, en 1753. Les nominations de Joseph Bonet de Treiches, en 1799 et de 1803 à 1807, sont favorisées par son rôle sous la Convention ; il est en outre le cousin lointain de Chaptal et le protégé de Cambacérès. Plus qu'un mode d'administration, on choisit un administrateur. Le lien de parenté entre le prévôt des marchands et le secrétaire d'État offre des conditions favorables à la création de la première régie municipale, en 1749. En 1831, la « privatisation » de l'Opéra dépend pour beaucoup des appuis politiques et financiers mobilisés par Louis Véron, directeur de la *Revue de Paris*. Le phénomène se reproduit, en 1866, lorsqu'Émile Perrin – directeur de théâtres habile et expérimenté – parvient à s'extraire de la tutelle ministérielle, en prétendant délivrer les finances publiques d'une charge trop lourde à supporter. Les idiosyncrasies des règlements procèdent des accords et des désaccords entre le ministre et le directeur ; ils dépendent aussi de l'intérêt personnel et de la compétence des gestionnaires. Le théâtre périlite après Lully dans la mesure où la royauté s'en désintéresse ; il sera régi par les Menus-plaisirs, en 1780, grâce à l'action décisive de leur intendant, Papillon de La Ferté. Les dissensions entre son fils et le directeur des Beaux-arts – lui-même fils du ministre –, sous la Restauration, marqueront profondément l'organisation administrative. Alors que l'établissement était géré en entreprise, les déboires financiers de Nestor Roqueplan précipitent la régie de 1854. Le librettiste Alphonse Royer est nommé directeur deux ans plus tard, parce que sa personnalité effacée permet au ministre de la Maison de l'empereur d'étendre son pouvoir, etc. Notre propos n'est pas d'étudier la « personnalisation de l'action administrative »<sup>42</sup> pour elle-même ; c'est en tant que méthode d'interprétation que nous en retiendrons les mécanismes, dans la mesure où

---

<sup>42</sup> Une journée d'études organisée le 23 octobre 2008 a contribué à révéler l'importance des personnalités pour la compréhension du droit et la connaissance de l'administration ; cf. J.-M. Leniaud, F. Monnier (dir), *La décision et la personnalisation de l'action administrative*, Paris, École pratique des hautes études, 2010, 173 p.

elle ne peut être séparée des problèmes de droit et des questions d'organisation. Cette vue d'ensemble est essentielle pour expliquer le fonctionnement d'une administration culturelle.

L'histoire juridique de l'Opéra de Paris s'appuie sur une grande diversité de sources. L'examen des textes législatifs est le point de départ de notre recherche, mais ces lettres patentes, arrêts en commandement, ordonnances royales, décrets et lois doivent être complétées par les arrêtés ministériels, pris en nombre considérable au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette matière intéresse aussi l'ordre public : il ne faut pas négliger les règlements généraux, les ordonnances dites « de police » et les procès-verbaux établis par les représentants des forces de l'ordre ou les censeurs. Pas plus, les sources administratives ne peuvent être écartées. À l'opposé de l'arrêté – exprimant la volonté d'un décideur supposé unique – les délibérations des différents organes décisionnels – Bureau de la Ville, conseils et comités d'administration, commissions de surveillance, jurys littéraires et artistiques – sont essentiels en dépit de leur fragilité. Les décisions collégiales de l'administration dissimulent bien des intrigues et des pratiques clandestines. Elles offrent souvent une image idéale et biaisée de l'organisation. Aussi, la correspondance administrative est d'un grand secours pour révéler les secrets des bureaux, savoir comment les lois étaient réellement appliquées et retrouver les difficultés matérielles rencontrées par la direction ou son personnel. Cette correspondance est abondante ; elle prend différentes formes. On trouve les rapports des subordonnés, les mémoires du personnel, les consultations de personnalités qualifiées, les projets de réforme, les instructions et les réprimandes des chefs de service, ainsi que les lettres de protestation des interprètes ou des employés ; les demandes envoyées aux directeurs et aux ministres, comme l'intervention de certains notables, confirment l'existence de passe-droits ou révèlent la tendance des administrateurs à se retrancher derrière le règlement. Le régime organisé par la loi est transfiguré par la pratique, situation préjudiciable pour les cocontractants de l'établissement. Si les contrats et les conventions passées avec le personnel et les fournisseurs constituent une source à part entière de notre recherche, les conflits apparaissent tout aussi riches en enseignements : les jugements des tribunaux, l'expédition du contentieux de l'administration, comme l'avis de la doctrine, ont contribué à redonner un peu de cohérence à ce désordre. Enfin, les controverses et les problèmes relatifs aux finances ont été à l'origine de plusieurs réformes administratives. Le déficit n'est pas seul en cause. L'enrichissement de quelques

entrepreneurs subventionnés par l'État a pu déclencher de violentes attaques. Les pièces comptables retracent les mouvements pécuniaires, dévoilent la condition des personnels, confirment ou infirment l'ampleur de certaines pratiques – traitements extraordinaires, primes, amendes – et permettent de saisir le fonctionnement effectif du contrôle financier. Toutes ces archives, une fois croisées et analysées, laissent apparaître d'autres sources plus difficiles à saisir : les coutumes et les usages. Si leur caractère « normatif » peut être tolérés par la loi ou reconnu expressément par les contrats, il peut tout autant engendrer un phénomène de résistance aux réformes.

L'interprétation de ces sources n'est pas simple. Pour comprendre les textes, un historien doit s'efforcer d'en retracer la genèse et d'expliquer les causes des réformes. Or, nombre d'aspects fonctionnels du Conseil du roi ou des ministères nous échappent encore<sup>43</sup>. Beaucoup de décisions sont prises dans le secret des bureaux ; elles sont tributaires de la volonté réformatrice de la haute administration, de l'entregent de quelque commis ambitieux, ou des pressions exercées par quelque personnalité influente. Ces mécanismes occultes ne se laissent pas révéler facilement. Le silence des sources est heureusement éloquent lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux pratiques clandestines de l'administration. Il faut en outre chercher à savoir comment la législation a été accueillie, puis appliquée, pour mieux comprendre l'enchaînement des réformes et la logique du système. Cette tâche – importante pour l'histoire juridique – est tout aussi nécessaire, dans la mesure où les administrateurs saisissent la réalité à partir de leur propre imaginaire<sup>44</sup> ; leur avancement peut dépendre de leur aptitude à taire les problèmes devant un chef de service désireux d'obtenir de bons résultats. Au contraire, un subordonné peut faire croire qu'une situation est plus grave qu'elle ne l'est réellement, afin d'évincer un concurrent. Un faisceau d'indices naît de la confrontation des archives et des contradictions éventuelles avec les témoignages des amateurs ou les articles parus dans la presse. La grande diversité de ces sources et les difficultés d'analyse inhérentes à leur nature nécessite une recherche approfondie. L'exhaustivité est cependant hors d'atteinte. Les fonds ont souffert de nombreuses destructions. L'histoire juridique et administrative de l'Opéra, sous l'Ancien Régime,

---

<sup>43</sup> B. Barbiche, « Ce que nous ne savons pas des mécanismes de l'action financière », in F. Monnier (dir), *Histoire institutionnelle, économique et financière : questions de méthodes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. 45.

<sup>44</sup> F. Monnier, G. Thuillier, *Administration, vérités et fictions*, Paris, Economica 2007, p. 187-189 : « L'administrateur vit dans l'imaginaire, prisonnier de cette fiction et des mécanismes administratifs. En quelque sorte, le fictif saisit le vif et il lui est quasiment impossible de percevoir l'écart qui existe entre le « modèle » et la « réalité ». »

est particulièrement difficile à retracer : la Révolution a tenté de faire table rase du passé. Le 30 septembre 1793, un autodafé est organisé en présence des interprètes et des membres du Comité de surveillance. Le procès-verbal, dressé par le commissaire, décrit précisément la destruction « d'un tas immense de papiers parmi lesquels étaient les règlements de l'Opéra en tête desquels était aussi écrit fastueusement Académie royale de musique »<sup>45</sup>. Les destructions humaines ne sont pas le seul facteur de pertes. Trois incendies ont ravagé les salles de l'Opéra, avec magasins et bureaux. Les flammes n'ont pas épargné les archives. Plusieurs témoignages nous sont parvenus à propos du sinistre qui ravagea le théâtre Le Pelletier, en 1873. Bien qu'une partie des papiers ait déjà été transportée au Palais Garnier, nouvellement édifié, « cinq pièces situées à l'entresol [...] étaient pleines de livres, de cartons, de liasses de toutes sortes »<sup>46</sup>. Le directeur Halanzier et plusieurs employés, comme le souffleur Coedès, étaient conscients de la valeur historique attachée à ces documents ; ils se sont efforcés d'en sauver quelques bribes en les jetant par la fenêtre<sup>47</sup>. Enfin, la tenue des registres rend parfois délicat le traitement des informations. Certains d'entre eux – censés contenir de précieux renseignements – témoignent de l'incompétence ou du manque d'assiduité de quelques commis : ils ont été bâclés ou pire, n'ont été que partiellement remplis<sup>48</sup>. L'absence de règles générales de comptabilité ou la mauvaise application des règlements spécifiques à cette matière brouille la lecture des bilans financiers. Laissés à l'état de brouillons, ils sont parfois incompréhensibles, sinon par leur auteur<sup>49</sup>.

Si la dispersion de ces archives dans différents dépôts et sous différentes séries complique le travail du chercheur, elle est, dans le même temps, un facteur de sauvegarde des fonds. Les documents définitivement perdus par une administration peuvent avoir été copiés ou enregistrés auprès d'une autre. La correspondance échangée au sein des différents services d'un ministère contient des informations sur le fonctionnement des autres départements ministériels. Les Archives nationales conservent l'essentiel des fonds. La série AJ<sup>13</sup>, relative au Théâtre national de l'Opéra, offre une somme considérable de documents : une petite partie de la

---

<sup>45</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 60. Procès-verbal d'autodafé du 30 septembre 1793.

<sup>46</sup> A. Heulhard, « Les incendies des salles de l'Opéra », *La Chronique musicale*, n° 10, 15 novembre 1973, tome 2, p. 166-167.

<sup>47</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 549. Article du *Figaro* du 4 décembre 1873. « On aperçut le Halanzier en train de jeter les archives par la fenêtre pour les sauver. »

<sup>48</sup> Bibl. Opéra. PE 21. Le registre des appointement pour l'an VIII et l'an IX est si mal tenu que le ministère de l'Intérieur est obligé d'intervenir pour remettre de l'ordre.

<sup>49</sup> *Ibid.*

législation, diverses pièces administratives, des dossiers de personnel, des mémoires concernant les bâtiments, des documents comptables et « les mises » d'ouvrages. Aussi fournie soit-elle, cette série doit être complétée par les archives des différentes administrations de tutelle de l'Opéra. Les séries O<sup>1</sup> et O<sup>3</sup>, consacrées au secrétariat d'État de la Maison du roi, renferment des documents importants pour l'Ancien Régime et la Restauration : de nombreux arrêts du Conseil, des délibérations, des ordonnances, des arrêtés, ainsi que la correspondance abondante échangée par le ministère et l'administration des Menus-plaisirs. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, la sous-série F<sup>21</sup> – concernant les Beaux-arts – comble utilement les lacunes des fonds précédents. Précieuse pour comprendre l'histoire du théâtre, elle fournit de nombreuses instructions et notes de service, des arrêtés ministériels, les délibérations des commissions de surveillance, ainsi que les mesures prises par le pouvoir pour encourager le développement des arts, jusque sous la III<sup>e</sup> République. Dans cette sous-série a été versé l'essentiel des archives produites par la Maison de l'empereur et le ministère de l'Intérieur : la consultation des inventaires des séries O<sup>2</sup> pour la Maison de l'empereur et F<sup>7</sup> pour la police générale ne s'est pas avérée concluante dans le cadre de cette étude.

Les papiers spécifiques à l'organisation de l'Opéra et à sa haute administration forment un socle solide ; les recherches doivent cependant être affinées par les sources contenues dans des séries annexes. Le fonds « Commerce et Industrie » – sous-série F<sup>12</sup> – contient peu d'informations utiles, si ce n'est quelques rapports sur le poids économique de l'établissement. La série F18, relative à la Librairie et au service de presse, semble plus importante pour nos recherches : elle conserve les manuscrits corrigés et les documents produits par les censeurs, dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci permettent de retrouver les critères de sélection ; ils aident à comprendre l'impact de la censure sur la production artistique. La période postérieure à la Révolution de 1789 a connu une inflation constante des archives ; elle est due à la bureaucratisation de l'Opéra. À l'inverse, plus on remonte dans le temps, plus les informations se raréfient. Les actes notariés, classés dans le Minutier central, constituent dès lors l'une des sources juridiques et administrative les plus importantes pour cette période<sup>50</sup>. Enfin, les archives du Châtelet dans la série Y regroupent

---

<sup>50</sup> Il faut saluer ici le travail pionnier effectué par Jérôme de La Gorce. Historien de l'art et musicologue, il est l'un des grands spécialistes de l'Opéra de Paris durant cette période.

quelques procès-verbaux de police et les conventions authentifiées par les notaires royaux.

Cette documentation éparse provient de plusieurs autorités complémentaires ou concurrentes ; sans les archives conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, il manquerait à cette étude un ensemble de registres permettant de retracer le fonctionnement effectif du théâtre. Outre les recueils manuscrits de lois anciennes ou de dépêches et les journaux tenus par d'anciens directeurs, ce dépôt ouvre à la consultation cinq séries particulièrement utiles pour les chercheurs. La cote AD « Administration » permet d'approfondir les connaissances souvent parcellaires recueillies aux Archives nationales. Ce fonds recense ou reproduit les notes échangées par les services des ministères, par la direction ou par le personnel ; il conserve aussi de nombreux textes réglementaires venant préciser la législation ou réformer l'organisation interne. La cote CO « Comptabilité » intéresse la gestion financière de l'établissement. Ses livres de comptes – si difficiles soient-ils à interpréter – sont sans doute à l'origine de nombreux rapports sur l'économie contrariée du théâtre. La cote FO « Fournitures » nous indique quels étaient les besoins matériels de l'Opéra. Ces livres de commandes révèlent des pratiques que les règlements sur les marchés ont été impuissants à réprimer. La cote PE « Personnel » contient une grande variété de matières : registres d'engagement ou d'enregistrement, rémunération des personnels, rôles des ouvriers, droits des auteurs, montant des pensions et états des pensionnaires, ainsi que les actes de création des associations philanthropiques. La cote RE « Régie » est le complément de la correspondance administrative ; elle conserve les journaux de la régie. Cette source inestimable permet de saisir « sur le vif » les répercussions de la législation sur la vie quotidienne à l'Opéra : l'absentéisme, les arrêts maladie, les vacances et les jours vaqués sont méticuleusement répertoriés. Ces journaux permettent aussi de mesurer les conséquences des bouleversements politiques, ainsi que les effets de l'intéressement financier sur le zèle des interprètes. Aux côtés de cette « source du quotidien » sont conservés des registres que l'on pouvait s'attendre à trouver dans les séries CO ou PE comme l'état « des feux » versés aux interprètes. Contrairement au chercheur spécialisé dans l'histoire de l'Opéra, sous un régime politique donné, il nous est matériellement impossible de consulter la totalité des registres annuels pour toutes les matières que nous venons de citer. Une première consultation des inventaires a permis d'identifier plusieurs séries de cartons directement utiles à l'histoire juridique

de l'institution. Des sondages ont, ensuite, été effectués, puis des recherches plus approfondies ont été menées, lorsque les informations recueillies nécessitaient des explications sur leurs origines ou leurs conséquences.

Les fonds des Archives nationales et de la Bibliothèque-musée de l'Opéra contiennent les ressources suffisantes pour mener le travail à son terme. Nous avons cependant voulu compléter la recherche par une consultation des Archives de la Préfecture de police. La doctrine juridique ayant, un temps, fait de l'établissement un objet unique de police, les chances d'y découvrir quelques documents pertinents étaient grandes. Certains registres se sont montrés trop peu éloquents pour être utilisables : tel est le cas – dans la série B<sup>b</sup> – des fonds provenant de l'Abbaye, prison dans laquelle les interprètes indisciplinés étaient enfermés. Les procès-verbaux des commissaires de quartier à Paris sont plus utiles. Archivés dans la série A<sup>a</sup>, ils dévoilent plusieurs scènes de violence ordinaire aux abords du théâtre. Les témoignages consignés, interprétés « en creux », donnent une idée de la condition des sentinelles de l'Opéra, à la fin de l'Ancien Régime. Les rapports et les renseignements adressés au préfet, dans la série B<sup>a</sup>, attestent l'existence de cercles clandestins autour du théâtre. Ces sociétés attirent les riches amateurs venus assister au spectacle. Dans le cadre des affaires de prostitution, registrées dans la série B<sup>b</sup>, les actrices de l'Opéra font l'objet d'une surveillance particulière : la licence des mœurs, née sous l'Ancien Régime, a pu se perpétuer au XIX<sup>e</sup> siècle. Les dossiers de presse des personnalités, réalisés dans les bureaux de la Préfecture et classés dans la série E<sup>a</sup>, offrent, quant à eux, des informations parcimonieuses.

Nous n'avons pu consulter la totalité des manuscrits français conservés à la Bibliothèque nationale. Seules des recherches ponctuelles ont été effectuées au début de l'étude pour découvrir le contexte général – nous avons notamment pensé au manuscrit rédigé par les frères Parfaict ; d'autres ont, ensuite, été menées selon les besoins pour compléter un développement précis. Enfin, nous avons étudié les registres de la Bastille, déposés à la Bibliothèque de l'Arsenal. Il s'agissait de retrouver la place occupée par l'Opéra au sein de la police générale et de la police des mœurs en particulier. Ces documents, datés du XVIII<sup>e</sup>, siècle tendent à prouver qu'en surveillant les interprètes la préfecture n'a fait que reprendre à son compte une pratique policière déjà ancienne.

Le tableau général des sources – très rapidement présenté – appelle plusieurs commentaires. Il n'existe aucune différence de nature pour les archives produites par



l'Opéra, selon qu'il fonctionne sous le mode de l'entreprise ou sous forme de régie. Si les services sont agencés différemment – et ce n'est pas toujours le cas – le travail des commis de bureaux reste très similaire, si ce n'est identique. La construction lente d'un droit « administratif », durant le siècle des Lumières, ne permet pas d'en appliquer si tôt les principes, sauf à enserrer l'histoire juridique de cet établissement dans des concepts contemporains, alors en cours d'élaboration. Le régime mis en place est avant tout issu d'un droit hybride, ni totalement privé ni encore véritablement administratif. La grande variété des documents retrouvés va permettre de confronter systématiquement les textes normatifs à la gestion quotidienne. Cette méthode permet d'étudier l'évolution de la législation à l'aune de ses problèmes d'exécution : la pratique a voulu infléchir la loi autant que la loi a essayé d'infléchir la pratique. Les périodes de conflits ont donné lieu à des arrangements, à des équilibres précaires consolidés par le législateur, avant d'être à nouveau remis en question par d'autres usages. De proche en proche se construit un régime juridique singulier dans l'histoire du droit. Il s'est adapté. Il a pris en compte les spécificités d'une activité culturelle gérée par une administration à la fois artistique et politique. Ce sont précisément les liens historiques entre l'art et la politique qui ont poussé l'État à ne jamais abandonner l'Opéra, même lorsque les gouvernants éprouvaient peu de goût personnel pour les spectacles lyriques.

Autour de telles considérations se noue le nœud de l'étude. Les spécificités d'un établissement culturel comme l'Opéra doivent-elles être prises en compte par un régime juridique exorbitant du droit commun ou protégées grâce à un soutien actif de l'État ? Cette interrogation peut sembler polémique à certains : elle se pose aujourd'hui encore pour quelques institutions culturelles et suscite toujours de vifs débats de société. Cette interrogation que l'on imagine nouvelle ne l'est pas en fait. Elle est apparue à maintes reprises dans l'histoire de l'Opéra, notamment en ce qui touche à la protection du répertoire, au mode de gestion, à l'importance des subventions, à l'interventionnisme gouvernemental, aux obligations du cahier des charges, à la gestion du domaine, au montant des cachets, à l'indemnisation des accidents, à la création d'un fonds de pension, ou encore à l'âge de départ à la retraite. Les solutions retenues hier et les tentatives de réforme placent l'histoire du droit au centre de questions actuelles.

Pour tenter d'y répondre sans craindre les confusions, il faut s'efforcer d'oublier notre Opéra d'aujourd'hui tant le risque d'anachronisme est grand : tout effort de systématisation est voué à l'échec, dans la mesure où cette réglementation est circonstancielle. Notre étude porte sur un exemple précis et il n'est pas question d'étudier la naissance du droit français, tel qu'on en parle aujourd'hui, mais d'évoquer les questions et les réponses qui ont été apportées dans ce cas précis. Nous nous sommes efforcés de rester au plus près de notre établissement en décrivant son statut particulier et la situation faite à son personnel.

# **TITRE PREMIER**

## **LE STATUT DE L'OPÉRA**



Pour garantir le fonctionnement de l'Académie de musique, il a fallu la doter d'un statut spécifique, différent des autres théâtres. Certaines troupes parisiennes – celle des Comédiens français en tête – ont obtenu la faveur du pouvoir, mais n'ont pas encore un cadre juridique fixe qui leur aurait permis de se maintenir par delà les changements de directeurs ou le désintérêt des autorités : la troupe de Molière, par exemple, éprouve les plus grandes difficultés à se maintenir après la mort de son directeur, en 1671<sup>51</sup>. Le cadre juridique joue un rôle essentiel : les hommes passent, mais le régime et les institutions demeurent. Leur action tutélaire facilite la préservation d'une compagnie de spectacle, établissement particulièrement sensible aux modes, aux passions comme à la désaffection du public ou du gouvernement. Alors que Pierre Perrin – le premier directeur de l'Académie – était emprisonné pour dettes, son privilège n'avait pas disparu. Lully, fût-il disgracié, continua ses représentations. À sa mort, le privilège devenu patrimonial est saisi par le droit successoral et exercé par ses fils, puis son gendre, soutenu par le roi. Une litanie d'exemples pourrait abonder en ce sens. Loin d'être l'heureux bénéficiaire d'un concours de circonstances séculaire, l'Opéra montre combien le droit et une organisation pérenne sont importants pour les spectacles. Ce phénomène soulève plusieurs interrogations.

---

<sup>51</sup> J. Wilhelm, *La vie quotidienne des Parisiens au temps du Roi-Soleil*, Paris, Hachette, 1977, p. 144. « Cette disparition bouleversa le monde du théâtre. Le roi en profita pour réunir la troupe du Marais à celle de l'Hôtel de Bourgogne, qui ne battait que d'une aile, mais donnera son nom à la nouvelle troupe ainsi formée. »

Pourquoi l'Académie royale de musique a-t-elle, si tôt, été encadrée par un statut aussi précis ? Quelles dispositions législatives ont donné à ce théâtre une telle pérennité, alors que d'autres établissements privilégiés ont disparu ? Comment a-t-on élaboré son régime juridique ?

En écho à ces réflexions, nous remarquons d'abord que l'Opéra a été conçu comme une administration théâtrale particulièrement utile pour la royauté et les régimes qui lui ont succédé. Nous constatons ensuite que cette institution s'est construite comme un laboratoire d'idées, même si les expériences portées par les réformes et les difficultés rencontrées dans leur application ont engendré des incertitudes. Bien que les hésitations aient indéniablement posé problème, elles ont, dans le même temps, bâti un régime remarquable par sa souplesse et son adaptabilité.

# CHAPITRE 1

## LA CONSTRUCTION EMPIRIQUE D'UNE ADMINISTRATION

Le régime juridique de l'Opéra ne peut être compris si l'on néglige son importance politique. Il serait naïf de croire en la seule vocation culturelle d'une telle institution. L'intervention du pouvoir pour le développement des arts, pour l'encouragement de certaines formes d'expression ou l'attention portée au cadre dans lequel ils s'exercent ne sont jamais le fruit d'un caprice ou la conséquence d'un acte parfaitement désintéressé. Au contraire, les mesures prises en faveur de l'Opéra ont donné lieu à bien des spéculations. S'intéresser au seul résultat sans révéler les calculs, les intentions des gouvernements et les effets escomptés reviendrait à faire apparaître un état malhabile, incomplet et tronqué. C'est pourquoi, il faut partir des différentes missions successivement attribuées à l'Académie royale de musique. Cette première approche préliminaire devrait permettre de mieux saisir les raisons qui ont présidé à la création d'un authentique arsenal juridique et administratif. Ainsi replacée dans son contexte, la « police des spectacles » s'en trouvera mieux justifiée, du moins peut-on l'espérer.





## SECTION 1

### LE ROLE DES SPECTACLES

Les missions proposées à un établissement lyrique sont nombreuses. En fondant l'Académie de musique, Louis XIV voulait répandre un genre théâtral tout nouveau : il a formulé le souhait « que [ses] sujets s'accoutumeront au goût de la musique »<sup>52</sup>. L'Opéra a aussi vocation à conserver un répertoire national qu'il restait encore à inventer. Bien évidemment, cette mission n'est pas incompatible avec la création et le renouvellement des genres : n'est-on pas allé jusqu'à reprocher à Étienne Choron – directeur éphémère sous la Restauration – de vouloir créer « un théâtre d'essai » ? Le trait a, sans doute, été forcé par ses détracteurs, mais les cahiers des charges, après 1831, n'en imposeront pas moins des pièces nouvelles chaque année. De même, l'ouverture de l'Opéra à des publics variés est l'un des buts de l'action théâtrale.

L'étude de cette salle sous l'angle qui est le nôtre implique de s'intéresser à la police des spectacles. Quelles sont donc les raisons qui ont poussé les autorités publiques à construire un encadrement policier ? L'essentiel des développements s'attachera aux principales fonctions politiques et économiques. Cette proximité avec le roi ou son entourage a donné au théâtre lyrique une place dans la société d'alors, de telle sorte que l'on a pu rapidement mettre en avant l'utilité publique du spectacle. Une telle reconnaissance a constitué une étape déterminante vers la création d'un « service public de l'Opéra », mission confiée, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'établissement qui nous occupe.

---

<sup>52</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Lettres patentes du 28 juin 1669.

### *Paragraphe 1. Une scène pour la cour*

Il est difficile de concevoir le droit de donner des représentations lyriques comme un droit régalien. Dès les origines, l'Opéra fait l'objet d'une délégation. On n'avait pas imaginé que la scène pût être gérée comme l'un des principaux services de l'État : en 1669, Pierre Perrin obtient – pour lui-même – le privilège de faire « des représentations en musique et en vers français » et de percevoir du public « telles sommes qu'il aviserait »<sup>53</sup>. Une telle organisation semble infirmer la thèse selon laquelle l'Opéra serait un service régalien<sup>54</sup>. L'Académie de musique n'a pas été créée pour exercer une prérogative souveraine ; elle a été livrée à un particulier chargé d'organiser un amusement pour la cour et de faire rayonner la gloire du roi et du royaume, grâce à la musique et à la poésie – on emploie alors indifféremment les termes de livret et de poème.

Jusqu'à la disgrâce de Lully, Louis XIV s'intéresse de près à la tragédie en musique. Le Florentin avait su faire de l'Opéra un genre royal, en reprenant dans ses œuvres les jalons posés dans la « tragédie-ballet » de *Psyché* : le roi y était mis en scène dans des décors somptueux. On y reproduisait les pas de danse interprétés par le jeune souverain<sup>55</sup>. Lully a l'idée de remplacer les tirades parlées par des récitatifs. *Cadmus et Hermione* est mis en scène en 1673 ; la pièce rencontre un franc succès auprès du public et de Louis XIV. Il ne tarde pas à demander le rapprochement de l'Académie royale de musique avec la cour. Le roi souhaite suivre personnellement, depuis ses résidences, l'avancement des spectacles et attirer au service de « sa Musique » une partie de la troupe de l'Opéra. Cette nouvelle organisation est d'autant plus aisée que Lully cumule les fonctions de directeur privilégié de l'Académie royale et de surintendant de la Musique du roi<sup>56</sup>. Le succès des œuvres représentées et le goût du roi pour ces spectacles marquent durablement la scène lyrique ; l'Opéra demeurera l'un des rouages de la cour.

La conception spatiale du théâtre exprime ce lien avec le pouvoir ; tout est prévu pour séparer les spectateurs en fonction de leur origine sociale. Lorsque les

---

<sup>53</sup> *Ibid.* Pierre Perrin reçoit le privilège d'établir « une académie d'opéra en musique et en vers français ».

<sup>54</sup> P. Sorin, *Du rôle de l'État en matière scénique*, Paris, A. Rousseau, 1902, 215 p.

<sup>55</sup> J. de La Gorce, *L'Opéra au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, p. 53. Lully, Quinault, Molière et Corneille ont collaboré à cette pièce.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 54.

salles sont construites sur le modèle italien, les nobles et les principaux dignitaires s'installent dans les loges, alors que les autres doivent prendre place au parterre<sup>57</sup>, beaucoup sont debout. Les membres de la famille et de l'entourage royal se rendent souvent à l'Académie de musique ; il incombe au ministre de la Maison du roi de prendre toutes les mesures nécessaires à leur venue. En 1743, par exemple, il doit agir dans la précipitation et avertir le directeur Thuret de l'arrivée du dauphin : le jeune Louis-Ferdinand souhaitait se rendre à une représentation de *Phaéton*<sup>58</sup>. On sait aussi que Marie-Antoinette se passionnait pour l'Opéra : à peine un mois avant de devenir reine, elle intervenait en faveur de Gluck, son maître de clavecin à Vienne<sup>59</sup>. Pendant le règne de Louis XVI, elle tient régulièrement salon au sujet des œuvres mises en scène, n'hésitant pas à prendre part aux polémiques.

Durant le second XVIII<sup>e</sup> siècle, la composition du public et l'importance de l'Opéra pour la cour commencent à susciter des inquiétudes. La gestion de l'Académie royale de musique avait été confiée à la Ville de Paris et le déficit du spectacle était comblé par des fonds publics « payés indistinctement par tous les habitants et destinés à des dépenses nécessaires ou d'une utilité générale »<sup>60</sup>. En réaction à la gronde, l'arrêt du Conseil de 1780 proclame la réunion de l'Opéra à l'administration des Menus-plaisirs. Les autorités cessent de puiser dans les caisses de la Ville pour « subvenir aux frais des amusements de la classe la plus aisée »<sup>61</sup>. En dépit des dernières réformes opérées par la monarchie, l'Opéra demeure, dans tous les esprits, la scène attitrée de l'entourage royal : c'est un symbole d'inégalités. En 1790, un rapport, lu devant le district des Cordeliers, tourne en diatribe contre l'Académie de musique : ce spectacle appartiendrait en propre au ministre de Paris qui en userait comme d'un bien patrimonial, en gaspillant l'argent dépensé par le public<sup>62</sup>.

Ces propos sont violents et en partie inexacts. La remise en cause de l'Opéra – en tant que symbole d'une société que l'on cherche à abattre – n'empêchera pas la Révolution d'utiliser, elle aussi, cette institution pour servir ses intérêts. Bien qu'elle soit présentée comme le chantre supposé des privilèges et des injustices, l'Académie

---

<sup>57</sup> A. Perroux, *L'Opéra, mode d'emploi*, Paris, « L'avant-scène opéra » Éd. premières loges, 2000, p. 22.

<sup>58</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1, 1704-1762, p. 133. Versailles, le 20 juin 1743, lettre du marquis de Maurepas à Thuret.

<sup>59</sup> A. Royer, *Histoire de l'Opéra avec douze eaux-fortes*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875, p. 65-66.

<sup>60</sup> Bibl. Opéra. Res 843. Préambule de l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780 concernant l'Opéra.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> M.-J. Chénier, *Extrait du registre des délibérations du district des cordeliers*, Paris, Didot le jeu, 1790, p. 2-3. Rapport du 29 avril 1790.

royale de musique n'est pas emportée avec l'Ancien Régime : les révolutionnaires ont, à leur tour, reconnu l'utilité de la scène.

## *Paragraphe 2. L'Opéra et l'émergence de « l'utilité publique »*

Curieusement, la législation et la correspondance que nous avons retrouvées ont peu reconnu l'utilité de ce théâtre en matière lyrique. Le développement des « beaux-arts » par le pouvoir se rapproche d'ailleurs peu du mécénat. Le pouvoir politique entend, le plus souvent, recevoir une contrepartie directe aux moyens financiers et aux avantages offerts à l'Académie de musique. Le « mécénat d'État » correspond autant à la volonté ostentatoire de se vêtir des oripeaux du Mécène qu'à un geste réellement désintéressé en faveur de l'art. Pour autant, les mesures prises pour soutenir l'établissement ne sont pas strictement politiques. Elles pèsent aussi d'un poids économique, dans la mesure où l'Opéra occupe tout un artisanat qu'il faut soutenir. L'académie royale est encore utilisée comme « école de mœurs », mission longtemps affichée, mais qui masque mal des arrières pensées, moins louables, de propagande. Enfin, la volonté de transformer la scène en « temple des arts » a occupé une place de choix dans l'organisation des relations diplomatiques : elle sert de vitrine pour le pays.

### *I. L'importance économique de l'Opéra*

Une réforme de l'Opéra donne l'occasion de réfléchir sur le poids économique du spectacle. On ne s'intéresse dès lors plus au déficit chronique, dont le montant est calculé dans les livres de comptes, mais on cherche à évaluer – à chiffrer – les répercussions économiques du théâtre lyrique à Paris et en France. Les rapports publiés sur le sujet tendent tous à légitimer les subventions publiques en partant d'un principe simple : si l'activité, prise isolément, est déficitaire, elle apporte à l'économie beaucoup plus qu'elle ne coûte au Trésor public.

Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les risques encourus en cas de désengagement financier total sont envisagés : un rapport<sup>63</sup> craint qu'en donnant « un grand avantage à la recette sur la dépense », le théâtre ne perde la variété et les charmes qui permettent d'attirer et de fixer les étrangers à Paris. Les subventions épisodiques, accordées par le roi, pour soutenir la scène feraient rentrer sept à huit millions de livres dans le royaume. On ne sait pas comment l'auteur est parvenu à calculer cette somme. Ayant pour mission de préserver les deniers de la royauté, il a probablement donné une estimation arbitraire, avec l'intention de prouver qu'il n'y aurait aucun risque à laisser la Ville gouverner l'Opéra : elle est, en effet, la principale bénéficiaire du dynamisme économique suscité par la présence d'un théâtre d'envergure internationale. Cet argument est répété dans plusieurs projets de réforme. En 1803, encore, Joseph Bonet – futur directeur de l'Académie impériale de musique – espère garder l'établissement entre les mains du gouvernement. Il estime qu'un secours de 600 000 francs permet de faire circuler dans la Capitale plus de 20 000 000 francs par an, en raison « du nombre prodigieux et sans cesse renouvelé d'étrangers. »<sup>64</sup>

Beaucoup sont dépendants de l'Opéra. Son personnel, souvent décrit comme surabondant, représente une masse salariale imposante. Si la dépense est importante, elle permet à un grand nombre de familles de subsister. Il en va de même pour les fournisseurs. Durant les premières années de la Révolution<sup>65</sup>, on craint que la ruine du théâtre ne jette à la rue et ne condamne à l'indigence la majeure partie du personnel, avec femmes, maris et enfants. Les interprètes et tous les employés ne sont pas les seuls à devoir leurs revenus à l'Opéra. Le fait que le spectacle soit un amusement coûteux et voué au plaisir des plus aisés et des amateurs n'a pas, de tout temps, été envisagé comme un inconvénient et un symbole d'injustice<sup>66</sup> : cet établissement contribue à l'économie parisienne et permet au travailleur ou au pauvre de se mettre au service du spectateur plus ou moins fortuné. Les secteurs d'activités dépendants de la scène ont été décrits, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier d'entre eux

---

<sup>63</sup> Bibl. Opéra. *Réflexions sur l'Opéra et sur sa conservation*. Le rapport est anonyme ; il a probablement été rédigé à la fin des années 1740.

<sup>64</sup> Bibl. Opéra. J. Bonet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803, p. 75.

<sup>65</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Rapport de J.-J. Leroux devant le Corps municipal, le 7 septembre 1793. Le docteur Leroux est alors officier municipal et administrateur au département des établissements public.

<sup>66</sup> Bibl. Opéra. J.-J. Leroux, *Rapport sur l'Opéra présenté au Corps municipal le 17 août 1791*, Paris, Le Becq, 1791, P. 27. « Il faut proscrire l'Opéra s'il est un amusement coûteux, un impôt sur le peuple ; mais il faut l'encourager s'il est utile à la capitale, s'il fait tourner les plaisirs du riche oisif à la subsistance du laborieux et du pauvre. »

semble être la mode. C'est à l'Opéra que se font les modes ; les plus célèbres couturiers sont mis à contribution. Sous la Restauration, l'Académie royale de musique est le lieu de tous les caprices vestimentaires : les bonnets mignons rencontrent les tours de têtes les plus fantasques ; tout le monde cherche à paraître au goût du jour<sup>67</sup>. Sous la III<sup>e</sup> République, les messieurs se coiffent « à la Capoul » ; la morphologie « type walkyrie » des cantatrices freine le goût pour les modèles filiformes<sup>68</sup>. Les modistes, bijoutiers, coiffeurs, tailleurs, couturiers et autres dentelières sont très recherchés ; ils ont eux-mêmes des collaborateurs et des sous-traitants. Aux entractes, les colporteurs défilent dans les allées et dans la salle pour vendre le *Moniteur parisien*<sup>69</sup> ; à la sortie, les cafés et les restaurants font salle comble ; dans le quartier, les commerces font de bonnes recettes. Les financiers et les spéculateurs se rencontrent ; ils viennent au théâtre pour faire des affaires et trouver de nouveaux investissements. Balzac fait référence à ces tractations, dans son *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*. Il explique que Ferdinand du Tillet, devenu banquier, « se maintient dans la sphère élevée des gens qui mêlent le plaisir aux affaires, en faisant du foyer de l'Opéra la succursale de la Bourse. »<sup>70</sup> Le poids économique de l'établissement, déjà important au XVIII<sup>e</sup> siècle, a pris de l'ampleur au XIX<sup>e</sup> et s'est confirmé au XX<sup>e</sup> siècle, dans l'entre deux guerres. Une étude sur la production commandée par le Comité du Spectacle et de l'Industrie d'art fait un constat en tout point identique<sup>71</sup>.

La société – les notables ne sont pas les seuls intéressés – est consciente de l'importance économique du théâtre ; elle sait parfois se montrer reconnaissante du soutien officiel apporté par les gouvernements à l'Opéra de Paris. La popularité de telles décisions a conforté le pouvoir dans sa volonté de trouver une utilité politique directe à cet établissement.

---

<sup>67</sup> G. Népovié (pseud. de Karol Frankowski), *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, C. Gosselin, 1840, p. 354.

<sup>68</sup> R. Burnand, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris, Hachette, 1947, p. 222.

<sup>69</sup> G. Népovié, *op. cit.*, p. 347.

<sup>70</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne Dubochet et cie, 1842–1846, tome 10, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, p. 227-228.

<sup>71</sup> A.N. F<sup>21</sup> 5194 (8). L'enquête est réalisée en 1938. Elle explique que l'Opéra ne fait pas vivre uniquement ses proches collaborateurs (artistes, employés machinistes, etc.), mais que nombre de commerces du quartier ne dépendent que de son fonctionnement.

## II. Un instrument de propagande

La « médiation esthétique » opérée par le théâtre en général – et le théâtre lyrique en particulier – permet au pouvoir d'exister par sa représentation. Une pièce reflète souvent des formes politiques prises par le régime et les institutions. Ainsi représentées, elles deviennent facilement identifiables dans la société<sup>72</sup>. La politique s'est emparée, très tôt, de l'Opéra. Que ce soit par les sujets mis en scène ou par l'instrumentalisation de l'établissement, les gouvernants savent tourner le fonctionnement de l'établissement à leur avantage.

### A. La politique mise en scène

Jean Baptiste Lully est le premier à avoir mis l'Opéra au service de la royauté. Le compositeur devait, à la fois, remplir ses fonctions de surintendant de la Musique et servir son ambition personnelle : il a su intéresser le roi à son art, en glorifiant son règne sur scène, notamment dans les prologues. Ses opéras ne manquent pas de représenter Versailles et la cour. En 1675, *Thésée* s'ouvre sur des décors représentant le château et ses jardins<sup>73</sup>. Dans *Armide*, en 1686, le librettiste Quinault donne la parole à l'allégorie de la Sagesse, afin de célébrer la révocation récente de l'édit de Nantes : « Au milieu du repos qu'il assure aux humains, il fait tomber sous les puissantes mains un monstre qu'on a cru si longtemps invincible.<sup>74</sup> » Les auteurs ont habilement invité la politique dans leurs œuvres : les événements militaires et la vie de la famille royale ne sont pas éludés. Lully et Quinault couvrent d'honneurs le roi, après la signature de la paix de Ratisbonne. Les bergers d'*Armide* laissent éclater leur joie : « Louis est de retour, il sort des bras de la victoire et vient rassembler à leur

---

<sup>72</sup> B. Lamizet, *Politique et identité*, Lyon, PUL, 2002, p. 239. « La nécessité anthropologique du théâtre et de la représentation est du même ordre que la nécessité psychanalytique du miroir du sujet : par l'une et l'autre représentation, le réel de notre existence s'inscrit dans les formes symboliques d'une représentation. »

<sup>73</sup> M.-B. Bruguère, « La représentation royale et les muses du soleil », AFDIP n° 15, PUAM, 2003, p. 115.

<sup>74</sup> M.-B., Bruguère, « L'empire du roi vu par les musiciens », AFDI n° 12, PUAM, 1998, p. 144.

tour les plaisirs égarés dans ces bois d'alentours.<sup>75</sup> » Dès lors que l'Opéra est devenu un art officiel, les compositeurs et les auteurs suivent le même exemple<sup>76</sup>, désireux d'étendre leur renommée. Michel de La Barre, en 1700, représente le roi sous les traits d'Apollon, pour mieux lui attribuer « la naissance des arts »<sup>77</sup>. Pascal Collasse, en 1689, dans le prologue de *Thétis et Pélée*, représente l'union du Soleil et de la Victoire pour « servir un si grand roi »<sup>78</sup>. Le soleil est un élément récurrent des ouvrages lyriques. Lorsqu'en 1714, le traité d'Utrecht est signé, André Cardinal Destouches et l'abbé Pellegrin représentent, dans *Télémaque et Calypso*, le couronnement du roi par l'astre du jour, accompagné par Minerve et l'Amour<sup>79</sup>.

Après la mort de Louis XIV, l'image royale est représentée avec plus de mesure. Ses successeurs se passionnent moins pour l'Académie de musique : le rôle du théâtre au sein de la cour n'a plus l'importance qu'on lui donnait auparavant. Les livrets des œuvres de Rameau – dont la qualité a beaucoup été critiquée – se montreront respectueux, sans être particulièrement déférents ; ils parlent plus de la royauté que du roi et se permettent de représenter une utopie politique à l'Académie royale de musique. *Zoroastre*, dans sa version de 1749, exprime le rôle primordial de l'éducation et évoque les bienfaits d'un pouvoir reposant sur l'affection mutuelle du monarque avec ses sujets<sup>80</sup>. Ses autres pièces sont parvenues à mettre en scène un idéal semblable, sans pour autant présenter une réflexion si poussée : sans le premier acte des *Indes galantes*, en 1735, le monarque turc Osman incarne la figure du « gouvernant généreux », par excellence<sup>81</sup> ; dans le deuxième acte d'*Hippolyte et Aricie*, en 1733, la notion de bien commun est exaltée lorsque Pluton admet que le « bien de l'Univers » l'emporte sur sa colère contre Thésée<sup>82</sup>.

L'utilisation politique de l'Opéra ne fera pleinement son retour que sous la Révolution. Le transfert de la souveraineté, les changements de régime et la coalition européenne contre la République naissante marquent fortement les représentations lyriques. Les établissements de spectacles deviennent des « écoles de mœurs ». Sous

---

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>76</sup> A. Niderst, « L'actualité politique dans l'Opéra français à la fin du règne de Louis XIV (1686-1715) » in *Regards sur l'Opéra : du "Ballet comique de la Reine" à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 189. L'Opéra permet au roi non seulement de se montrer mais aussi d'expliquer sa politique étrangère.

<sup>77</sup> M.-B. Bruguère, « La représentation royale et les muses du soleil », *op. cit.*, p. 120.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> P. Tillic, « *Zoroastre* (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières », *Droit et cultures* n° 52, 2006, p. 89.

<sup>81</sup> M.-B. Bruguère, « L'Opéra de Rameau et le pouvoir », AFDIP n° 3, PUAM, 1985, p. 43.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 48.



le Directoire, une circulaire du ministre de l'Intérieur résume la conception – officielle et politique – de l'art : « le théâtre est une portion intéressante de la gloire littéraire de la Nation ; il offre un amusement utile ; il a servi à l'instruction publique, et il peut être dirigé vers l'affermissement des principes républicains.<sup>83</sup> » Depuis 1789, les représentations de circonstance se succèdent à l'Opéra. Elles sont favorisées par le pouvoir et l'Assemblée n'hésite pas à octroyer de précieux dédommagements aux établissements qui exciteraient la ferveur du peuple<sup>84</sup>. Le compositeur André Grétry est très sollicité. En 1794, dans *Denys le Tyran*, le livret de Sylvain Maréchal décrit la perfidie de la royauté, tout en faisant déclamer les bienfaits de la démocratie. Denys – dissimulé sous les traits de Géronte – donne une leçon de civisme : « il faut que tu te piques d'inculquer aux enfants de notre République la sainte Égalité, l'obéissance aux lois, la majesté du Peuple et la haine des rois.<sup>85</sup> » La même année, la *Rosière républicaine* met en scène la « déprêtrisation », mais ne reçoit pas la faveur du public<sup>86</sup>. Parallèlement, la correspondance administrative exprime l'attachement des dirigeants aux chants patriotiques. L'administration de l'Opéra est contrainte de renouer avec l'art officiel ; elle n'a d'autre choix que de coopérer. Les interprètes et les administrateurs assemblés entendent prouver au Comité de Salut public leur adhésion aux valeurs révolutionnaires. Ils disent chercher des événements politiques propres « à enflammer toutes les passions généreuses et républicaines ». Ainsi Porta est-il chargé de composer son *Inauguration de la République française*, opéra en cinq actes destiné à commémorer l'insurrection du 10 août 1792<sup>87</sup>. La tutelle du théâtre n'a pas perdu son intérêt pour les chants révolutionnaires : ces airs célèbres ont marqué très fortement les représentations, au moment de la lutte contre la Première coalition. En pleine campagne d'Italie, le ministre de l'Intérieur s'inquiète de la réception du *Chant du départ* et de l'*Offrande nationale* par le public<sup>88</sup>.

Le théâtre a été utilisé pour promouvoir les idéaux de la Révolution ; l'Empire ne met pas un terme à cette forme de détournement des œuvres, si ce n'est que les

---

<sup>83</sup> A.N. F<sup>21</sup> 953. Circulaire de François de Neufchâteau du 11 frimaire an VII. Ce propos semble inspiré du discours prononcé par Mirabeau devant l'Assemblée nationale le 13 janvier 1791.

<sup>84</sup> P. Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorek éditeur, 1909, p. 90-91. Le 4 pluviôse an II, l'Assemblée vote une subvention destinée à dédommager les théâtres qui auraient représenté des œuvres de circonstance. L'Opéra reçoit 8 500 livres.

<sup>85</sup> M.-B. Bruguère, « La démocratie dans l'Opéra du XIX<sup>e</sup> siècle », AFDIP n° 11, PUAM, 1995, p. 219.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Lettre des artistes de l'Opéra au Comité de Salut public, 1794.

<sup>88</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Paris, le 23 fructidor an V, lettre du commissaire du gouvernement auprès du théâtre de la République au ministre de l'Intérieur.

opéras sont mis au service d'un régime plutôt que d'une idéologie. Certains compositeurs figurent parmi les proches du pouvoir. Spontini dirige le Théâtre italien ; il est le compositeur de la Musique de l'impératrice. Cette proximité favorise l'entrée de ses pièces au répertoire. *La Vestale*, en 1807, fait défiler plusieurs cortèges militaires sur scène<sup>89</sup> : grâce à une analogie avec l'Empire romain, la pièce porte en triomphe le défenseur de la patrie<sup>90</sup>. Spontini répond à plusieurs des commandes impériales : la même année, il compose la musique de *Fernand Cortez*<sup>91</sup>. Les paroles du fidèle Esménard<sup>92</sup> doivent défendre la campagne menée par l'empereur dans la péninsule ibérique et représenter le christianisme victorieux<sup>93</sup>. Le librettiste est habile et expérimenté : son texte pour *Le triomphe de Trajan* – mis en musique par Persuis – illustre déjà les succès militaires d'Iéna, de Friedland et d'Eylau<sup>94</sup>. Parmi ces œuvres de circonstance, l'Empire a fait éclore quelques chefs d'œuvre du répertoire. Les autorités de la Restauration continuent à peser sur la production artistique, pour mieux mettre en scène la rupture politique avec l'Empire. Les commandes officielles n'obtiennent cependant pas la faveur du public : *Pélage ou le Roi de la Paix*, arrangé par Spontini, en 1814, fustige Napoléon mais, composé en toute hâte, l'opéra ne remplit pas les salles<sup>95</sup>. Le livret des *Dieux rivaux*, commandé en 1816 pour le mariage de duc de Berry, accumule les partis-pris royalistes ; c'est un échec retentissant<sup>96</sup>. Toutes les pièces jouées à l'Opéra ne sont pas des outils de propagande. En 1825, on monte *Les deux journées ou le Porteur d'eau* de Cherubini. La pièce a été composée en 1800, mais on lui prête une résonance politique singulière, en cette période d'impopularité pour le gouvernement Villèle : les spectateurs applaudissent lorsque sont dénoncés « les malheurs de la France »<sup>97</sup>.

Alors que la monarchie de Juillet avait tempéré l'exploitation politique du répertoire pour ne pas casser le lien revendiqué entre le roi et le peuple, l'anticléricisme marque certaines pièces. Dans *La Juive*, opéra composé par Halévy

---

<sup>89</sup> P. Barbier, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac* : Paris 1800-1850, Paris, Hachette, 1987, p. 23, 55.

<sup>90</sup> M.-B. Bruguière, « État, pouvoir et révolution dans l'Opéra italien », AFDIP n° 1, PUAM, 1983, p. 84.

<sup>91</sup> P. Barbier, *op. cit.*, p. 122.

<sup>92</sup> T. Tastet, *Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française depuis la fondation jusqu'à nos jours*, Paris, Lacroix-Comon, 1855, tome 1, p. 393-394. Censeur des théâtres, de la Librairie et du Journal de l'Empire, Alphonse-Joseph Esménard est aussi chef de la troisième division du ministère de la Police générale. Il est élu à l'Académie française en 1810.

<sup>93</sup> M.-B. Bruguière, « État, pouvoir et révolution dans l'Opéra italien », *op. cit.*, p. 86.

<sup>94</sup> P. Barbier, *op. cit.*, p. 121.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 128.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 127.

en 1835, le livret de Scribe critique la sévérité de l'Église à l'égard des hérétiques. Dans le même ordre d'idées, *Le Prophète* de Meyerbeer – commandé durant le règne de Louis-Philippe – est mis en scène sous la II<sup>e</sup> République<sup>98</sup>, alors que les catholiques avaient rallié le régime ; il révèle les dangers de l'exaltation du peuple par les guides religieux<sup>99</sup>. Cette nouvelle république annonce déjà le Second empire en essayant de cacher les incertitudes politiques derrière une campagne de moralisation du public<sup>100</sup>. Une fois empereur, Napoléon III utilise l'Opéra, mais n'impose pas d'ouvrages de circonstance semblables aux opéras de propagande, mis en scène jusque sous la Restauration. Seule la proclamation de la Commune, en 1871, marque le retour d'œuvres très partisans. Une partie du répertoire créé sous la Première République est repris ; on lui ajoute le chant du *Rhin Allemand*, écrit par Alfred de Musset. Cette chanson patriotique est une réponse à la *Rheinlied* du poète Nikolaus Becker, encore plein de ressentiment pour la défaite d'Iéna et les prétentions françaises sur les possessions s'étendant jusqu'au fleuve<sup>101</sup>. Après la reprise de Paris, les gouvernements de la III<sup>e</sup> République ne réinstaureront pas une propagande officielle. La position du régime quant à la programmation artistique n'empêche pas la surveillance du théâtre et l'apparition de sujets patriotiques dans les opéras : en 1895, par exemple, la *Vivandière* de Benjamin Godard met en scène l'enrôlement d'un fils d'aristocrate prêt à sauver sa patrie<sup>102</sup>.

La « représentation du pouvoir » existe grâce au « pouvoir de représentation » du théâtre. Le genre lyrique et la beauté des décors font de l'Opéra le lieu idéal pour montrer un gouvernant ou un régime sous son meilleur jour. L'utilité de cet établissement ne se limite aucunement à l'action scénique : ce théâtre permet aussi d'accueillir le « pouvoir en représentation »<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> M.-B. Bruguère, « L'exploitation politique de l'histoire de l'Opéra », AFDIP n° 17, PUAM, 2006, p. 293.

<sup>99</sup> M.-B. Bruguère, « La démocratie dans l'Opéra du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 225.

<sup>100</sup> J. F. Fulcher, *Nation's image, French Grand Opéra as politics and politicized art*, Cambridge university press, 1987, New-York, p. 90, 122.

<sup>101</sup> R. de Lasale, *La musique pendant le siège de Paris*, Paris, E. Lachaud, 1872, p. 27-29.

<sup>102</sup> M.-B. Bruguère, « La démocratie dans l'Opéra du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 227.

<sup>103</sup> Cf. M.-B. Bruguère, « La représentation royale et les muses du soleil », *op. cit.*, p. 111.

## B. L'instrumentalisation du théâtre

Avant que Lully n'obtienne le privilège de l'Opéra, ses fonctions de surintendant de la musique le poussaient déjà à organiser des fêtes et des représentations fastueuses autour de Louis XIV. La cour se déplaçait et le Florentin devait monter les spectacles à Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye ou Chambord. Les représentations ne se limitent pas aux résidences royales. Le roi fit même acheminer les décors et les machines de *Psyché* à Lille : il souhaitait « célébrer avec éclat la grandeur de son règne » dans cette ville rattachée officiellement au royaume depuis moins de trois ans<sup>104</sup>. Le monarque ne se contente pas de mettre symboliquement son pouvoir en scène : il se produit lui-même dans des ballets jusqu'en 1670<sup>105</sup>. Une fois Lully à la tête de l'Académie royale de musique et installé au Palais-Royal, le théâtre est aménagé pour accueillir Louis XIV. Des bas-reliefs et des peintures représentent soleils et cornes d'abondance ; le plafond montre Apollon couronnant Euterpe, la muse de la musique<sup>106</sup>. L'Opéra est fait pour le roi et le roi ne manque de s'y rendre, lorsqu'il souhaite marquer les événements heureux de son règne. En 1674, après le baptême du fils de Monsieur, Louis XIV fait venir toute la cour à l'Opéra pour assister à une représentation d'*Alceste* et déguster les mets que le duc d'Orléans a fait préparer pour l'occasion<sup>107</sup>. Après 1715, l'Académie de musique demeure une scène royale, mais l'établissement ne sera plus utilisé avec autant d'habileté et d'assiduité que sous le règne du roi soleil. Louis XV, néanmoins, porte de l'intérêt aux fêtes publiques ; il se prête, à son tour, aux jeux de la cour en assistant aux représentations organisées à Versailles par Madame de Pompadour, dans le Théâtre des petits cabinets<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 136-137.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 199.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 209.

<sup>108</sup> E. Campardon, *Madame de Pompadour et la Cour de Louis XV au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1867, p. 93-106. Ce théâtre construit dans le château à l'endroit de l'ancien escalier des ambassadeurs mettait en scène devant le roi des personnalités éminentes de la Cour. Aux côtés de la marquise de Pompadour, on pouvait voir jouer les ducs de Chartre et d'Ayen, ou encore le vicomte de Rohan. Louis XV lui-même pouvait écrire quelques vers dans les opéras, à la louange de sa maîtresse. Ce fut le cas, en 1748, dans le *Ballet des sens*.

Pendant la Révolution, les autorités montrent un regain d'intérêt pour l'Opéra : le public est invité à célébrer les grands événements politiques, à l'occasion de représentations gratuites. Le nouveau régime entend faire ouvertement preuve de générosité : en 1791, le Bureau municipal donne l'autorisation d'ouvrir les portes du théâtre, afin de célébrer l'acceptation de la Constitution par le roi<sup>109</sup>. Le Directoire porte une attention particulière aux titres de civilité employés dans les pièces<sup>110</sup> et au sein même du théâtre<sup>111</sup>. L'emploi des titres « Madame et Monsieur » – issus d'un vocabulaire dit « féodal » – est rigoureusement prohibé. Dorénavant les interprètes, les préposés et les ouvreuses ne peuvent s'adresser au public qu'en employant les termes de « citoyenne et de citoyen » : le Théâtre de la République et des arts doit faire figure d'exemple. La récupération politique est d'ailleurs sur le point de franchir une étape supplémentaire. Sous le Consulat et l'Empire, Napoléon Bonaparte saisit l'opportunité d'utiliser l'établissement à son profit. En s'intéressant à la gestion du théâtre, il veut prouver que son autorité s'étend dans tous les domaines de la société. En 1802, durant son voyage en Normandie, le Premier Consul demande à Cambacérès de préparer la réforme administrative de l'Opéra – il s'agira d'en confier la surveillance à un préfet du Palais – et d'attendre son retour à Paris, afin qu'il puisse la proclamer personnellement<sup>112</sup>. De même, l'empereur décide, en 1812, d'accorder leur pension à cinq artistes<sup>113</sup>. Le décret – comme le règlement réformant la Comédie-Française – avait sans doute été préparé avant le départ pour la campagne de Russie ; il est promulgué peu de temps avant la retraite de l'armée, afin de donner l'illusion que Napoléon garde en main toute la politique de l'Empire<sup>114</sup>. Cette décision prend le ministre des Finances au dépourvu : il n'a pas en sa possession les documents nécessaires à la liquidation de ces pensions<sup>115</sup>.

L'empereur a décidé de créer son Académie impériale de musique pour en faire la principale scène lyrique d'Europe. Alors que les œuvres du répertoire sont, en

---

<sup>109</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Délibération du Bureau de la ville du 16 septembre 1791.

<sup>110</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 24 thermidor an VI, lettre du Bureau des mœurs aux administrateurs de l'Opéra. Cette instruction a été donnée conformément à une circulaire prise le 22 brumaire.

<sup>111</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 6 floréal an VI, lettre du ministre de l'Intérieur au citoyen Rochier. Tous les employés qui ne se conformeront pas à cet ordre perdront leur emploi.

<sup>112</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 20 brumaire an XI, lettre de Bonaparte à Cambacérès.

<sup>113</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. Décret « de Moscou » du 13 octobre 1812.

<sup>114</sup> Au sujet du décret organisant la Comédie française, voir l'article « propagande » dans le *Dictionnaire Napoléon* ; Cf. J. Tulard (Dir), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1999, tome 2, p. 588.

<sup>115</sup> *Ibid.* Paris, le 8 janvier 1813, lettre du secrétaire général du ministère des Finances au secrétaire général du ministère de l'Intérieur. Trois mois après le décret, les pensions ne peuvent toujours pas être liquidées faute de documents attestant le droit des interprètes désignés par l'empereur.

partie, reprises dans toutes les capitales, la France veut dominer les scènes concurrentes, grâce à l'opulence des représentations. Alors en visite à Paris, le compositeur Reichardt s'ennuie devant le ballet du *Jugement de Pâris* : « Il ressemble aujourd'hui à ce l'on peut voir sur d'autres grandes scènes en Europe, avec un degré supérieur de richesse, de perfection et de grandeur.<sup>116</sup> » C'est une question de prestige national, prestige particulièrement important pour l'épanouissement d'un pouvoir personnel. Un soin méticuleux est apporté aux détails. La salle est redécorée à l'occasion du sacre<sup>117</sup> : de nombreux dignitaires étrangers vont assister aux représentations. L'empereur se rend, au total, vingt-six fois à l'Opéra durant son règne et ses apparitions marquent toujours un événement important. Il s'agit de célébrer une victoire, présenter Marie-Louise d'Autriche ou fêter la naissance d'un successeur<sup>118</sup>. Dans de telles circonstances, les analogies avec l'Ancien Régime ne manquent pas. En dépit des ressemblances évidentes, Napoléon – héritier de la Révolution – interdit toute comparaison entre le théâtre de l'empereur et l'académie des rois de France<sup>119</sup>.

L'établissement est le lieu idéal pour représenter le pouvoir devant la société. Cette instrumentalisation de l'Opéra perd de sa force après le retour à la monarchie. Louis XVIII et Charles X ne s'investissent pas personnellement dans l'administration de l'Académie royale de musique, préférant révéler la générosité du régime à l'égard des artistes et des arts<sup>120</sup> : le théâtre est soutenu financièrement par la liste civile. En tant que scène royale, l'Opéra est chargé de répandre l'image d'un pouvoir bienfaiteur. Les représentations à bénéfices imposées au théâtre demeurent un moyen de montrer que la royauté n'abandonne pas le peuple à ses souffrances. En 1816, le comte de Pradel, à la tête de la Maison du roi, invite l'administration à organiser une soirée musicale au profit des malheureux – probablement les habitants de Soissons<sup>121</sup> – touchés par l'explosion d'un magasin de poudre, lors du passage des troupes

---

<sup>116</sup> J.-F. Reichardt, *Un hiver à Paris sous le Consulat 1802-1803*, Paris, Plon, 1896, p. 342.

<sup>117</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Paris, an XII, lettre de l'architecte de l'Académie royale de musique au ministre de l'Intérieur.

<sup>118</sup> P. Barbier, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>119</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 1<sup>er</sup> jour complémentaire de l'an XII, lettre de Fouché à Luçay. Le ministre de la Police informe le préfet du Palais que les journalistes ne sont plus autorisés à parler des régimes antérieurs à l'Académie impériale de musique.

<sup>120</sup> P. Barbier, *op. cit.*, p. 27.

<sup>121</sup> J. Leroux, *Histoire de la ville de Soissons, Soissons*, Fossé Darcosse, 1839, tome 2, p. 448-451. Le 15 octobre 1815, 12 000 kilogrammes de poudre explosent à Soissons alors que les gardes démolissent les gargouilles pour remettre la substance explosive dans les barils. La ville toute entière est secouée par la détonation.

alliées<sup>122</sup>. Après les Trois glorieuses, Louis-Philippe évite de figurer parmi le public de ce spectacle dispendieux : l'Opéra est largement subventionné, mais le roi ne cherche pas à y attacher son image. Soucieux de conserver un lien avec le peuple, il n'assistera qu'à une seule représentation durant tout son règne<sup>123</sup>. L'absence des monarques est aussi lourde de sens que leur présence assidue : l'une et l'autre sont le fruit d'une stratégie politique.

Un changement radical est opéré par le Second Empire. Napoléon III – comme son oncle – célèbre les faits marquants de son règne au Théâtre impérial de l'Opéra. Chaque année, des « spectacles gratis » sont donnés, lors de la fête de l'empereur<sup>124</sup>. Outre cette cérémonie annuelle, tout événement important est l'occasion de rendre hommage à l'empereur. En 1855, l'Opéra ouvre ses portes au public pour fêter la victoire de Sébastopol<sup>125</sup>. L'année suivante, la naissance du prince impérial est célébrée, en grande pompe, par une représentation gratuite<sup>126</sup>. Les exemples ne manquent pas. Le théâtre impérial offre « le spectacle de l'empereur au spectacle »<sup>127</sup>. La venue du souverain fait l'objet d'un véritable cérémonial, depuis le départ de la résidence jusqu'à son entrée dans l'établissement. Il est notamment accueilli par le surintendant des spectacles et le directeur, avant d'être conduit dans le salon privé donnant accès à sa loge<sup>128</sup>. Un service d'honneur est présent ; il doit représenter la cour de l'empereur. Napoléon III sait se montrer directif. Il souhaite offrir à sa cour un écrin luxueux et paraître au théâtre sans mettre sa vie en danger : l'attentat manqué d'Orsini a profondément marqué les esprits. Pour ces raisons, il ordonne le déplacement de l'Opéra et la construction du Palais Garnier. L'empereur n'assistera jamais à son ouverture, mais l'architecture porte les marques de son pouvoir. Sa façade, achevée en 1867 au centre d'une place immense, est déjà un symbole de « la fête impériale »<sup>129</sup>. La rotonde « de l'empereur » devait permettre un accès direct et privé aux locaux, sans que Napoléon III ne soit obligé de se mêler à la foule<sup>130</sup>. Moins de deux ans après sa mort – le 5 janvier 1875 – les autorités de la III<sup>e</sup> République font de l'inauguration de la salle le symbole d'un régime nouveau, encore dépourvu de

<sup>122</sup> Bibl. Opéra.. AD 1. Paris, le 25 janvier 1816, lettre du comte de Pradel à Choron.

<sup>123</sup> P. Barbier, *op. cit.*, p. 31.

<sup>124</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 527. Paris, le 5 août 1854, lettre du ministre de la Maison de l'empereur au directeur.

<sup>125</sup> *Ibid.* Paris, le 12 septembre 1855, lettre du préfet de police au directeur.

<sup>126</sup> *Ibid.* Paris, le 16 mars 1856, lettre du préfet de Police au directeur.

<sup>127</sup> X. Mauduit, « Les souverains au théâtre et les spectacles dans les palais impériaux sous le Second Empire » in J.C. Yon (Dir), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 22.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>129</sup> B. Valade (Dir), *Paris*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997, p. 345.

<sup>130</sup> J. Gourret, *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Paris, G. Trédaniel, 1985, p. 199-201.

Constitution. Le maréchal de Mac Mahon gravit solennellement le grand escalier avec le maire de Londres, en tenue officielle. La cérémonie – éclairée par des becs de gaz encore coiffés de la couronne impériale – devait marquer la pérennité de la République dans un lieu bâti à la gloire d'un Empire<sup>131</sup>.

Il y a l'image que le pouvoir souhaite se donner en France et l'image que le pouvoir souhaite donner de la France. Entre les deux, la frontière est parfois ténue ; dans un cas comme dans l'autre, l'Opéra occupe une place de premier ordre.

### III. *Une vitrine nationale*

L'Opéra est censé, comme nous le savons, représenter les arts français aux yeux des puissances étrangères. Dès l'Ancien Régime, l'Académie royale de musique accueille les monarques d'Europe ou leurs représentants<sup>132</sup>. Les registres de correspondance entre la direction du théâtre et la Maison du roi font état de plusieurs visites princières. En 1786, le prince Ferdinand et l'archiduchesse de Milan sont reçus avec l'honneur qui leur est dû<sup>133</sup>. Sous la Révolution, l'Opéra demeure le symbole d'une tradition artistique française. En 1791, le Corps municipal craint que les arts – auparavant florissants sur cette scène – ne soient attirés par des théâtres européens concurrents<sup>134</sup>. La perte de cette tradition, de ce savoir faire, est particulièrement dommageable pour l'image de la France. Une fois passés les derniers orages de la Révolution, l'Opéra voit à nouveau se succéder les plus hauts dignitaires, venus du monde entier. En 1817, le comte de Pradel décide d'accorder des entrées de droit « aux membres des corps diplomatiques »<sup>135</sup>. La concurrence entre les ambassadeurs est savamment organisée, tout comme le protocole diplomatique. Des loges sont construites dans les théâtres royaux et réservées aux représentants étrangers : en 1821, les diplomates anglais luttent contre les princes Danois pour une loge aux Italiens. Le prince du Danemark profite d'un retard dans la correspondance pour se faire attribuer la place réservée à Lord Stuart, ambassadeur d'Angleterre. La direction

<sup>131</sup> R. Burnand, *op. cit.*, p. 221.

<sup>132</sup> B. Brévan, *Les changements de la vie musicale parisienne (1774-1799)*, Paris, PUF, 1980, p. 47.

<sup>133</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*, journée du 18 mai 1786.

<sup>134</sup> Bibl. Opéra. J.-J. Leroux, *op. cit.* p. 34.

<sup>135</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Décision du comte de Pradel du 2 avril 1817. Ces entrées de droits sont en outre accordées aux abonnés et aux titulaires de loges à l'année.



décide alors d'aménager de nouvelles loges pour se prêter au jeu des relations diplomatiques<sup>136</sup>.

Les droits permanents accordés aux ambassadeurs semblent dérisoires par rapport aux honneurs réservés aux souverains des plus grandes puissances. Le Second Empire n'hésite pas à engager de lourdes dépenses pour impressionner ses invités. En 1855, la reine Victoria est reçue à Paris. Le ministre de la Maison de l'empereur écrit au directeur Crosnier pour lui demander de superviser une série de travaux « d'intérêt public et politique »<sup>137</sup>. Un arc de triomphe est élevé sur le boulevard des Italiens<sup>138</sup> ; une décoration représentant l'arrivée de l'empereur à Windsor est commandée. Pour financer ce projet dispendieux, plusieurs ministères sont mis à contribution. L'édification de l'arc a été prévue sur un emplacement situé en dehors du domaine attribué au Théâtre impérial de l'Opéra : son objet n'étant pas propre à la représentation théâtrale, sa réalisation est probablement financée par le ministère des Travaux publics<sup>139</sup>. Les décorations sont, quant à elles, nécessaires à la pièce jouée devant la reine : les frais sont prélevés sur le budget de la Maison de l'empereur. En 1857 et 1864, de nouvelles dépenses sont engagées pour la réception des rois de Bavière et d'Espagne. Cette fois, les ministres – échaudés par l'expérience précédente – mettent le plus mauvais vouloir à dédommager l'administration du théâtre. Alphonse Royer se voit refuser le remboursement des frais engagés pour la modification de l'approvisionnement de la salle<sup>140</sup> et Émile Perrin doit user de son entregent pour éviter que la construction d'une loge spéciale ne grève le budget ordinaire de son établissement<sup>141</sup>.

Le droit d'attribuer des entrées gratuites à l'Opéra est réclamé par les monarques européens. Cette faveur, lorsqu'elle est accordée, est un geste politique de bonne entente visant, le plus souvent, à accepter l'exportation des arts français dans les autres royaumes. Les bénéficiaires de ces entrées sont principalement des artistes

---

<sup>136</sup> Bibl. Opéra. AD 40. Paris, 24 novembre 1821, lettre du directeur à Lord Stuart.

<sup>137</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 527. Paris, le 20 octobre 1855, lettre du ministre de la Maison de l'empereur à Crosnier.

<sup>138</sup> Le boulevard des Italiens se situe à proximité de la Salle de la rue Le Pelletier ; la reine empruntera ce grand axe pour se rendre à l'Opéra.

<sup>139</sup> La lettre parle du « budget du ministère d'État ». Le ministère en question n'étant pas la Maison de l'empereur, cette allusion semble concerner le portefeuille des Travaux publics.

<sup>140</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 527. Paris, le 3 novembre 1857, lettre du ministre de la Maison de l'empereur au directeur Royer.

<sup>141</sup> *Ibid.* Paris, le 6 février 1865, lettre du ministre de la Maison de l'empereur au directeur Perrin.

venant des théâtres royaux situés à l'étranger<sup>142</sup> ou des compositeurs figurant parmi les proches d'un prince<sup>143</sup>.

Après la défaite de Sedan et la Commune, l'Opéra doit servir à redorer le blason d'une France divisée aux yeux des puissances étrangères. La question des subventions théâtrales offre l'occasion de s'interroger sur l'image véhiculée par l'Opéra. Charles Ernest Beulé – secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts depuis 1862 et futur ministre de l'Intérieur – souhaite « à tout prix sauvegard[er] cette gloire pacifique qui est une perpétuelle revanche à nos revers momentanés. »<sup>144</sup> En 1871, la III<sup>e</sup> République naissante met un point d'honneur à accueillir de nouveau les souverains : on convie notamment l'empereur du Brésil à une représentation de *Faust*<sup>145</sup>. La tradition voulant que l'on reçoive les principaux dignitaires à l'Opéra sera perpétuée jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle : le directeur du Théâtre national est alors considéré comme « l'ambassadeur de Paris »<sup>146</sup>.

La diplomatie est l'une des missions de l'État. L'intégration de cet établissement dans les rouages complexes de la politique étrangère démontre, une nouvelle fois, qu'il n'est pas seulement voué à satisfaire des intérêts particuliers, d'où la reconnaissance précoce de ce « service public » par une royauté d'Ancien Régime, consciente de la dimension prise par son théâtre.

### *Paragraphe 3. Vers l'idée d'un « service public » de l'Opéra*

Avant d'assimiler la production artistique de l'Opéra à un « service public », le pouvoir royal a entendu confier à cette scène une mission d'intérêt commun<sup>147</sup>. Dès les lettres patentes accordées à Pierre Perrin, en 1669, l'objectif de l'Académie de

<sup>142</sup> A.N. F<sup>21</sup> 957. Paris, le 21 juillet 1865, lettre du ministre de Suède et de Norvège au secrétaire général de la Maison de l'Empereur. Le Théâtre impérial de l'Opéra devra recevoir pendant une semaine une artiste du Théâtre royal de Stockholm.

<sup>143</sup> *Ibid.* Paris, le 17 septembre 1864, lettre du surintendant des spectacles au ministre du Danemark. Le surintendant accepte de recevoir le jeune compositeur Danois qui lui est recommandé.

<sup>144</sup> C.-E. Beulé, *L'Opéra et le Drame lyrique. Réplique à l'Assemblée Nationale à propos des subventions théâtrales*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, 16 p.

<sup>145</sup> Bibl. Opéra. RE 23. *Journal de la régie, année 1871*. Compte rendu du dimanche 24 décembre 1871.

<sup>146</sup> P.-B. Gheusi, *L'Opéra romanesque*, Paris, Pierre Lafitte et cie, 1910, p. 22-23 : « Le directeur est, certains soirs de galas, quand il reçoit pour nous les souverains de passage, un de nos préfets les plus en vue, presque un ambassadeur de Paris. »

<sup>147</sup> G. J. Guglielmi, « Opéra & service public » in M. Touzeil-Divina, G. Koubi (dir), *Droit et Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, p. 91.

musique est de promouvoir, à l'intérieur du royaume, un genre musical national : le théâtre lyrique en langue française. Un lien juridique relie un entrepreneur à l'État : le privilège royal détermine dans quelles conditions s'exercera l'activité ; les obligations et les droits du directeur sont précisément établis. Pierre Perrin doit créer un établissement et monter une troupe capable de représenter des opéras ; il pourra percevoir un droit d'entrée, à titre de dédommagement.

Il est encore trop tôt pour définir un régime juridique applicable à toute cette catégorie d'institutions dites « publiques ». Leur création est factuelle et dépourvue de définition générale. Dans le domaine de la culture, l'exploitation de l'Opéra ne ressemble pas à l'administration de la Bibliothèque royale, à la gestion de la manufacture des Gobelins ou au fonctionnement de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Seule leur mission d'utilité commune relie ces établissements.

Quelques textes encadrant le fonctionnement de l'Opéra emploient ce vocabulaire : le second XVIII<sup>e</sup> siècle met des mots sur des concepts en gestation. Lorsqu'en 1759 les acteurs perturbent le bon fonctionnement du théâtre par leur indiscipline, le secrétaire d'État de la Maison du roi voit en leur attitude « des prétentions contraires au bien [...] du service public » et décide de durcir les sanctions<sup>148</sup>. En 1772, le comte de Saint-Florentin précise cette notion, dans une lettre adressée à François Rebel<sup>149</sup>. De nombreux interprètes, appelés à Versailles ou à Fontainebleau, délaissent l'Académie royale de musique. Le ministre va alors expressément séparer le « service de sa majesté » du « service public ». Cette distinction était impensable aux origines du théâtre : comme nous l'avons vu, un siècle plus tôt, le roi soleil avait fait de l'Opéra un rouage de la cour, en confiant son administration à Jean Baptiste Lully. En dépit de la proximité des deux sphères, seul l'Opéra est investi d'une mission de service public, par opposition au service personnel du roi et des courtisans. Dans la mesure où ce théâtre est d'intérêt commun, son organisation a attiré l'attention des autorités. Qu'il ait été concédé à des entrepreneurs ou bien géré en régie par la Ville de Paris, puis par les Menus-plaisirs, l'établissement a toujours été surveillé par la Maison du roi. Le « supplément au règlement du roi » du 27 avril 1780 illustre parfaitement les conditions ordinaires d'ingérence. Le Comité d'administration – bien que placé sous l'égide de l'intendant

---

<sup>148</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 14 juin 1759, lettre du ministre de la Maison du roi à Rebel et Francœur.

<sup>149</sup> *Ibid.* Versailles, le 16 décembre 1772, lettre du ministre de la Maison du roi à Rebel.

des Menus – ne peut faire appliquer de plein droit toutes ses délibérations : si elles intéressent « l’administration générale et le service public » – telle est l’expression utilisée –, elles ne sont exécutoires qu’après approbation ministérielle<sup>150</sup>.

L’Académie royale s’est parallèlement imposée en tant qu’« établissement public ». Comme la notion de service public, ce concept est pour l’heure difficile à circonscrire. On peut néanmoins en discerner les contours. Les lettres patentes de mai et juin 1769 sont destinées à protéger le répertoire du théâtre des empiètements. Elles font de l’Opéra un établissement public par son objet propre : « dans le nombre des établissements publics qui subsistent en vertu de notre autorité et qui concourent également aux progrès des Beaux-arts que nous n’avons jamais cessé de protéger d’une façon très particulière, celui de l’Académie royale de musique nous a toujours paru digne de notre attention.<sup>151</sup> » D’après ces lettres patentes, deux conditions semblent nécessaires à l’existence des établissements publics : la mission d’utilité générale – c’est pourquoi le domaine de l’art est particulièrement favorable à leur épanouissement – et la protection royale. Le mode d’exploitation est indifférent : les lettres patentes ont été prises durant une période de concession et leur propos, très général, n’émet aucune restriction. Cette notion d’établissement public encore mal définie se perpétue après la Révolution<sup>152</sup> et durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, avant d’être saisie par le droit administratif français. Selon les critères fixés par la jurisprudence et la doctrine, le service public de l’Opéra ne sera confié à un établissement public – au sens actuel du terme – qu’après la création de la Régie des théâtres lyriques nationaux, en 1939<sup>153</sup>.

L’Opéra est investi de missions nombreuses et importantes pour le régime politique comme pour la société. Ainsi, les autorités ont-elles instauré une réglementation destinée à défendre les intérêts de l’État et à protéger l’institution contre les risques inhérents à son activité. Ses singularités de fonctionnement ont nécessité l’élaboration de règles spécifiques, sans toutefois reléguer à l’oubli les mesures de police applicables à tous les théâtres.

---

<sup>150</sup> Bibl. Opéra. Article 20 du supplément au règlement du roi du 27 avril 1780.

<sup>151</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Lettres patentes de mai et juin 1769.

<sup>152</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 1<sup>er</sup> prairial an V, lettre de Langrain à l’administration de l’Opéra : « Le théâtre fait partie des établissements publics dont le gouvernement lui a confié l’entreprise des luminaires ».

<sup>153</sup> G. J. Guglielmi, *op. cit.*, p. 92.

## SECTION 2

### LA POLICE DES SPECTACLES

Bien plus restrictif que le concept d'administration, celui de police regroupe une série de matières très diverses. Dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, le commissaire Delamare prend acte de la doctrine déjà élaborée par Bacquet, Loyseau, Le Bret ou l'abbé Fleury<sup>154</sup> ; il reconnaît le caractère normatif de la police pour mieux le placer « au service du roi et du bien public »<sup>155</sup>. Cet ensemble de règles semble « bariolé et hétéroclite »<sup>156</sup> : aux côtés des impératifs bien connus de tranquillité et de sécurité, figure notamment l'encadrement des sciences et des arts ; dans leur continuité, a été élaborée « une police des théâtres ». La réglementation applicable à tous les établissements et à toutes les compagnies de spectacles est trop générale pour pouvoir, à elle seule, encadrer le fonctionnement si particulier de l'Académie royale de musique. Les autorités devront prendre des mesures adaptées aux missions confiées à cet établissement. Les théâtres et l'Opéra sont apparus comme objets de police dans l'ancienne France, mais cette conception ne sera jamais remise en question : en témoignent les ordonnances prises par le préfet après l'an VIII.

Entre les règles de police générale, pour les spectacles, et les règlements de police particuliers pour l'Opéra, un ensemble normatif complet a été élaboré. Il est censé protéger la scène – mais aussi le public et la société parisienne – contre les périls propres à l'activité théâtrale. Ce rôle premier et historique de la police a été très vite renforcé par une surveillance accrue de l'administration interne. L'organisation des représentations et leur bon déroulement ne sont pas les seuls aspects relevant de l'ordre public. La production artistique mobilise tout autant l'attention des autorités.

---

<sup>154</sup> F. Monnier, « Les débuts de l'administration éclairée », *Nouvelles de la république des lettres*, 1985, II, p. 49-147.

<sup>155</sup> N. Delamare, *Traité de la Police*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, M. Brunet, 1722, tome 1, p. 3.

<sup>156</sup> M. Boulet-Sautel, « Police et administration en France à la fin de l'Ancien Régime : observations terminologiques », *Beihefte des Francia, tome 9, Histoire comparée de l'administration (IV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Munich, 1980, p. 47. Voir, *Vivre au Royaume de France*, op. cit. p. 209-214.

## Paragraphe 1. La surveillance de la scène

Une représentation théâtrale réunit plusieurs centaines de personnes à l'intérieur et aux abords des salles. Les attroupements semblent constituer l'un des principaux problèmes. L'expression des passions artistiques ou politiques peut rapidement provoquer rixes ou émeutes. Le public aisé attire une population dont on se méfie : les mendiants sont regardés avec suspicion ; on prend garde aux voleurs. Les dames de petite vertu rôdent. Les conditions d'éclairage d'un établissement construit largement en bois et décoré de boiseries et de rideaux augmentent les risques d'embrasement. Il faut adapter l'architecture pour éviter la propagation éventuelle des flammes ou empêcher d'obstruer les artères. L'entrée et la sortie massive des spectateurs créent des problèmes de circulation que la police parvient à réguler. Les visiteurs européens s'étonnent du bon ordre qui règne aux abords de l'Opéra : Mary Berry – pourtant prompte à critiquer les représentations – reconnaît, en 1802, que « si l'on reste jusqu'à la fin, on est obligé d'attendre sa voiture, mais elle arrive sûrement et le départ se fait sans arrêt ni accident. »<sup>157</sup>

La criminalité peut prendre plusieurs formes. Des cercles de jeu clandestins gravitent autour des établissements de spectacle depuis l'Ancien Régime<sup>158</sup> – les foires Saint-Laurent et Saint-Germain attiraient notamment les joueurs. Certains de ces cercles utilisent le nom de l'Opéra, pour attirer un nombre croissant d'amateurs. Ils sont surveillés de près par la Lieutenance générale ou la Préfecture de police. En 1875, le marquis de Drée sert de prête-nom pour la création du « Cercle Le Pelletier ». Les statuts sont légaux et la société est autorisée, mais le rapport de police est dépourvu d'ambiguïtés : « L'autorisation obtenue, M. de Drée disparaîtrait après avoir obtenu une somme d'argent pour sa complaisance.<sup>159</sup> » On soupçonne plusieurs escrocs connus d'être à l'origine de la « combine »<sup>160</sup>. Le cercle est finalement fermé, en 1879, pour les tumultes qu'il aurait causés dans le quartier<sup>161</sup>. En dépit d'une

---

<sup>157</sup> M. Berry, *Voyages de Miss Berry à Paris*, [trad. M. de Broglie], Paris, Roblot, 1905, p. 44.

<sup>158</sup><sup>158</sup> O. Grussi, *La vie quotidienne des joueurs sous l'Ancien Régime*, à Paris et à la cour, Paris, Hachette, 1985, p. 97.

<sup>159</sup> A. P. P. B<sup>a</sup> 349. Rapport de police du 2 mars 1875.

<sup>160</sup> A.P.P. B<sup>a</sup> 353. Paris, le 4 avril, rapport du service des jeux au préfet : « L'idée de la fondation du cercle ne revient à aucune des personnes dont les noms figurent sur la liste ci-jointe. [...] Ce sont les sieurs de Groulard et Clausade qui ont lancé l'affaire. [...] le premier est déjà connu du cabinet pour avoir fait partie d'autres combinaisons de ce type. »

<sup>161</sup> A.P.P. B<sup>a</sup> 349. Rapport de l'officier de paix du 24 juin 1879.

surveillance policière accrue, la société s'était transformée en maison publique de jeu, après son transport dans les anciens locaux du Nouveau-Monde<sup>162</sup>.

Cette liste pourrait être enrichie de bien d'autres exemples, mais l'objectif ici n'est pas de dresser l'inventaire exact de tous les troubles liés à l'Opéra durant plus de deux siècles et de trouver la réglementation applicable pour chacun de ces sujets, d'autant qu'ils relèvent des règles générales de police. Nous avons choisi de retenir les deux objets principaux de craintes relatifs à l'activité du théâtre lyrique : les débordements et les incendies. Dans un cas comme dans l'autre, les règles établies ont eu des répercussions sur la gestion de l'Opéra. Elles ont poussé les directeurs à contracter avec des compagnies d'assurance et à traiter avec des services de sécurité.

### *I. La crainte des débordements*

Le public de l'Opéra a causé de nombreux esclandres ; ils ont été largement commentés dans les colonnes de la presse et ont amusé ou outré bien des mémorialistes. Les débordements posent plusieurs problèmes d'ordre public : tranquillité, sécurité, moralité, expression des opinions, etc. Ils peuvent porter atteinte aux biens comme aux personnes ; ils suscitent la crainte et le sentiment d'insécurité ou peuvent être à l'origine de troubles politiques. Malgré la vigilance policière et les ordonnances particulières, des scandales ont toujours éclaté à l'Opéra. Pour éviter l'aggravation des conflits, il a fallu mettre en place un service de surveillance, en relation avec les forces de l'ordre.

#### *A. Un problème récurrent*

Des difficultés sont apparues dès l'origine ; les autorités ont donc pris conscience de la nécessité d'une surveillance accrue. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux débordements ont marqué les représentations théâtrales à l'Académie de

---

<sup>162</sup> *Ibid.* Rapport de l'officier de paix du 19 juin 1879. Le cercle sera fermé par arrêté préfectoral le 10 juillet suivant.

musique. En 1702, par exemple, des abbés avaient pris l'habitude de chanter depuis le balcon plus fort que les acteurs. La même année, des nobles tirent l'épée pour forcer la garde de l'Opéra et assister gratuitement à une répétition<sup>163</sup>. En 1713, l'abbé Servien, fils d'Abel Servien, ancien surintendant des finances, s'adresse au parterre en parodiant un refrain à la louange du roi. Cet éclat – en plus de ses mœurs dissolues – lui vaut un emprisonnement à Vincennes. Voltaire s'empare de l'affaire et lui consacre une épître, l'année suivante<sup>164</sup>. Servien avait poussé trop loin la licence morale connue à la fin du long règne de Louis XIV, en tenant devant la cour des paroles que l'on réprovoque publiquement, mais dont on s'amuse en privé.

Les régimes postérieurs à la monarchie ont – en règle générale – considéré l'Opéra et les théâtres avec méfiance<sup>165</sup>. Les craintes manifestées par les autorités sont avant tout politiques. La bonne société se rencontre dans les établissements de spectacles : tout opposant politique peut y trouver une oreille attentive. Durant les périodes de transition politique, comme en 1815, « ce sont des lieux sur lesquels, en cas de troubles, les ennemis de l'ordre établi commencent par jeter les yeux pour faire prononcer contre cet ordre les oisifs ou la malveillance. »<sup>166</sup> Quand l'Opéra n'est pas perçu comme un foyer d'opposition politique, le gouvernement accorde une attention soutenue aux représentations dont le sujet ou l'auteur peuvent provoquer des polémiques. Avant l'exemple de la *Muette de Portici*, au Théâtre de la Monnaie – ce fut le point de départ de la révolution belge de 1830 –, les autorités françaises prennent soin d'installer un dispositif policier renforcé, en cas de suspicions. En 1817, des agents prennent place dans la salle, lors des représentations du *Fernand Cortez* de Spontini, œuvre de propagande commandée par Napoléon pour légitimer

<sup>163</sup> E. du Fayl, *L'Académie nationale de musique, 1671-1877*, Paris, Tresse éditeur, p. 112-113.

<sup>164</sup> Voltaire, *Épîtres*, Paris, Fouquet, 1822 p. 9-10. Au début de sa troisième épître, l'auteur s'adresse par ces vers à l'abbé Servien :

« Aimable abbé, dans Paris autrefois  
La Volupté de toi reçut des lois ;  
Les Ris badins, les Grâces enjouées,  
A te servir dès longtemps dévouées,  
Et dès longtemps fuyant les yeux du roi,  
Marchaient souvent entre Philippe et toi,  
Te prodiguaient leurs faveurs libérales,  
Et de leurs mains marquaient dans leurs annales,  
En lettres d'or, mots et contes joyeux,  
De ton esprit enfants capricieux. »

<sup>165</sup> J.-P. Bertaud, *La vie quotidienne en France au temps de la Révolution*, Paris, Hachette, 1983, p. 159-160. En 1793, lors d'une représentation de *Caïus Gracchus* le public de la Comédie-Française applaudissait le tribun réclamant « des lois et moins de sang ». Ce phénomène n'est pas propre à Paris, le public des théâtres de Provence était fréquemment à l'origine d'incidents politiques ; cf. J. Ruffier-Meray Coucourde, *op. cit.*, p. 545-565.

<sup>166</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. « Rapport anonyme à son excellence ». Le texte a probablement été rédigé sous les Cents jours.



l'invasion de l'Espagne. Ils étaient présents « pour lutter contre les turbulences »<sup>167</sup>. La politique n'est pas toujours au centre des débordements. Dans ses mémoires, Berlioz raconte qu'en 1821 le ballet de *Nina*<sup>168</sup> provoque la fureur dans la salle. Le premier violon annoncé n'ayant pu se rendre au théâtre afin d'exécuter son solo, la foule se soulève. Dans le brouhaha général, les chaises sont lancées, les pupitres renversés et les instruments détruits, après la fuite précipitée des musiciens<sup>169</sup>. Si *La Muette*, en France, ne provoqua pas d'émeutes, ses représentations suscitèrent quelques provocations : le baron Haussmann raconte que, dans le deuxième acte, au moment de la scène intitulée *Amour sacré de la Patrie*, le public du parterre levait le poing en direction de la loge préfectorale et entonnait : « Malheur à nos tyrans ! »<sup>170</sup>

Les débordements ne sont pas forcément le fruit d'un mouvement spontané. Les troubles sont parfois prémédités, orchestrés, par une partie du public. En 1861, Wagner fait les frais de l'opposition des membres du Jockey Club contre le *Tannhäuser*. Comme l'explique de façon partisane le chroniqueur de *L'Art musical*, le compositeur « a cru faire une révolution à l'Opéra, il n'a fait qu'une émeute »<sup>171</sup>. La pièce avait été acceptée au Théâtre impérial, grâce à la princesse de Metternich. L'importance de son célèbre salon parisien – et l'amitié de Napoléon III – firent plier la direction, mais pas la haute société, farouchement opposée à l'idée de favoriser un compositeur d'outre-Rhin<sup>172</sup>. La pièce est abandonnée après trois représentations, contre l'avis d'une partie du public et de plusieurs auteurs, au rang desquels figurait Charles Baudelaire<sup>173</sup>. *Lohengrin*, en 1891, est à son tour vertement critiqué par les nationalistes<sup>174</sup>. La crise déclenchée par « les problèmes d'acclimatation de Wagner » déchaîne la presse contre les directeurs Ritt et Gailhard, si bien qu'un dossier spécial

<sup>167</sup> Bibl. Opéra. AD 31. Paris, le 25 mai 1817, lettre du directeur au ministre de la Police générale.

<sup>168</sup> Cette pantomime de Milon a été composée par Persuis en 1818.

<sup>169</sup> H. Berlioz, *Mémoires*, Paris, Michel Lévy frères, p. 54. Personne n'avait prêté attention aux bandeaux correctifs ajoutés à l'affiche. « En ce moment le parterre prend feu et ce qui ne s'est jamais vu à l'Opéra la salle entière réclame l'accomplissement des promesses de l'affiche. La toile tombe au milieu de brouhaha. Le bruit redouble. Les musiciens, voyant la fureur du parterre, s'empressent de quitter la place. De rage, chacun saute dans l'orchestre ; on lance à droite et à gauche les chaises de concertants ; on renverse les pupitres ; on crève la peau des timbales. »

<sup>170</sup> G.-E. Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann, II, Préfecture de la Scène*, Paris, Victor-Havard, 1890, p. 60-61.

<sup>171</sup> O. Comettant, « Académie impériale de musique : Tannhäuser », *L'Art musical*, 21 mars 1861 p. 124.

<sup>172</sup> A. Boll, *De l'Académie royale de musique à la salle Garnier*, Paris, Perrin, [non daté], p. 17.

<sup>173</sup> C. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 57-58. « [...] toute œuvre grande et sérieuse ne peut pas se loger dans la mémoire humaine ni prendre sa place dans l'histoire sans de vives contestations; ensuite, que dix personnes opiniâtres peuvent, à l'aide de sifflets aigus, dérouter des comédiens, vaincre la bienveillance du public, et pénétrer même de leurs protestations discordantes la voix immense d'un orchestre, cette voix fût-elle égale en puissance à celle de l'Océan. »

<sup>174</sup> S. Delbende, *Opéra, politique publique et critique*, mémoire pour le diplôme d'études approfondies, septembre 2001, Paris II, p. 16.

est ouvert à la Préfecture<sup>175</sup>. Les représentations connaîtront ensuite meilleure fortune : le succès auprès du public donnera raison à l'audace des directeurs qui – en dépit de l'échec cuisant du *Tannhäuser* – avaient voulu ouvrir le répertoire aux auteurs européens<sup>176</sup>.

Les risques de débordement, quelles que soient leurs causes, ont préoccupé la direction de l'Opéra, ainsi que les services de police et les ministères de tutelle. Par précaution, des agents ont donc été affectés à la surveillance du théâtre.

### *B. Des surveillants*

Pour maintenir l'ordre à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle, l'Académie de musique a employé une garde privée. Bien qu'ils n'appartiennent pas au corps du Guet royal, les agents de surveillance sont chargés de faire respecter certaines ordonnances de police. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs textes interdisent l'entrée de l'Opéra aux pages et aux laquais. Les domestiques sont considérés comme des fauteurs de troubles, mais ils ne sont pas les seuls. En 1672, une ordonnance est prise pour interdire aux soldats, aux mendiants et, plus généralement, « aux gens sans condition » de se tenir près de l'Académie<sup>177</sup>. Le principal objectif de cet arsenal législatif est de préserver l'ordre public aux abords de la scène, mais ce n'est pas le seul. L'édit royal du 27 avril 1656<sup>178</sup> avait décidé l'enfermement des mendiants originaires de Paris dans cinq hôpitaux mis à disposition<sup>179</sup>. Cette tentative de « grand renfermement » n'obtient pas le succès escompté et le pouvoir cherche des alternatives aux agents traditionnels de police : c'est le cas de la garde de l'Opéra. Quelque peu détournée de sa vocation première, elle est parfois impliquée dans l'arrestation de mendiants ou prise à partie et agressée par des laquais : en 1729, un coureur du comte de Montansier insulte et blesse une sentinelle de l'Académie royale

---

<sup>175</sup> A. P. P. B<sup>a</sup>. 960. « Dossier Eugène Gailhard ». La presse parle de crise théâtrale générale et critique vivement les choix des directeurs ; cf. entretien du 26 novembre 1892 entre Henri de Weindel, journaliste du *Parisien*, et Gailhard.

<sup>176</sup> C. Dupêchez, *Histoire de l'Opéra de Paris ; un siècle au Palais Garnier*, Paris, Perrin, 1984, p. 85.

<sup>177</sup> J. de la Gorce, *L'Opéra de Paris, op. cit.* p. 38. Cette ordonnance est réitérée en 1674.

<sup>178</sup> Jourdan, Decrouzy, Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, Bellin-Leprieur : Plon, 1821-1833, tome XVI, p. 28-31.

<sup>179</sup> J. Imbert, *Le droit hospitalier*, Paris, PUF, 1993, p. 88.

de musique, après avoir été chassé des abords du théâtre<sup>180</sup>. Les agents de l'Opéra deviennent impopulaires : comme toute personne à qui incombe la tâche de réprimer les mendiants et les pauvres, ils sont victimes de violences gratuites. Il n'est pas rare, par exemple, qu'un cocher les fouette en passant. Leurs agresseurs sont alors jugés comme s'ils s'étaient rebellés contre un archer du Guet<sup>181</sup>. Les gardes ne semblent pas nombreux ; leur rémunération n'est pas ruineuse pour le théâtre. Le budget de l'Académie royale de musique, pour l'exercice 1743-1744, alloue une somme d'environ 4 500 livres au service de la garde, alors que les dépenses effectuées par les cachets des chanteurs et des danseurs – sans compter les gratifications – dépassent les 100 000 livres<sup>182</sup>.

Il est difficile de connaître les conditions précises de recrutement et de rémunération de ces agents. Tout porte à croire qu'ils ne forment pas un personnel permanent et qu'ils sont appelés, en fonction des besoins, pour surveiller la salle ou la rue. Lorsqu'à partir de 1749, l'Académie est gérée par la Ville de Paris, sa garde semble s'institutionnaliser. Les archives parlent d'un « régiment des gardes françaises de l'Opéra ». On impose une hiérarchie et des grades et le montant des salaires est décidé de concert par le prévôt des marchands et les échevins. Les agents sont maintenant employés par la Ville et ils perçoivent une rémunération régulière. Son montant varie selon le nombre de représentations. D'abord payés 25 livres par jour de spectacle, leur salaire est doublé, dès 1750, à la demande des « sergents majors du régiment »<sup>183</sup>. L'organisation ne change pas jusqu'en 1780, date à laquelle l'Opéra est placé entre les mains du roi. Les frais de garde doivent, à nouveau, être pris sur le budget général de l'Académie, même si une subvention royale est versée annuellement. D'environ 5 500 livres, elle compense à peine plus d'un cinquième de la rétribution totale versée aux agents de sécurité<sup>184</sup>. Comme complément à leur rémunération, les plus hauts gradés et les plus méritants reçoivent un droit d'entrée : pour l'exercice 1783-1784, tous les majors, ainsi que huit membres de la garde

---

<sup>180</sup> A.P.P. A<sup>a</sup> IV, fol. 134. Comparution de Scipion Toussaint le 23 novembre 1729 pour avoir blessé d'un coup de canne une sentinelle de l'Opéra.

<sup>181</sup> *Ibid.* fol. 367. En 1741, Claude Prudhomme, cocher, est arrêté pour violences contre une sentinelle de l'Opéra.

<sup>182</sup> Bibl. Opéra.. CO 511. Recettes et dépenses, avril 1743 - mars 1744. Une somme de 4 450 livres est prévue pour la garde de l'Académie royale de musique.

<sup>183</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Paris, le 6 avril 1750, pétition des sergents majors Villemand et Desbrousses adressée au prévôt des marchands. Le 30 décembre suivant, le prévôt fera droit à cette demande.

<sup>184</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique* p. 102. Alors qu'entre 1785 et 1788 les appointements des gardes s'élèvent annuellement à 31 000 livres, le roi verse « une subvention pour la garde militaire » de 5 400 livres.

militaire sont inscrits sur la liste des entrées gratuites<sup>185</sup>. Du recours à une milice privée, on passe progressivement à l'emploi de forces policières détachées hiérarchiquement de la direction.

À cause des difficultés financières connues sous la Révolution, les gestionnaires de l'Opéra ont été contraints de réduire la garde. En 1792, malgré « les circonstances malheureuses où se trouve la caisse dans toutes les parties qui composent le spectacle », on décide de conserver quatre sergents, quatre caporaux et cinquante-deux fusiliers<sup>186</sup> : la réduction des effectifs est présentée comme importante. Un corps de soixante agents n'est pas insignifiant, mais leur nombre semble très en deçà du « régiment » formé à la fin de l'Ancien Régime. Par mesure d'économie, toujours, les « soldats » du théâtre sont armés gratuitement par la Garde nationale, qui leur prête vingt-trois fusils<sup>187</sup>. Leur loyauté et leur efficacité sont très vite remises en question : à la veille du Directoire, le gouvernement perd sa confiance en la Garde nationale. Il l'éloigne de son action politique pour se concentrer sur l'Armée<sup>188</sup> et prend à son compte la sûreté de l'Opéra. L'objectif est non seulement de préserver la sécurité du théâtre, mais aussi et surtout d'exercer une surveillance militaire sur cet établissement. Le fonctionnement de l'Opéra implique aussi des enjeux politiques : il paraît dangereux de le laisser entre les mains de la Garde nationale, trop proche des idées royalistes. Les agents de sûreté affectés au Théâtre de la République et des arts sont désormais employés par le commissariat du quartier. Ils ne sont pas assimilés aux autres agents de police, dans la mesure où le commissaire chargé de les rémunérer n'a ni la faculté de les recruter, ni le pouvoir de les commander. Leur engagement et leur renvoi sont assurés par le gouverneur militaire de Paris ; les ordres leurs sont donnés par des officiers spécialement habilités<sup>189</sup>. Les agents de sécurité ne sont inscrits sur les registres du personnel de la police que pour des raisons budgétaires. Leur carrière et leur commandement dépendent, en réalité, de

---

<sup>185</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. « Liste des entrées pour 1783 et 1784 ».

<sup>186</sup> Bibl. Opéra. AD 26. Décision du 28 juin 1792.

<sup>187</sup> *Ibid.* Le 27 juillet 1792, la Garde nationale confie vingt-trois de ses fusils à l'Opéra pour assurer la garde du bâtiment et la sécurité lors du spectacle.

<sup>188</sup> C. Comte, *Histoire de la Garde nationale depuis l'époque de sa fondation jusqu'à l'ordonnance du 29 avril 1827*, Paris, A. Sautet et C<sup>ie</sup>, 1827, p. 356-357. En vendémiaire an IV, la révolte royaliste entraîne avec elle de nombreux membres de la Garde nationale. La Convention est obligée de s'appuyer sur l'Armée pour rétablir l'ordre. Le 16 vendémiaire, l'état major de la Garde nationale parisienne est destitué.

<sup>189</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 4 fructidor an VI, lettre du commissaire de police Denis. Le commissaire a certainement reçu une plainte dirigée contre la garde de l'Opéra : dans cette lettre adressée à un destinataire inconnu, il explique qu'il n'a aucun pouvoir sur la carrière et le commandement de ces gardes.

l'Armée, mais cette appartenance officielle aux forces de police leur ouvre les portes du théâtre. En effet, la loi du 19 janvier 1791 interdit aux gardes des théâtres de pénétrer dans les salles, afin de prévenir les débordements dont ces gens en armes sont coutumiers<sup>190</sup> : grâce à cette « double étiquette », un personnel commandé par l'Armée peut entrer à l'Opéra, sans avoir été réquisitionné par un officier de police. Cette organisation montre à quel point le régime du Directoire est préoccupé par la surveillance de l'établissement. Cette garde particulière, chargée de la protection et de la lutte contre les débordements, n'empêche pas l'intervention d'autres autorités. Les officiers de paix ou les inspecteurs de police gardent le droit d'opérer à l'intérieur du théâtre. Ils sont compétents pour les affaires de prostitution et de mœurs<sup>191</sup>, ainsi que pour les vols perpétrés dans la salle. En cas de troubles à l'ordre public, ils peuvent toujours requérir la garde extérieure, si elle n'est pas intervenue d'elle-même. Certains policiers monnaient leur vigilance : ils délaissent volontiers la surveillance des rues pour effectuer des rondes fréquentes au sein du théâtre et réclament ensuite, à l'administration du théâtre, des gratifications destinées à récompenser leur zèle. La présence de la police est nécessaire pour rassurer les spectateurs. Les directeurs en sont conscients et ils n'hésitent pas à promettre des primes aux policiers, afin de les attirer à l'Opéra<sup>192</sup>. Cette organisation semble avoir perduré jusqu'à la Restauration. Le régime monarchique est tout aussi préoccupé par la sûreté à l'Académie royale de musique : il faut faire surveiller le théâtre par un corps de gardes proche des autorités. Cette mission incombe désormais à la gendarmerie royale<sup>193</sup>. On trouve peu de documents relatifs à l'organisation du service de surveillance car son fonctionnement ne diffère plus les autres missions incombant à la gendarmerie royale. On sait seulement que le nombre d'agents affectés au théâtre varie selon que l'on passe en « service d'hiver » ou en « service d'été »<sup>194</sup>. La gendarmerie reste compétente sous la II<sup>e</sup> République et le Second Empire, mais son autorité de principe n'empêche pas un recours fréquent au

---

<sup>190</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Cette loi restera en application longtemps puisque, sous l'Empire, les ordonnances de police règlementant les théâtres de la capitale y font encore référence. C'est le cas de l'ordonnance de Pasquier prise le 27 décembre 1811.

<sup>191</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 25 fructidor an VI, lettre du bureau des mœurs aux administrateurs de l'Opéra. Le bureau des mœurs se plaint que les opérations de surveillance ne sont pas facilitées par le personnel du théâtre.

<sup>192</sup> *Ibid.* Dans une lettre envoyée en l'an VI (elle n'est pas datée avec précision), l'inspecteur de police Bouillon réclame à l'Opéra le versement d'une gratification promise par les administrateurs en échange d'une surveillance accrue.

<sup>193</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109 Arrêté du préfet de police Delavau du 29 janvier 1822 qui confie à la gendarmerie royale la mission d'assurer la sûreté de l'Académie royale de musique.

<sup>194</sup> *Ibid.*

commissaire de police du 9<sup>e</sup> arrondissement<sup>195</sup>, durant la période impériale. Le pouvoir a fait de lui son référent unique pour les affaires intéressant la sécurité intérieure et aux abords de l'établissement. S'il n'est pas compétent pour commander les forces de gendarmerie, il a le droit de régler leurs conditions d'exercice au Théâtre impérial. En 1863, par exemple, le commissaire donne l'autorisation aux gendarmes de garder leurs armes pour circuler à l'intérieur de l'établissement<sup>196</sup> ; c'est alors une pratique peu répandue.

Comme la crainte des débordements, la peur des flammes tourne à l'obsession : ses conséquences peuvent s'avérer plus graves qu'une émeute. Pour se prémunir contre le péril du feu, plusieurs mesures ont été prises. Bien que leur objectif soit, en premier lieu, de prévenir le sinistre, la réglementation demeure impuissante à empêcher les embrasements. L'administration a donc souhaité se garantir contre les conséquences financières d'un incendie.

## II. L'obsession de l'incendie

Comme les débordements, les incendies ont des causes multiples ; dans une salle de spectacle, les risques sont nombreux. L'Opéra en a fait la pénible expérience : cinq de ses quatorze salles ont été ruinées par les flammes<sup>197</sup>. La plupart des sinistres ont pour origine la négligence d'un directeur ou d'un employé. Le premier a eu lieu, en 1763, dans la première salle du Palais-Royal. On ne sait s'il est dû au poêle chauffant les appartements du gouverneur Montausier ou à une bougie laissée allumée par un balayeur. La seconde salle du Palais-Royal connaîtra le même sort : en 1781, les flammes des enfers, dans l'opéra d'*Orphée et Eurydice*, se propagent au moment de la sortie du public. Rapidement repéré, le feu aurait pu être maîtrisé rapidement si les réservoirs n'avaient pas été laissés à sec. Le quartier a sans doute été sauvé par la pluie battante qui s'est abattue sur Paris dans la nuit. Outre les

---

<sup>195</sup> De 1821 à 1873, les représentations de l'Opéra ont lieu dans la salle de la rue Le Pelletier, dans le 9<sup>e</sup> arrondissement de la capitale.

<sup>196</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 13 novembre 1863, lettre du commissaire de police du 9<sup>e</sup> arrondissement au directeur de l'Opéra. Il informe le directeur que les gendarmes peuvent désormais entrer armés au théâtre.

<sup>197</sup> A. Heulhard, *op. cit.*, p. 145-165. Arthur Heulhard s'est intéressé de façon minutieuse aux origines des sinistres.

pertes humaines et les dégâts causés aux bâtiments, de nombreux décors furent perdus<sup>198</sup>.

On a tiré les enseignements de cet incident désastreux : de telles négligences ne seront plus tolérées. Le renforcement nécessaire de la vigilance est toutefois inefficace à préserver les biens de l'Opéra : en 1788, les flammes qui ravagent les Menus-plaisirs emportent la majorité des décorations<sup>199</sup>. Après la Révolution, plusieurs ordonnances de police sont prises pour limiter le risque d'embrasement. Les incendies de l'Académie royale de musique figurant parmi les plus célèbres sinistres, ils ont poussé les autorités à faire preuve d'une méfiance permanente. Dans la mesure où tous les établissements de spectacle représentent un danger, une réglementation générale voit le jour. En 1811, un règlement de police menace de fermeture toute salle de spectacles dans laquelle le niveau des réservoirs ne serait pas suffisant, ou dont les pompes ne seraient pas en état de fonctionnement<sup>200</sup>. En 1829, une nouvelle ordonnance renforce les mesures de prévention en imposant des normes à respecter au moment de la construction des théâtres<sup>201</sup> : la solidité de l'édifice et les dispositifs de lutte contre l'incendie figurent en bonne place. L'Opéra ne déroge pas à des règles de principes : quelques règlements spécifiques viennent mettre en conformité l'Académie avec les règles générales de lutte contre l'incendie et la police est chargée de leur application. À partir de 1821, les représentations ont lieu au théâtre de la rue Le Pelletier et le commissaire du 9<sup>e</sup> arrondissement se montre vétilleux. La correspondance échangée entre ses services et la direction de l'Opéra révèle l'affrontement entre deux logiques. Bien qu'après 1831, il soit tenu pour responsable des dégâts causés par les flammes<sup>202</sup>, le directeur entrepreneur – soucieux d'accroître son bénéfice – oublie volontiers certaines mesures de sécurité : leur application formelle tend à diminuer le produit des représentations. Le commissaire, quant à lui, se soucie peu du mode d'exploitation. Sous la régie du Second Empire, les négligences de l'administration rendent son intervention nécessaire : en 1863, le commissaire fait donner des places supplémentaires au lieutenant des sapeurs

---

<sup>198</sup> A.N. O<sup>1</sup> 640. État des pertes dans l'incendie de 1781.

<sup>199</sup> A. Heulhard, *op. cit.*, p. 162.

<sup>200</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Article 3 de l'ordonnance de police du 27 décembre 1811.

<sup>201</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance de police du 9 juin 1829 : « Normes à respecter pour la construction des salles de spectacle ».

<sup>202</sup> Article 21 du cahier des charges de 1831 : « Il sera responsable des accidents d'incendie qui pourraient survenir pour quelque cause que ce soit. »

pompier, afin de favoriser une intervention rapide<sup>203</sup>. Deux ans plus tard, il fait supprimer une partie des strapontins qui gênent l'évacuation de la salle<sup>204</sup>.

Aucun règlement ne peut protéger l'Opéra contre le péril du feu. Les autorités, conscientes que le risque zéro n'existe pas, vont assurer les biens mobiliers et immobiliers du théâtre. En 1829, le directeur Lubbert contracte une police d'assurance avec la Compagnie française du phénix. La valeur assurée des biens s'élève alors à 300 000 francs<sup>205</sup>. Le montant accepté par l'assureur étant très largement en deçà de la valeur réelle des bâtiments et des biens, on cherche seulement à limiter le poids sur les finances publiques d'une éventuelle reconstruction de la salle. Dès 1831, le ministre de l'Intérieur pousse le directeur-entrepreneur à continuer les polices d'assurance. Cette précaution est nécessaire, dans la mesure où le cahier des charges fait peser sur lui les frais de réparations, en cas de sinistre<sup>206</sup>. La situation ne s'est jamais présentée, mais il est probable qu'en cas de négligence, la caution<sup>207</sup> déposée par l'entrepreneur en début d'exercice puisse être conservée pour compléter les sommes versées par l'assureur. La valeur assurée reste la même et les contrats conclus avec la Compagnie du phénix semblent avoir été reconduits jusqu'en 1849 ; la cotisation annuelle était, jusqu'à cette date, de 600 francs<sup>208</sup>. Le directeur va très vite abandonner le système du contrat général d'assurance. Il préfère contracter avec plusieurs compagnies, chacune assurant une partie du patrimoine mobilier et immobilier. Nous n'avons malheureusement retrouvé que les quittances et non le détail des contrats, mais d'après ces documents, au moins six compagnies assurent désormais le théâtre. Certaines polices ne concernent qu'une partie des biens matériels, tels les machines, les costumes ou les décors. La direction entend se prémunir contre les risques, mais le système des contrats multiples augmente considérablement les coûts. Les cotisations vont de 3 500 francs au profit de la Compagnie du Soleil – elle prend désormais en compte les risques d'explosion au gaz

---

<sup>203</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 18 novembre 1863, lettre du commissaire de police du neuvième arrondissement au directeur de l'Opéra.

<sup>204</sup> *Ibid.* Paris, le 25 août 1865, lettre du commissaire de police du neuvième arrondissement au directeur de l'Opéra.

<sup>205</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 222. Paris, le 14 mai 1829, contrat passé entre le directeur Lubbert et la Compagnie française du Phénix.

<sup>206</sup> Article 21 du cahier des charges de 1831.

<sup>207</sup> Article 18 du cahier des charges de 1831 : « L'entrepreneur devra fournir, pour la garantie de l'exécution de ses engagements, un cautionnement dont le montant sera réglé du présent jour au 1<sup>er</sup> juin, et qui ne pourra être au dessous de 150 000 francs, ni au dessus de 250 000 francs en inscriptions de rentes sur l'État qui seront déposées à la caisse des consignations. »

<sup>208</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 222. Paris, le 16 novembre 1837, contrat passé entre la Compagnie française du Phénix et le directeur entrepreneur de l'Opéra.



– à 140 francs pour la Compagnie française du phénix, toujours partenaire de l’Opéra<sup>209</sup>.

Les risques d’incendie ont été considérablement diminués grâce à une législation précise, à la vigilance de la police, ainsi qu’au souci des assureurs. Si, en 1838, l’ancienne salle de l’Académie royale de musique – elle abritait alors l’Opéra comique – est détruite par les flammes, une seule scène de l’Opéra est ravagée par un incendie accidentel, durant le XIX<sup>e</sup> siècle : aujourd’hui encore, il est difficile de déterminer quelles circonstances conduisirent à l’embrasement de la salle de la rue Le Pelletier, en 1873<sup>210</sup>. Avec le Palais Garnier, la sécurité est renforcée par la construction de l’édifice sur une place dégagée : elle limite les risques de propagation et favorise l’intervention éventuelle des pompiers.

Dans la mesure où l’ordre public intéresse en premier lieu le prince, le pouvoir s’efforce de limiter les risques causés par l’implantation de l’Opéra dans un quartier. Les autorités sont tout autant impliquées dans la surveillance policière – ou militaire – de l’établissement. Selon le sujet traité sur scène, les abords du théâtre peuvent devenir foyer de contestation politique : les ennemis du régime – l’esprit échaudé par la représentation – aiment s’y retrouver. La vigilance du gouvernement s’exprime donc aussi par la mise en place d’une surveillance administrative, chargée de contrôler les activités de l’Opéra.

## *Paragraphe 2. La vigilance politique*

La surveillance administrative a d’abord été organisée pour garantir l’ordre public et limiter les risques de faillite. Or, la gestion financière dépend pour beaucoup de décisions prises par le gouvernement. Les exigences de police comme les impératifs économiques ont permis l’installation d’agents aux ordres du pouvoir. Leur présence a rapidement offert à l’État un outil politique permettant de faire pression sur la direction. Les commissaires et les commissions se croisent de façon officielle

---

<sup>209</sup> *Ibid.* En 1849, les assureurs de l’Opéra sont l’Urbaine, la Confiance, la Providence, la Bienfaisance (avec laquelle ont été conclues deux polices), la Compagnie du soleil et la Compagnie française du Phénix. Le total des cotisations s’élève à plus de 7700 francs chaque année.

<sup>210</sup> A. Heulhard, *op. cit.*, p. 164-165. Le montant total des pertes s’élève à près de 2 300 000 francs : outre la salle avec quinze décors, le magasin d’accessoires et les instruments sont partis en fumée.

et officieuse. Le mode d'exploitation est, le plus souvent, indifférent aux modalités du contrôle. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les régimes successifs ont su placer des hommes de confiance au sein du théâtre, ou alors imposer à son administration un comité de surveillance propre à favoriser son contrôle.

### *I. Les représentants du pouvoir central*

Après la gestion désastreuse de l'Académie royale de musique, la ruine et le décès du directeur Guyenet, ses nombreux créanciers décident de se constituer en syndic. Investis du privilège de l'Opéra, ils espèrent être remboursés de leurs créances grâce à l'exploitation du théâtre : sa gestion est concédée, en 1712, à Francine et Dumont, chargés de gérer l'établissement en leur nom. Le roi, ne souhaitant pas voir sombrer l'Opéra une nouvelle fois, entérine la cession du privilège par l'arrêt du Conseil du 8 janvier 1713, mais prend soin de nommer « un inspecteur général de toute la régie ». Celui-ci contrôle l'administration de l'Opéra et rend directement des comptes au ministre de la Maison du roi<sup>211</sup>. Cette charge – dotée de 4 000 livres de pension – est confiée à André Cardinal Destouches, compositeur rendu célèbre depuis les représentations de la pastorale d'*Issé*, en 1697<sup>212</sup> ; son œuvre est apparentée à celle de Lully<sup>213</sup>. Sous la protection du roi et du prince de Grimaldi, Destouches semble répondre aux attentes, mais un homme seul ne peut exercer une surveillance vigilante sur toutes les parties du spectacle. En 1715, conformément à une ordonnance royale prise l'année précédente, le régent renforce ses pouvoirs de contrôle en nommant deux nouveaux inspecteurs « pour avoir connaissance de tout ce qui concerne la police et la régie de l'Opéra. » Il mande le duc d'Antin, ainsi que Landivisiau, un maître des requêtes<sup>214</sup>. Destouches n'avait jamais cessé d'écrire pour l'Opéra ; ses pièces connaissent toujours beaucoup de succès. Il obtient, en 1727, le brevet de surintendant de la Musique de la Chambre<sup>215</sup>. La reconnaissance officielle de son talent de compositeur anticipe de peu sa consécration en tant qu'agent du

<sup>211</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêt du Conseil du 8 janvier 1713.

<sup>212</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 40. À *Issé* succèdent *Amadis de Grèce* et *Marthésie, reine des Amazones* en 1699, *Le carnaval de la Folie* en 1701 et *Callirhoé* en 1712.

<sup>213</sup> R. Maçon, « André Cardinal Destouches, surintendant de la musique du roi, directeur de l'Opéra », *Revue de musicologie*, vol. XLIII, juillet 1959 p. 81.

<sup>214</sup> A. Royer, *Histoire de l'Opéra avec douze eaux-fortes*, Paris, Bachelin-Deflorennes, 1875, p. 32.

<sup>215</sup> A.N. O<sup>1</sup> 71. Brevet du 26 septembre 1727.

ministre auprès de l'Académie. Le 8 février suivant, il est nommé directeur de l'Opéra, sans pour autant devenir titulaire du privilège<sup>216</sup> : Destouches ne possède pas la fortune nécessaire lui permettant de garantir, sur ses propres deniers, la pérennité de l'entreprise. À défaut d'apporter toutes les garanties financières, il travaille avec la confiance du gouvernement, jusqu'à son remplacement, en 1730. Un nouvel inspecteur général entre alors en fonctions : le prince de Carignan, intendant des Menus-plaisirs, qui, par son agitation, était parvenu à se rendre indispensable aux yeux des autorités<sup>217</sup>. Trop proche de l'administration interne et trop impliqué personnellement, il perdit de vue les intérêts du pouvoir. La moralité douteuse de certains directeurs<sup>218</sup> comme les sommes indues qu'il faisait allouer à ses maîtresses<sup>219</sup> contribuèrent à ternir son inspection.

La fonction connaît un renouveau à la mort de Carignan. Destouches avait pris le soin de préparer sa succession : délogé de la direction depuis à peine deux ans, il réclame<sup>220</sup> et obtient<sup>221</sup>, en 1732, la survivance de sa surintendance au profit de François Rebel, compositeur<sup>222</sup> et violoniste dans l'orchestre de l'Opéra. Déjà bien implanté dans les réseaux d'influence de son père<sup>223</sup>, Rebel reçoit la charge de simple inspecteur, puis le brevet d'inspecteur général, en 1743<sup>224</sup>. Sa mission est double. Alors que l'orchestre est violemment critiqué pour son manque d'organisation, le ministre ne souhaite pas se priver des compétences musicales de Rebel. Bien qu'inspecteur, il a conservé, pendant plusieurs années, ses fonctions de batteur de mesure. Le double emploi ne doit pas être préjudiciable à son autorité : le ministre ne tarde pas à créer une seconde charge de contrôleur, destinée à le seconder. Celle-ci est confiée à François Francœur, son ami fidèle<sup>225</sup>. Une lutte de pouvoir et une

<sup>216</sup> R. Maçon, *op. cit.* p. 94.

<sup>217</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.* p. 41-43. La fonction d'inspecteur fut reprise en 1730 par le prince de Carignan qui avait précipité l'éviction de Destouches en faisant monter une société dont la solidité financière était indiscutable.

<sup>218</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 95. Le directeur Guier est évincé le 18 août 1731 pour avoir abusé des charmes de plusieurs actrices lors d'un repas qui fit scandale dans tout Paris.

<sup>219</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.* p. 49. 3 000 livres prises sur le budget de l'Académie royale de musique sont ouvertement distribuées à la demoiselle Mariette, maîtresse de Carignan.

<sup>220</sup> A.N. O<sup>1</sup> 202, Paris, le 25 juillet 1732, lettre de Destouches au roi.

<sup>221</sup> A.N. O<sup>1</sup> 77. Brevet du 31 août 1732 faisant de François Rebel le survivancier de Destouches.

<sup>222</sup> M. Benoit, (dir), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 600. Rebel, en collaboration avec François Francœur, a déjà composé plusieurs opéras dont *Pyrame et Thisbé* en 1726 ou *Tarsis et Julie* en 1728.

<sup>223</sup> *Ibid.* Jean-Féry Rebel est nommé maître de musique à l'Académie royale de musique en 1716 et compositeur de la Chambre du roi en 1726.

<sup>224</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Ordonnance royale du 15 août 1743.

<sup>225</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Paris le 5 avril 1741, lettre de Maurepas à Thuret. Le ministre informe le directeur que Francœur, maître de l'école et des chœurs, devra dès à présent suppléer Rebel dans ses fonctions

querelle d'ego commencent alors entre le directeur Thuret et les deux inspecteurs. La situation est ambiguë. Rebel et Francœur sont à la fois employés par l'Académie royale de musique et inspecteurs installés par le secrétariat d'État. Dépositaires de l'autorité supérieure, ils sont chargés de contrôler un directeur sous les ordres duquel ils sont officiellement toujours placés. La confusion va régner parmi le personnel. Des ordres parfois contradictoires sont donnés et nul ne sait vraiment qui détient les pouvoirs de commandement<sup>226</sup>. Les querelles incessantes et la défiance du ministre de la Maison du roi ont raison de la patience de Thuret : le directeur demande sa retraite, en 1744. Cet épisode tend à montrer que l'inspection dépassait de beaucoup le simple contrôle : elle empiétait sur les prérogatives de la direction. Chargée de garantir l'intérêt général, l'administration royale se souciait peu des entrepreneurs.

En 1749, lorsque la Ville de Paris reçoit le privilège de l'Opéra, Rebel et Francœur sont toujours inspecteurs généraux. Ils sont aidés dans leur tâche par d'autres contrôleurs subalternes. Ces commissaires sont installés dans différentes parties du théâtre ; les plus utiles d'entre eux semblent être les deux surveillants du magasin. L'un doit vérifier les entrées et les sorties de matériel ; l'autre doit dresser les inventaires et faire la chasse aux gaspillages<sup>227</sup>. L'agent chargé de contrôler les mouvements de fournitures ou d'accessoires doit laisser son collègue tenir les registres relatifs à l'état des stocks. C'est une pratique administrative éprouvée. En séparant expressément leurs attributions, on espère que la vigilance de l'un suffira à garantir l'honnêteté de l'autre. Si leurs fonctions sont indispensables, leur probité est remise en question. En 1750, le Bureau de la Ville annule leurs commissions. Le prévôt des marchands et les échevins reprochaient à François Odiot et Jean Callé – les deux inspecteurs – trop de connivence et une entente suspecte<sup>228</sup>. Leurs attributions sont réunies. La nouvelle commission, rémunérée 2 400 livres d'appointements et 1 000 livres de gratification fixe, va perdurer. Elle est même étendue quelques mois après que Rebel et Francœur ont obtenu la direction de

---

d'inspection. La création de cette seconde charge est nécessitée par le maintien de Rebel dans ses fonctions de batteur de mesure : alors qu'il avait d'abord abandonné l'orchestre pour se consacrer à l'inspection, de nombreux problèmes avaient été signalés dans le domaine musical.

<sup>226</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758, p. 133.

<sup>227</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Délibération du Bureau de la Ville du 16 mai 1750 définissant les fonctions des deux commissaires inspecteurs. Ils sont rémunérés chacun 2 000 livres auxquelles s'ajoutent 400 livres de gratification et un logement de fonction à l'intérieur du magasin.

<sup>228</sup> *Ibid.* Délibération du Bureau de la Ville du 24 décembre 1750.

l'Académie royale de musique : en 1758, un arrêt du Conseil commet pour cette mission le secrétaire perpétuel du théâtre, auparavant chargé de la comptabilité<sup>229</sup>. Le comptable est censé avoir une vision d'ensemble sur les dépenses ; on espère que, sous les ordres du ministre, il sera capable de lutter contre le gaspillage des ressources entreposées au magasin : sans doute saura-t-il ordonner des travaux plus utiles et moins dispendieux.

Les conditions ne sont guères favorables pour l'Opéra. L'économie est en crise. Le financement de la guerre de Sept ans a provoqué une augmentation significative des impôts<sup>230</sup>. Du point de vue artistique, la Querelle des bouffons avait divisé les auteurs, les compositeurs et les amateurs de tragédies lyriques ; ses conséquences se font encore sentir auprès de l'Académie. Dans ce contexte, Rebel et François Francœur ne parviennent pas à faire des bénéfices ; ils s'endettent et préfèrent se retirer, en 1767, avant que leur situation financière ne devienne inextricable. Aucun homme, investi par le gouvernement, ne parvient à se démarquer à la tête de l'Académie de musique avant Papillon de La Ferté, en 1776. Cet intendant des Menus-plaisirs, reconnu pour ses qualités de gestionnaire, est envoyé par le roi auprès de l'Opéra pour résoudre les difficultés de gestion. Il reste un an à l'Académie<sup>231</sup>. Entouré de personnalités elles aussi reconnues pour leurs compétences<sup>232</sup> – en cas d'échec, il ne voulait endosser seul la responsabilité –, l'intendant de La Ferté parvient à faire cesser le désordre dans les coulisses et à assainir les finances. Pour atteindre ses objectifs, il fait monter des ouvrages de Gluck et intéresse les artistes aux bénéfices du théâtre<sup>233</sup>. Ce rapide passage à l'Opéra pose les jalons du gouvernement artistique que Papillon de La Ferté entend exercer sur l'Académie royale, à partir de 1780. Après l'aventure financière désastreuse du directeur Vismes, l'intendant est rappelé par le ministre de la Maison du roi, afin de contrôler la gestion du théâtre. Il ne prend pas le risque de réclamer la direction : sa position entre le ministre et le directeur lui permet, à la fois, de supplanter le directeur aux yeux du ministre et de supplanter le ministre aux yeux du personnel de

---

<sup>229</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêt du Conseil du 24 mai 1758.

<sup>230</sup> E. Le Roy Ladurie, *L'Ancien régime II (1715-1770)*, Paris, Hachette, 2004, p. 202.

<sup>231</sup> A. Julien, *Un potentat musical, Papillon de La Ferté, son règne à l'Opéra de 1780 à 1790*, Paris, Detaille, 1876, p. 7.

<sup>232</sup> Voir infra p. 197. Il est entouré d'Hébert, trésorier des Menus-plaisirs, des intendants de La Touche et des Entelles, de Mesnar Chouzy, reconnu pour sa connaissance des affaires de l'Opéra et enfin de Buffaux, attaché au Bureau de la Ville.

<sup>233</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 77.

l'Opéra<sup>234</sup>. Cet administrateur habile ne se retirera qu'en 1790, lorsque le roi est contraint de céder l'Académie royale de musique à la Municipalité.

La Révolution ne bouleverse définitivement le mode d'administration du théâtre qu'en 1793, après une cabale organisée par les artistes pour se défaire des directeurs Louis-Joseph Francœur<sup>235</sup> et Jacques Cellérier. La direction du théâtre est alors confiée à un « Comité des artistes ». La Commune critiquait l'interventionnisme du pouvoir royal dans la gestion de l'Opéra, mais elle ne tarde pas à copier son mode de fonctionnement. Un inspecteur général est placé à la tête du Comité ; il est très vite remplacé par un « commissaire du gouvernement », chargé de faire respecter les obligations qu'avaient acceptées les artistes, en échange d'une subvention mensuelle de 30 000 francs<sup>236</sup>. La pérennité de l'Opéra n'est toujours pas assurée. Après une tentative éphémère de suppression de la direction collégiale, ce mode d'administration est rétabli, en 1797. Un nouveau « commissaire du ministre » est installé au Théâtre des arts pour contrôler l'administration de l'établissement. Cette mission échoit à Frédéric Mirbeck. Ce juriste renommé avait été avocat au Conseil du roi, avant de se faire remarquer pour ses prises de position en faveur de la Révolution<sup>237</sup> ; sa mission de surveillance est reconduite à plusieurs reprises. Le Conseil d'administration ne peut normalement prendre aucune délibération sans qu'il n'ait, au préalable, donné son avis<sup>238</sup>. Les directeurs se succèdent, mais la surveillance exercée par les autorités change peu. Aucune réforme profonde n'aboutit avant le Consulat : Bonaparte retire définitivement l'administration de l'Opéra à la Ville. En 1802, elle est placée sous la surveillance de Charles Luçay, l'un des quatre préfets du Palais<sup>239</sup>. En dépit des résistances internes, Luçay entend exercer un contrôle étroit sur les directeurs. Il doit valider les décisions les plus importantes :

---

<sup>234</sup> Voir infra p. 204-205.

<sup>235</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.* p. 306. Violoniste, chef de l'orchestre de l'Opéra et compositeur, Louis-Joseph Francœur est le neveu de François Francœur qui fut inspecteur général puis directeur de l'Académie royale de musique avec François Rebel.

<sup>236</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.* p. 96-97. Belissen, le premier commissaire, est nommé le 1<sup>er</sup> vendémiaire an IV.

<sup>237</sup> C. Denis, *Inventaire des registres de l'état civil de Lunéville (1562-1792)*. Nancy, 1899, 367 p. Selon cet inventaire, Frédéric Mirbeck a été membre du Conseil de Stanislas, en Lorraine, avant d'être reçu comme avocat au Conseil du roi. Il est envoyé à Saint-Domingue, en 1792, comme commissaire national civil aux Îles françaises des Amériques sous le vent.

<sup>238</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté du ministre de l'Intérieur du 5 thermidor an V. Mirbeck est nommé « commissaire chargé de la surveillance des opérations du Conseil d'administration et de rendre des comptes ».

<sup>239</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Arrêté du Premier Consul du 6 frimaire an XI plaçant le Théâtre de la République sous « la surveillance et la direction principale » des préfets du Palais. Parmi eux, Charles Luçay, ancien préfet du Cher va se démarquer et exercer une tutelle rigoureuse sur l'Opéra.

son action a laissé une correspondance abondante<sup>240</sup>. Le préfet du Palais reste à la tête du théâtre jusqu'à la création de la Surintendance des spectacles, en 1807. Le 1<sup>er</sup> novembre, le ministre renforce son rôle et fait surveiller l'administration de l'Académie impériale de musique par ses services et par des commissions.

Cette organisation a été instaurée sous les régimes napoléoniens et semble satisfaire les autorités de la Restauration. En 1815, la priorité n'est pas de réformer « les théâtres dits impériaux », dans la mesure où leur fonctionnement est soumis à des règlements clairs et à l'inspection de commissaires<sup>241</sup>. Si les ajustements des règlements ne bouleversent pas le théâtre, ils confortent la Maison du roi en tant qu'autorité supérieure. Dès 1814, le fils de Papillon de La Ferté avait réclamé la survivance de son père – guillotiné sous la Révolution – et obtenu la charge d'intendant des Menus-plaisirs<sup>242</sup>. En 1817, il est nommé « représentant du ministre », à la tête du Conseil d'administration<sup>243</sup>, mais son pouvoir de principe s'efface devant l'interventionnisme ministériel. Sa mission, destinée à assurer une fiction de continuité avec l'Ancien Régime, n'est plus adaptée au fonctionnement de l'administration. Le baron de La Ferté, très attaché à ses prérogatives et à l'esprit des anciens offices, profite d'un changement de ministre pour faire valoir ses droits. L'intendance des théâtres royaux remplace les Menus-plaisirs, en 1820. L'année suivante, le ministre Law de Lauriston confie à La Ferté la surveillance de l'Opéra avec des prérogatives renforcées<sup>244</sup>. Loin de se contenter du simple contrôle des délibérations, le représentant doit désormais veiller à la stricte application de toutes les ordonnances et règlements, ou encore signer les billets émis par les bureaux, sans quoi les ordres qu'ils contiennent ne sont pas valables. Le baron prend sa nouvelle mission au sérieux et n'hésite pas à contrarier le Conseil d'administration de l'Opéra, en proposant au ministre de modifier leurs délibérations<sup>245</sup>. Son agitation contrarie rapidement le marquis de Lauriston. La Ferté ne possède ni l'influence, ni l'entree de son père : si la Maison du roi se plie généralement à ses propositions, le ministre

---

<sup>240</sup> *Ibid.* Luçay intervient dans la gestion du personnel, il valide les engagements financiers, lutte contre les empiètements des autres théâtres sur le répertoire de l'Opéra ou le débauchage des interprètes, met en place des ateliers de peinture pour confectionner des décors en régie et lutter contre les gaspillages etc.

<sup>241</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Rapport rendu « à son Excellence » en 1815.

<sup>242</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. « Note sur les droits et les attributions de M. Delaferté par le Baron de La Ferté », 1821. Son père avait déboursé une somme considérable pour l'obtenir.

<sup>243</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Articles 7 et 8 de l'Ordonnance royale du 18 mars 1817.

<sup>244</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du ministre de la Maison du roi du 24 janvier 1821.

<sup>245</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Procès-verbal de la séance du Conseil d'administration de l'Opéra du 7 janvier 1822. La Ferté est réticent à la location d'une partie du magasin situé rue de Provence en raison d'un manque d'informations.

change ses attributions en fonction des besoins<sup>246</sup> et se réserve le droit de le désavouer ouvertement<sup>247</sup>. Son autorité en sera définitivement affectée.

En 1824, La Ferté doit abandonner ses fonctions : elles sont réunies au nouveau département des Beaux-arts et incombent désormais au vicomte de La Rochefoucauld, fils du nouveau ministre. Avec la direction des Beaux-arts, les attributions du représentant du gouvernement ne sont pas réformées en profondeur, mais étendues. Le comte de Doudeauville, à la tête de la Maison du roi, n'entend pas s'encombrer des affaires de gestion interne. Il laisse beaucoup de liberté à son fils, en lui permettant, notamment, d'approuver seul les projets de budget<sup>248</sup>. Pour contrôler l'administration de l'Opéra, La Rochefoucauld se réfère aux rapports rendus par un inspecteur général, chargé d'effectuer des visites hebdomadaires au sein du théâtre<sup>249</sup>. Après la Révolution de Juillet, l'Académie royale de musique n'est pas abandonnée : en novembre 1830, par exemple, les comptes sont examinés avec rigueur<sup>250</sup>.

L'année 1831 ouvre une longue période d'hésitations. Le contrôleur unique – homme du gouvernement – est supprimé et remplacé par une formation collégiale<sup>251</sup>. L'Académie est devenue une entreprise privée ; sa gestion a été confiée au docteur Véron. Le contexte libéral et le mode d'exploitation – le directeur gère le théâtre aux risques et périls de sa fortune – rendent intenable la position d'un inspecteur omniprésent. Après le retrait de Véron, en 1835, les attributions de cette commission sont élargies à tous les théâtres royaux. On assiste alors au retour d'un inspecteur spécialement dépêché par le ministre auprès de l'Opéra. Il semble être dépourvu de pouvoir décisionnel : son rôle est principalement informatif<sup>252</sup>. Au moment de l'avènement du Second Empire, cet inspecteur sert d'intermédiaire entre l'autorité supérieure et le théâtre : il est appelé pour transmettre les ordres du ministre<sup>253</sup>. En

---

<sup>246</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Ordonnance royale du 22 octobre 1821 et arrêté de Law de Lauriston du 1<sup>er</sup> mars 1822. L'ordonnance royale réforme l'administration interne de l'Académie royale de musique en occultant totalement les fonctions de représentant du ministre ; l'arrêté fera de La Ferté un simple intermédiaire entre le ministre et le directeur.

<sup>247</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 30 juillet 1823, lettre du marquis de Lauriston au Baron de La Ferté.

<sup>248</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 110.

<sup>249</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1692. Paris, le 25 mai 1830, lettre du comte de Turpin, inspecteur général de la direction des Beaux-arts au vicomte de La Rochefoucauld. Il a commencé son inspection hebdomadaire et ne remarque rien d'anormal.

<sup>250</sup> *Ibid.* Paris, le 22 novembre 1830, une lettre non signée valide les états de dépenses pour le personnel variable employé au mois d'octobre.

<sup>251</sup> Voir infra p. 82-85.

<sup>252</sup> A.N. F<sup>21</sup> 960. Paris, le 11 mai 1840, lettre du ministre à son commissaire. Il réclame des pièces complémentaires pour statuer sur une affaire relative à l'Opéra.

<sup>253</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Paris, le 6 avril 1852, lettre du ministre aux commissaires placés auprès des théâtres subventionnés. Le ministre veut s'assurer que les établissements de spectacles fassent relâche durant la semaine sainte.



1854, le mode d'exploitation en entreprise privée est abandonné et remplacé par une régie publique. On pouvait imaginer que les attributions données au commissaire du gouvernement seraient renforcées, mais le pouvoir préfère instituer une nouvelle commission de contrôle<sup>254</sup>. Le retour au système du surveillant unique n'a lieu qu'en 1863, avec la création d'une « direction de l'administration des théâtres »<sup>255</sup>, auprès du ministère de la Maison de l'empereur. Elle est placée sous les ordres d'un « surintendant général », dont la mission est principalement d'examiner les propositions du directeur. Le Second Empire persévère dans cette voie : alors que le Théâtre impérial de l'Opéra est, à nouveau, livré à un entrepreneur, le ministre refuse de rétablir un collège semblable à la commission établie sous la direction Véron : en 1866, Émile Perrin doit accepter un cahier des charges lui imposant la surveillance d'un « commissaire impérial ». Le contrôleur a le droit de réclamer tous les renseignements qu'il juge utiles et doit envoyer au ministre un rapport mensuel s'intéressant au respect des clauses contenues dans le nouveau contrat d'exploitation<sup>256</sup>.

Les fonctions de ces agents perdurent jusque sous la III<sup>e</sup> République<sup>257</sup>. Leur inspection est facilitée par les rapports annuels rendus par un inspecteur des finances. Il est chargé de vérifier l'exactitude des comptes et doit donner un aperçu de la situation financière du Théâtre national<sup>258</sup>. En 1903, un arrêté du ministre de l'Instruction publique crée un poste d'inspecteur des théâtres<sup>259</sup> : son rôle est d'instruire le gouvernement des difficultés de gestion à l'Opéra. Il complète ainsi l'action menée par un commissaire, sur qui repose une mission générale de surveillance : de ses rapports dépendent le versement de la subvention publique<sup>260</sup>.

On a imaginé lier le contrôle au versement des subventions afin de passer outre la réticence de l'administration du théâtre : les directeurs supportent souvent assez mal l'intrusion du pouvoir, qu'elle émane du gouvernement ou des chambres.

---

<sup>254</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 5 du décret impérial du 30 juin 1854.

<sup>255</sup> *Ibid.* Décret impérial du 1<sup>er</sup> juillet 1863.

<sup>256</sup> *Ibid.* Titre XIII du cahier des charges approuvé le 16 mi 1866.

<sup>257</sup> V. Deschamps, *Histoire de l'administration de l'Opéra (Second empire, Troisième République)*, Thèse de doctorat, 1987, p. 157.

<sup>258</sup> A.N. F<sup>12</sup> 4656. C'est grâce à l'un de ces rapports que l'on adopte sous la direction Halanzier la « comptabilité en partie double » : la séparation stricte entre les dépenses et les recettes.

<sup>259</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4633. Arrêté du ministre de l'Instruction publique du 5 novembre 1903. Les fonctions de cet inspecteur sont gratuites mais récompensées par une prime pour travaux extraordinaires. Il sera maintenu pendant trois ans avant que sa mission se soit placée dans les attributions du commissaire du gouvernement.

<sup>260</sup> V. Deschamps, *op. cit.* p. 158.

L'envoi d'un contrôleur extérieur à l'établissement avait, en principe, l'avantage d'investir une personnalité désintéressée et dévouée à sa mission : force est de constater que l'on se berçait d'illusions. Plusieurs commissaires ont utilisé leurs fonctions pour obtenir la direction de l'Opéra ; forts de l'autorité ministérielle, d'autres ont essayé de s'arroger un pouvoir de décision. Les autorités imaginaient que cette forme de contrôle permettrait de surveiller le théâtre avec souplesse et rapidité. Les ordres devaient parvenir rapidement et l'information devait remonter en suivant la voie hiérarchique. Cependant, « la rapidité du fluide électrique » souhaitée par Chaptal est un mythe. La multitude des intermédiaires, la rédaction des rapports comme la vision, souvent partielle et restrictive, des agents soulève de nombreuses difficultés. Un surveillant peut-il être à la fois compétent pour apprécier la gestion financière, le travail de l'administration, le respect de règlements superposés et complexes, la portée des ouvrages admis par les jurys et les qualités de certains interprètes ? Peut-il tout contrôler à la fois avec une attention suffisante ? Il y a fort à parier que ses décisions sont, à bien des égards, partisans et tronquées.

Afin de multiplier les compétences, les ministres ont parfois fait le choix de la collégialité. C'est aussi une question d'image, l'image rassurante du collègue administratif venant s'opposer à l'autorité potentiellement arbitraire de l'administrateur unique.

## *II. Les comités de surveillance*

Lorsque l'Opéra était exploité en régie, ses administrateurs étaient choisis pour leur proximité avec le pouvoir politique. Ainsi que nous le savons, le ministre pouvait donner des ordres et contrôler les activités du théâtre, en plaçant des hommes de confiance au sein de l'administration. Au contraire, les premières commissions de surveillance ont été instituées, non pas en vue d'exercer la vigilance politique, mais pour effectuer le contrôle des comptes du théâtre. Le déficit de l'Opéra étant comblé par des fonds publics, on cherchait à empêcher une gestion trop dispendieuse de l'établissement.

Sous l'Empire, ces comités sont formés épisodiquement ; une fois mis en place, ils ne communiquent pas nécessairement avec la direction du Théâtre impérial

de l'Opéra. Le directeur Picard souhaite faire vérifier des comptes qui, manifestement, lui échappent<sup>261</sup>. En 1810, il se plaint à tort au surintendant des spectacles de ne plus être inspecté par aucune commission, depuis deux ans<sup>262</sup>. En fait, les exercices 1808 et 1809<sup>263</sup> ont été examinés officieusement, sans qu'il n'en ait eu connaissance. Seul le budget de 1810 n'avait pas encore été vérifié. Ces opérations avaient alors été menées en toute discrétion ; bien qu'aucun document d'archive n'en atteste l'existence, il est possible qu'un rapport ait déjà été rendu sur le sujet. Dans la mesure où le directeur se montre favorable, le comte de Rémusat – surintendant des spectacles – ne tarde pas à rendre officiel le fonctionnement de ce comité : dès le mois de septembre suivant, Picard est persuadé d'avoir obtenu gain de cause : il informe naïvement les membres du Conseil d'administration qu'une nouvelle commission se réunira dans les meilleurs délais<sup>264</sup>.

La vérification des comptes a donc parfois fait l'objet de mesures discrètes : le secret du contrôle était un moyen de se prémunir contre toute tentative de dissimulation. Ce mode de fonctionnement révèle la suspicion pesant sur l'administration de l'Opéra : le contrôle financier n'était alors qu'une façade. Le gouvernement cherchait, en réalité, à examiner les choix effectués par la direction. Il faut attendre la création du régime du directeur-entrepreneur, sous la monarchie de Juillet, pour que l'action des commissions de contrôle soit normalisée et transparente.

En 1831, l'Opéra est confié à un entrepreneur privé. Sa gestion est encadrée strictement par un cahier des charges<sup>265</sup>. Rédigé *a priori*, dans les bureaux du ministère de l'Intérieur, ce contrat de gestion est insuffisant pour régler tous les détails de la nouvelle entreprise et de nombreuses questions restent en suspend. Le fonctionnement bureaucratique du théâtre cède à l'épreuve des faits : il faut rapidement penser à un supplément<sup>266</sup>. Ce texte, très précis, résout une partie des problèmes révélés par l'expérience des affaires. Ces deux cahiers fixent notamment

---

<sup>261</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 106-107. On sait que Picard, comédien de formation et plutôt attiré par le monde des lettres, n'avait pas de connaissances solides en matière financière.

<sup>262</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Paris, le 14 juin 1810, lettre du directeur Picard au surintendant Rémusat.

<sup>263</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 87. Lettre non datée et non signée adressée à « Messieurs les conseillers d'État et maîtres des requêtes composant la commission chargée d'examiner les comptes de l'*Académie impériale de musique* pendant les exercices 1808 et 1809 ». Ce sont des informations comptables envoyées directement par un employé de l'Opéra aux membres de la commission. La direction est volontairement écartée des opérations de contrôle.

<sup>264</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Paris, le 5 septembre 1810, lettre du directeur Picard aux membres du Conseil d'administration. La lettre a pour objet de mettre à l'ordre du jour les questions financières dont on débattrait lors de la prochaine réunion.

<sup>265</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Cahier des charges de Louis Véron, 28 février 1831.

<sup>266</sup> *Ibid.* Supplément au cahier des charges, 30 mai 1831.

les attributions et l'organisation d'une commission de surveillance dont les missions réduisent considérablement la liberté du nouveau directeur. Les membres de cette commission sont nommés le 28 juillet 1831, par arrêté du ministre de l'Intérieur. La composition est identique à celle d'un premier comité, formé le 30 janvier précédent. Celui-ci était chargé de réfléchir à la réforme de l'Académie<sup>267</sup>, mais son pouvoir avait rapidement été élargi au domaine littéraire<sup>268</sup>. Le ministre a choisi les commissaires dans son entourage politique. Le président est le duc de Choiseul, fidèle soutien de la monarchie. À ses côtés siègent Hippolyte Royer-Collard, chef de la division des lettres, des sciences et des arts au ministère de l'Intérieur, D'Henneville, chef du bureau de l'intendance du mobilier de la couronne, Armand Bertin, rédacteur du *Journal des débats* et Edmond Blanc, avocat au Conseil du roi et à la Cour de cassation. Bertin et Blanc sont, à la fois, proches du comte de Montalivet et du directeur Véron<sup>269</sup>. Un secrétaire est nommé ; il dispose d'une voix délibérative<sup>270</sup>. L'organe collégial ne se contente plus de contrôler les comptes. Si elle vérifie mensuellement l'état des rémunérations, la commission reçoit de nombreuses missions : elle doit choisir et superviser les experts chargés d'effectuer les inventaires, valider les listes d'entrées de droit ou s'assurer que les quatre représentations à bénéfice, imposées par le cahier des charges, sont organisées au moment opportun. Ce n'est pas tout. La commission détient un droit de regard sur la politique artistique du théâtre : son rôle premier est de s'assurer que le directeur s'entient aux genres autorisés à l'Académie royale de musique<sup>271</sup>. À ces fins, elle se fait communiquer le manuscrit des œuvres nouvelles, au moins cinq jours avant la représentation. La commission est d'ailleurs la seule à pouvoir diminuer le nombre d'ouvrages nouveaux imposés, chaque année, à Véron<sup>272</sup>. Cette dispense peut être

---

<sup>267</sup> A.N. F<sup>21</sup> 960. Arrêté du comte de Montalivet du 30 janvier 1831 formant « une commission chargée d'examiner les recettes et les dépenses de l'Académie royale de musique, les engagements en obligation contractés par ce théâtre, les droits des artistes et des pensionnaires ainsi que les divers moyens d'amélioration et d'économie à introduire dans le régime futur de l'Opéra français. »

<sup>268</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Montalivet du 30 janvier 1831. La commission doit désormais formuler des propositions, y compris en matière « d'administration littéraire ».

<sup>269</sup> M.-É. Binet, *Un médecin pas ordinaire, le docteur Véron*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 94-104. C'est grâce au patronage d'Armand Bertin et d'Edmond Blanc que Véron parvient à obtenir la place de directeur de l'Opéra. On ne confondra pas Louis Véron, avec Pierre Véron, directeur du *Charivari*.

<sup>270</sup> L'article 3 du supplément au cahier des charges précise cependant qu'il ne peut pas prendre part au vote lorsque la commission se réunit en formation de tribunal arbitral. Le secrétaire est alors entendu en tant que simple consultant.

<sup>271</sup> Les genres autorisés dans le cahier des charges sont les grand et petit opéras avec ou sans ballet et le ballet pantomime.

<sup>272</sup> Selon l'article 8 du cahier des charges, le directeur est tenu de monter chaque année plusieurs pièces nouvelles : au moins un grand opéra en trois ou cinq actes, un grand ballet en trois ou cinq actes ainsi que deux petits opéras en un ou deux actes. Ces deux dernières pièces peuvent être remplacées par des ouvrages traduits.

donnée à la seule condition qu'une pièce obtienne un succès important : il serait maladroit d'interrompre les représentations pour monter un autre ouvrage, dont la réussite n'est pas garantie. Lorsqu'il est question de monter de nouveaux opéras, la commission exerce un contrôle méticuleux : elle va jusqu'à contrôler les décorations pour empêcher – ou, à tout le moins, limiter – la réutilisation des vieux décors. La commission est aussi dotée d'un pouvoir de sanction : en cas de violation du traité, elle doit proportionner le montant de l'amende à la gravité du manquement commis par l'entrepreneur. C'est enfin un tribunal arbitral, choisi à l'avance par les parties, sous forme de compromis, pour trancher les litiges relatifs à l'application du cahier des charges : l'arbitrage s'effectue dans le respect de la procédure civile<sup>273</sup>. Cette commission permet au ministre de surveiller le théâtre de loin : il ne peut, en bonne logique, traiter les affaires techniques ou vérifier la gestion artistique de l'établissement, mais il garde un droit de regard sur le travail des commissaires. Ceux-ci sont saisis, par le ministre, des cas litigieux<sup>274</sup> et leurs délibérations ne sont exécutoires qu'après approbation ministérielle. Ainsi, Montalivet puis le comte d'Argout – lorsque l'Académie royale passe dans les attributions du ministre du Commerce et des Travaux publics – peuvent suivre les affaires examinées par la commission et contrôler la solution apportée aux litiges.

Lorsqu'en 1835 le docteur Véron est remplacé, les pouvoirs de la commission sont étendus à tous les établissements de spectacle subventionnés par la pouvoir royal : elle prend alors le nom de « commission spéciale des théâtres royaux ». Sa composition est élargie – on y fait entrer des personnalités importantes du monde dramatique et musical, comme Victor Hugo ou le compositeur Halévy<sup>275</sup> –, mais le duc de Choiseul conserve pendant longtemps encore la présidence. Cette commission n'a pas pour mission officielle de contrôler l'Opéra. Comme nous l'avons vu, les statuts de cet établissement sont suffisamment précis<sup>276</sup> pour que le ministre puisse

---

<sup>273</sup> Les dispositions relatives à l'arbitrage sont codifiées dans le *Code de Procédure civile* de 1806 aux articles 1003 à 1028. L'article 26 du cahier des charges y fait explicitement référence.

<sup>274</sup> Selon l'article 29 du supplément au cahier des charges, la commission peut s'autosaisir dans quelques domaines seulement : l'appel d'élèves du Conservatoire pour compléter épisodiquement l'effectif de l'Opéra, le contrôle de la nouveauté des décors, les inventaires des décors et accessoires, la construction de nouvelles machines et le contrôle des grosses réparations et du nettoyage de la salle. Ce sont des affaires techniques qui ne concernent pas les politiques artistiques et financières du théâtre.

<sup>275</sup> A.N. F<sup>21</sup> 960. Arrêté du ministre de l'Intérieur du 15 mars 1848. Le ministre nomme quatre auteurs et compositeurs dramatiques à la commission dont Hugo et Halévy.

<sup>276</sup> *Ibid.* Paris, le 29 mars 1836, lettre du duc de Choiseul au ministre de l'Intérieur. Le duc, en tant que président de la Commission spéciale des théâtres royaux, rappelle au ministre que l'Académie royale de musique ne fait plus partie de ses attributions.

intervenir par l'intermédiaire d'un « commissaire royal auprès de l'Académie royale de musique »<sup>277</sup>. En dépit de cette réforme, les membres de la commission continuent à intervenir auprès de l'Opéra : en cas de tumulte dans la salle, par exemple, leur rôle est d'enquêter sur les causes des débordements<sup>278</sup>, afin d'éviter que l'incident ne se renouvelle. Ils utilisent leur position pour conserver de menus privilèges : sous couvert de remplir leur mission, ils se font attribuer des entrées<sup>279</sup> et des loges<sup>280</sup> dans un théâtre ne dépendant plus de leur surveillance. La grande complaisance des ministres à leur égard était destinée à compenser par des places une nouvelle diminution de leurs attributions : à partir de 1849, la commission perd le pouvoir de s'autosaisir d'une affaire concernant les spectacles<sup>281</sup>. Le gouvernement de Bonaparte avait alors décidé de prendre en main les activités théâtrales. Ces passe-droits continuent jusqu'au coup d'État du 2 décembre 1851. Au ministère de l'Intérieur, le duc de Morny décide rapidement de mettre un terme à cette pratique : le 2 janvier 1852, il prend un arrêté dans lequel il supprime toutes leurs places de faveur, dans quelque théâtre que ce soit<sup>282</sup>.

Il faut attendre 1854 et le rattachement de l'Opéra à la Maison de l'empereur pour assister à la création d'une nouvelle commission, propre à cet établissement. Composée de personnalités proches du gouvernement<sup>283</sup>, elle est chargée du contrôle des comptes, ainsi que de la surveillance politique de l'établissement. Elle doit préparer le budget, vérifier les engagements des interprètes, donner les « ordres de débuts », recevoir les ouvrages, faire établir les devis des dépenses occasionnées par

---

<sup>277</sup> Voir supra p. 80. *Ibid.* Paris, le 11 mai 1840, lettre de ministre de l'Intérieur au commissaire royal auprès de l'Académie royale de musique lui demandant de fournir des pièces complémentaires sur une affaire dont il a été chargé.

<sup>278</sup> A.N. F<sup>21</sup> 962. Paris, mars 1843, lettre de la Commission au ministre de l'Intérieur. La commission répond à une demande du ministre suite aux incidents qui ont troublé la représentation de la *Muette de Portici* le 6 février. Après enquête, elle met hors de cause le directeur en assurant que celui-ci n'a commis aucune négligence et que cet événement « ne présente rien que d'assez ordinaire dans la vie d'un théâtre. »

<sup>279</sup> A.N. F<sup>21</sup> 960. Paris, le 17 juin 1849, lettre de Jules Dufaure, ministre de l'Intérieur, à tous les commissaires du gouvernement auprès des théâtres subventionnés. Il les informe que M. Frémy, nouveau membre de la Commission jouira dès à présent de ses entrées dans toutes les scènes royales.

<sup>280</sup> *Ibid.* Arrêté de Ferdinand Barrot, ministre de l'Intérieur, du 2 janvier 1850. Cet arrêté confirme et officialise la pratique des entrées réservées aux membres de la Commission. Pour se conformer aux ordres du ministre, les directeurs des théâtres mettront des loges à leur disposition.

<sup>281</sup> *Ibid.* Paris, le 12 mars 1849, lettre de la Commission des théâtres à un « directeur de service auprès du ministre de l'Intérieur ». Les membres de la Commission acceptent de ne statuer que sur les affaires qui leur seront soumises le ministre.

<sup>282</sup> *Ibid.* Arrêté du duc de Morny du 2 janvier 1852.

<sup>283</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du 30 juin 1854 nommant les membres de la Commission supérieure. Cette commission est composée de Troplong, président du Sénat, Baroche, président du Conseil d'État, du comte de Baciocchi, premier chambellan et surintendant des spectacles de la Cour, de la Chapelle et de la Chambre, Rouher, vice-président du Conseil d'État, du comte de Morny, député et ancien ministre de l'Intérieur, de Chaix d'Estang, ancien député, et de Gautier, secrétaire général de la Maison de l'empereur.

la représentation de pièces nouvelles ou remises, rédiger les règlements généraux, fixer les droits d'auteurs, déterminer le tarif des places, passer les marchés, et enfin accorder les pensions, les gratifications ou les congés extraordinaires<sup>284</sup>. La collégialité est censée légitimer les décisions administratives, en requérant l'avis de personnalités qualifiées ; elle présente, en revanche, l'inconvénient de ralentir la prise de décision : le rythme des réunions et le temps du débat ne conviennent guère à l'administration du théâtre. Ses pouvoirs sont d'abord diminués au profit du directeur<sup>285</sup>, avant, d'être remplacée par une « direction de l'administration des théâtres », en 1863. Ce nouvel organe doit, notamment, surveiller l'Opéra et examiner les propositions présentées par le directeur<sup>286</sup>. Son siège est installé à la Maison de l'empereur, ce qui permet au ministre d'être rapidement informé des intentions d'Émile Perrin. Entré en fonction six mois auparavant, le directeur souhaite s'affranchir de l'autorité ministérielle : « la direction de l'administration » cesse d'exister trois ans plus tard, lorsque Perrin obtient la gestion du théâtre à ses risques et périls.

Sous la Commune, le gouvernement révolutionnaire fait surveiller l'Opéra par un comité musical, composé de personnalités favorables au régime communal<sup>287</sup>. Parmi ses membres, figurent Albert Regnard, reconnu pour son action à la tête du mouvement des étudiants blanquistes, le très jeune compositeur et pianiste Raoul Pugno<sup>288</sup>, ou encore Johan Peter Selmer<sup>289</sup>. Peu respecté par les artistes de l'Opéra restés à Paris, le Comité présente la nouvelle administration à son personnel, le 12 mai 1871, dans l'hilarité générale<sup>290</sup> : le discours d'Eugène Garnier<sup>291</sup>, nommé

---

<sup>284</sup> *Ibid.* Article 5 du décret impérial du 30 juin 1854 portant règlement pour le Théâtre impérial de l'Opéra.

<sup>285</sup> Voir supra p. 80.

<sup>286</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du 1<sup>er</sup> juillet 1863.

<sup>287</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journal de la Régie, année 1871. Arrêté du délégué de la sûreté générale du 9 mai 1871. Les huit membres de la commission sont : Counet, Regnard, Lefèvre, Roncier, Raoul Pugno, Amond, Levreau et Selmer.

<sup>288</sup> E. Rapin, *Histoire du piano et des pianistes*, Lausanne, G. Bridel 1904, p. 471 s. Il est alors à peine âgé de 18 ans.

<sup>289</sup> J.-M. Fausset, (dir), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1142. Lorsqu'il s'engage dans la Commune Selmer rentre à peine d'une croisière en Orient destinée à guérir une maladie de poitrine. Il tirera de ces événements une symphonie célèbre, intitulée *Scène funèbre*.

<sup>290</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journal de la Régie, année 1871. Compte rendu de la séance du vendredi 12 mai 1871. Des couturières arrivées en retard troublent la séance en allant chercher sur l'estrade des sièges destinés aux administrateurs. La majorité du personnel rit de bon cœur. Alors que la situation échappe aux orateurs, un artiste intervient pour affirmer sa fidélité à la Commune et rétablir le calme.

<sup>291</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 140. Eugène Garnier est un chef de troupe provincial qui a su faire valoir ses intérêts auprès des plus hautes instances de la Commune.

directeur trois jours auparavant, est interrompu par une choriste véhémement<sup>292</sup>. Cet organe de contrôle a donné les pleins pouvoirs à la direction et il n'intervient principalement dans les affaires de l'Opéra que pour la composition du programme : on prend grand soin de faire figurer en bonne place les compositions de Raoul Pugno et de Selmer<sup>293</sup>.

La surveillance du théâtre est une mission complexe ; elle ne s'est jamais déroulée ainsi que les règlements le prévoyaient. Les autorités hiérarchiques et les surveillants n'ont conservé que la forme imposée par les textes et se sont adaptés aux difficultés matérielles de gestion. L'autorité du commissaire n'est pas nécessairement l'expression de l'arbitraire ministériel et les commissions sont impuissantes à borner le pouvoir discrétionnaire des ministres et les ambitions personnelles des contrôleurs. Ces entraves à la décision collégiale sont révélées, avec plus de clarté, au moment de la sélection des pièces.

### *Paragraphe 3. Le contrôle du répertoire*

Lorsqu'il s'agit d'élaborer le répertoire, la police des spectacles est à la fois préventive et répressive. C'est le cas, tout particulièrement, de l'Opéra. Dans la grande majorité des cas, cette police s'exprime préventivement et intervient pour empêcher la représentation d'une pièce ou imposer des modifications, avant qu'elle ne soit jouée. Les mesures répressives interviennent principalement lorsqu'il est question d'interrompre un spectacle : des troubles peuvent être causés par la tenue d'une pièce ou pour des motifs politiques qui auraient échappé au premier examen.

La formation du répertoire est enserrée au sein de plusieurs procédures administratives. Leur organisation fait l'objet de règlements. Ces procédures favorisent le contrôle politique des œuvres présentées à l'admission, mais elles permettent également d'en évaluer la valeur littéraire et artistique. Du déroulement et des modalités de ces examens dépendent le droit des auteurs à être représentés. Les

---

<sup>292</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journal de la Régie, année 1871. Compte rendu de la séance du vendredi 12 mai 1871.

<sup>293</sup> *Ibid.* Compte rendu de la journée du mardi 16 mai 1871. L'affiche est une nouvelle fois bouleversée à cause du mauvais vouloir des artistes. On décide de faire jouer *La Marche funèbre* de Selmer et *L'Hymne aux immortels* de Raoul Pugno.



librettistes, les compositeurs et les chorégraphes considèrent le déroulement de ces procédures comme un droit applicable à leurs œuvres. Elles ont été élaborées dans trois domaines principaux intervenant successivement : il faut d'abord choisir les pièces dignes de figurer au répertoire, puis les faire viser par la censure avant de composer les programmes.

### *I. La sélection des spectacles*

L'histoire de la sélection des pièces n'est pas linéaire. La nature des œuvres représentées a compliqué les règles de la sélection : les opéras sont composés d'une partie musicale et d'une partie littéraire, le livret, qu'il faut souvent examiner séparément. Plusieurs thèmes communs aux différents âges de l'Opéra apparaissent, mais il est peut-être inopportun de rompre l'ordre chronologique. L'objectif est ici de relever l'évolution ou, à tout le moins, la divergence entre les principes proclamés dans les règlements et la pratique. L'Ancien Régime s'est montré particulièrement hésitant mais, le siècle des Lumières avançant, les cadres généraux d'une procédure se sont imposés. La royauté essayait de déterminer des modalités applicables à l'élection de tous les ouvrages : elle se prétendait la plus équitable possible pour les auteurs, même si ce n'était pas forcément le cas. La Révolution reprend les mêmes règles, tout en prétendant abattre le clientélisme. Avant 1789, l'administration a timidement cherché à définir les contours d'un principe d'égalité non encore proclamé, tandis que les gouvernements suivants s'encombreront moins de telles considérations.

#### *A. La pratique sous l'Ancien Régime*

Pour l'Ancien Régime, il n'est pas facile de connaître avec précision les modalités de sélection. Peu d'archives ont été conservées, et les quelques textes organisant l'élection des œuvres sont rédigés en termes généraux.

Selon le règlement du 19 novembre 1714, les poèmes sont sélectionnés par « des gens d'esprits », avant d'être mis en musique. Ils sont ensuite reçus par arrêté du Syndic : les créanciers, investis du privilège de l'Opéra, avaient confié à leurs représentants le soin de superviser ces décisions. Enfin, les livrets sont visés par l'inspecteur de l'Académie royale de musique<sup>294</sup>. Les trois étapes de cette procédure ont pour objectif de vérifier les qualités littéraires du livret, d'associer les titulaires du privilège à la décision – leur accord est nécessaire car ils sont financièrement responsables des pertes occasionnées par l'insuccès d'un opéra – et d'effectuer un contrôle politique de l'ouvrage. La musique est tout aussi importante pour la réussite de la pièce, mais moins à même de troubler l'ordre public : la partition doit seulement être jouée, au moins six mois avant la première répétition, devant ces mêmes « gens de l'esprit », dont on sait peu de choses<sup>295</sup>. En 1721, Francine, ancien directeur de l'Opéra, revient aux affaires. Installé par le régent à la tête du théâtre, il est désormais maître de « la régie et [du] choix des pièces anciennes ou nouvelles, répétitions ou représentations dycelles »<sup>296</sup>. Il serait pourtant inexact de penser que les directeurs jouissent d'une liberté totale. Les principaux administrateurs sont aussi des hommes de réseau ; ils subissent des pressions politiques pour faire entrer les pièces au répertoire. L'influence des grands mécènes a d'ailleurs été déterminante pour nombre d'auteurs et de compositeurs. Les fermiers généraux, par exemple, accueillent et protègent librettistes et musiciens : ceux-ci font vivre les salons organisés par leurs protecteurs<sup>297</sup>. Les financiers ne se contentent pas d'accueillir les artistes ; ils assurent aussi la réussite de leurs œuvres : c'est une question de prestige personnel, un moyen d'étendre sa renommée et de renforcer sa clientèle. L'exemple le plus célèbre pour l'Opéra est, sans doute, celui du compositeur Jean-Philippe Rameau. En 1731, il entre dans l'entourage du fermier général Le Riche de La Pouplinière, en tant que maître de piano pour son épouse. À peine deux ans plus tard, son opéra d'*Hippolyte et Aricie* est représenté à l'Académie royale de musique<sup>298</sup>. La pièce ne réussit pas immédiatement ; elle soulève, dès sa sortie, l'opposition des nombreux

<sup>294</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Articles 13 et 14 du règlement du 19 novembre 1714.

<sup>295</sup> *Ibid.* article 15.

<sup>296</sup> *Ibid.* Extrait des registres du Conseil d'État. Arrêt du Conseil de régence du 21 février 1721.

<sup>297</sup> Y. Durand, *Finance et Mécénat, les fermiers généraux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1976, p. 236. Voir aussi J. Wilhelm, *La vie quotidienne des Parisiens au temps du Roi-Soleil*, Paris, Hachette, 1977, p. 246. « Sous le règne personnel de Louis XIV, l'importance des Salons parisiens fut considérable. C'étaient, dans la capitale, autant de petites cours en l'absence de celle du roi, autant de terrains de rencontre entre grands seigneurs, gentilshommes, grands bourgeois et gens de lettres qui n'auraient pu se trouver à Versailles. »

<sup>298</sup> A. Royer, *Histoire de l'Opéra avec douze eaux-fortes*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875, p. 38.

amateurs, restés fidèles au style baroque de Lully<sup>299</sup>. Grâce à ses protecteurs, Rameau traverse l'orage et, deux ans plus tard, ses *Indes Galantes* sont couronnées de succès. Rameau n'est pas le seul compositeur à bénéficier d'appuis politiques : Gluck – ancien maître de clavecin de la dauphine – préparait, dès 1772, un opéra en langue française : avant l'examen de son œuvre à Paris, il avait reçu l'assurance d'être représenté. Son *Iphigénie en Aulide* est à l'affiche deux ans plus tard, alors que Marie-Antoinette est sur le point de devenir reine<sup>300</sup>. Aussi partisan soit-il, le choix des pièces n'est pas dénué de toute préoccupation artistique : Rameau et Gluck sont des compositeurs dont le talent a été reconnu et toutes les pièces ne font pas l'objet de passe-droits : certains opéras sont examinés avec attention. En 1773, par exemple, les directeurs refusent tous les morceaux de musique plagiant ou reprenant ouvertement d'anciens opéras<sup>301</sup>.

En dépit de quelques contre-exemples, la composition du répertoire dépend encore, pour beaucoup, des liens clientélistes. En 1778, les nouveaux statuts de l'Académie royale de musique essaient d'instaurer une procédure contraignante, mais l'initiative ne donne pas le résultat escompté. Si, avant d'être représenté, tout ouvrage doit être reçu par un jury spécialement désigné par le directeur<sup>302</sup>, cet examen est fréquemment détourné ; il entérine bien souvent un compromis entre la direction et les autorités<sup>303</sup>. La reine continue à favoriser Gluck, ainsi que le danseur Noverre<sup>304</sup>. Ce constat d'échec pousse les autorités à réagir : en 1780, la procédure est modifiée et détaillée ; on espère la rendre plus contraignante. La gestion interne de l'Opéra est confiée, pour la majeure partie des décisions, au Comité des artistes : les pouvoirs du directeur s'en trouvent amoindris. S'il doit effectuer, en amont, une présélection des pièces, c'est au Comité de décider quels ouvrages sont suffisamment bons pour être

---

<sup>299</sup> S. Milliot, « La musique de l'opéra de Rameau », *Rameau en Auvergne, recueil d'études établi et présenté par Jean-Louis Jam*, Clermont-Ferrand, 1986, p. 77-87.

<sup>300</sup> A. Royer, *op. cit.* p.65-66. En 1772, le *Mercure de France* publie une lettre anonyme dans laquelle il annonce la venue du compositeur allemand. Le journal presse l'opinion et le pouvoir afin que l'on active les négociations.

<sup>301</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. « Observations servant de réponses aux demandes du sieur Floquet ». En 1773, Rebel et Berton refusent d'admettre un opéra intitulé *L'Union de l'Amour* au motif qu'il n'est « qu'une compilation de toutes sortes de musiques connues. »

<sup>302</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 39 de l'arrêt du Conseil du 27 février 1778 : « Aucun ouvrage ne sera reçu ni représenté qu'il n'ait été préalablement vu et approuvé par des personnes que l'entrepreneur aura chargé de l'examiner ».

<sup>303</sup> S. Serre. *L'Opéra de Paris, 1749-1790, politique culturelle au temps des lumières*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 221-223. Solveig Serre relève, dans le détail, les modalités d'élection des pièces et les collusions qui président à cette sélection.

<sup>304</sup> *Ibid.* p. 221.

représentés ; le directeur n'intervient ensuite qu'en cas de partage des voix<sup>305</sup>. Cette réforme avait été souhaitée par le ministre Amelot, qui reprochait la trop grande complaisance de l'administration pour certains auteurs. Les changements effectués se heurtent sans doute à des usages trop bien installés : à peine quelques mois après l'entrée en vigueur du nouveau règlement, le secrétaire d'État adapte la procédure aux difficultés matérielles d'exécution<sup>306</sup>. Celle-ci se complique considérablement. La direction, toujours sollicitée en premier, est chargée de faire un rapport au Comité des artistes sur les mérites et les défauts d'un ouvrage. Le Comité choisit alors deux des « principaux sujets » – ce sont les premiers interprètes – pour en faire l'examen approfondi avec le sous-directeur. Les remarques de ce premier jury sont ensuite communiquées à l'auteur qui devra reprendre sa pièce en cas de refus, ou effectuer les modifications exigées. Si l'œuvre est « digne d'être jugée », elle est entendue par les artistes du théâtre et des amateurs, réunis en grand comité. Ce second jury peut décider d'une « répétition générale », à laquelle sont conviées un plus grand nombre de connaisseurs : ils décident de l'acceptation définitive de la pièce. Le silence des archives laisse penser que les ordres du ministre de la Maison du roi ne furent que très rarement suivis. Cette procédure, trop compliquée, était sans doute irréaliste. Exception notable, l'opéra de *Bayard* est écouté, en 1783, par « l'assemblée la plus nombreuse et composée de ce qu'il y a de plus distingué à Paris en seigneurs français et étrangers ». Après avoir été reçu et applaudi par cette large assemblée, l'auteur demande au ministre d'ordonner l'inscription de sa pièce au programme<sup>307</sup>. Cette préoccupation éphémère pour le respect de la procédure n'est pas le fruit du hasard : l'année précédente, le Comité d'administration avait pris conscience de ses faiblesses et avait réclamé à Amelot le concours de « gens d'esprit » pour le choix des pièces<sup>308</sup>.

En dépit de ces quelques réactions épisodiques, les précautions échouent encore à rendre la procédure transparente : d'ailleurs, était-ce vraiment l'objectif recherché ? Cette procédure illusoire devait, avant tout, faire cesser les critiques présentées par quelques auteurs suspicieux à l'égard des jurys traditionnels. Il faut dire qu'alors, les jeux de pouvoirs entre Papillon de La Ferté, représentant du ministre, le Comité, le directeur et toutes les autres personnalités intéressées rendent

---

<sup>305</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Règlement pour l'administration et la police intérieure de l'Académie royale de musique du 18 avril 1780.

<sup>306</sup> *Ibid.* Paris, le 14 octobre 1780, lettre du ministre de la Maison du roi à l'administration de l'Académie royale de musique.

<sup>307</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621, pièce 15, Paris, le 18 juillet 1783, lettre de l'auteur au ministre de la Maison du roi.

<sup>308</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620. Paris, le 19 avril 1782, compte-rendu du Comité au ministre.

souvent les modalités de sélection inutiles : lorsqu'un auteur peut entrer directement en contact avec l'administration hiérarchique de l'Académie royale, la décision est prise dans le bureau du ministre. C'est le cas, en 1782, pour l'opéra de *Nitocris* : Amelot décide lui-même des corrections qu'il convient d'apporter au manuscrit. Après avoir donné à son style « un peu plus de force et de vivacité », l'auteur présente son poème au jury ; il est reçu à l'unanimité<sup>309</sup>.

À la fin de l'Ancien Régime, le régime des jurys d'élection est complété par un concours annuel, organisé pour décerner des prix aux meilleurs opéras. En mettant les auteurs en concurrence, il permet de repérer plus aisément les œuvres de qualité. Les préoccupations littéraires et musicales semblent avoir rapidement été reléguées au second rang : le concours devient un enjeu de prestige pour « les académiciens » qui en sont les jurés : ils obtiennent, en récompense de leur participation, un droit d'entrée perpétuel à l'Académie royale de musique et peuvent assister aux représentations comme aux répétitions quand bon leur semble<sup>310</sup>.

La royauté a laborieusement instauré une procédure au cours de laquelle les jurys occupent une place centrale, mais ces organes collégiaux ne sont pas toujours maîtres de leurs délibérations. Si l'administration est encore déchirée entre ses vieilles habitudes et les nouveaux impératifs, l'évolution est déjà bien amorcée. Les autorités entendent encadrer leurs propres prérogatives, sans pour autant se soumettre totalement aux règlements. Si la Révolution n'invente pas la procédure, elle prétend en exiger l'exacte application.

### *B. La généralisation des jurys*

La forme collégiale des jurys est en adéquation avec les idéaux de la Révolution. Composés, en principe, de personnalités qualifiées, ils donnent l'impression aux auteurs d'être élus, si ce n'est par des pairs, à tout le moins par des spécialistes plus ou moins reconnus. Pour autant, les jurys peuvent être écartés de la discussion lorsque le ministre décide de favoriser une œuvre ou un auteur. En outre,

---

<sup>309</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.* p. 220-221.

<sup>310</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Lettre anonyme et non datée [elle a été rédigée en 1787 ou 1788] : « Pour leur assurer les entrées qui leur ont été accordées à ce titre, le ministre eut la bonté de leur adresser à chacun en particulier une lettre dans laquelle il fut dit que l'intention du roi est qu'ils en jouissent à perpétuité, y compris pour les répétitions. »

la collégialité n'est pas nécessairement un facteur d'ordre. Elle n'empêche pas les divisions internes, les réflexes corporatistes entre auteurs, compositeurs, acteurs et personnel administratif. Le choix de jurés dociles peut permettre l'émergence d'une personnalité ou favoriser l'acceptation des instructions transmises par le gouvernement. Ainsi, la délibération collégiale peut-elle légitimer une décision arbitraire.

## 1. La sélection sans jury

Bien que la réunion d'un jury de lecture ait été érigée en règle de principe, les autorités ont accepté de nombreuses exceptions. La tutelle de l'Opéra s'embarrasse peu de ces comités, lorsque le pouvoir décide de faire accepter une pièce. Sous le Consulat, le directeur de l'Opéra négocie un nouvel ouvrage, directement avec le compositeur Weber et le dispense de toute procédure<sup>311</sup> : Bonet – agissant sans doute sur ordre du ministre – avait la tâche délicate de renouveler le répertoire du théâtre, alors composé d'œuvres connues et d'ouvrages marqués par l'Ancien Régime ou par la ferveur politique de la Révolution. Bien que les régimes napoléoniens aient procédé à plusieurs commandes, les jurys de lecture se réunissent régulièrement. La Restauration, quant à elle, déroge aussi ouvertement à la règle. En 1817, par exemple, le directeur de la Maison du roi, ministre de fait, sans le titre, écrit à l'administration de l'Académie royale de musique pour favoriser un ouvrage composé par Lesueur : la pièce doit être directement entendue par le Conseil d'administration, sans passer devant le jury littéraire<sup>312</sup>. Ainsi, le baron de La Ferté, son représentant, veillera-t-il à ce que l'opéra soit élu sans difficulté. Cette œuvre nouvelle – dont le titre ne figure pas dans la correspondance – ne sera jamais représentée : il est probable qu'en évitant l'examen, le comte de Pradel ait voulu éviter au compositeur les critiques des spécialistes : ce détournement officiel de la procédure répond à des objectifs pratiques et à la nécessité de ménager la susceptibilité des auteurs reconnus.

En 1828, l'opéra de *Guillaume Tell*, composé par Rossini, est répété sans que l'on ait consulté le jury littéraire. Les auteurs du livret, inquiets à l'idée que leur texte

---

<sup>311</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Paris, 23 brumaire an XII, lettre du directeur à Weber.

<sup>312</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 24 avril 1817, lettre de La Ferté aux administrateurs de l'Opéra : le représentant de Pradel transmet les ordres du directeur de la Maison du roi.

puisse être représenté sans jamais avoir été éprouvé, demandent eux-mêmes à ce que la pièce soit examinée. Auger<sup>313</sup>, membre du jury, écrit au directeur des Beaux-arts pour l'informer des modifications souhaitées : Étienne de Jouy a déjà déféré aux observations et corrigé les trois premiers actes de son poème, mais le quatrième semble encore « un peu trop long et un peu trop vide »<sup>314</sup>. Sans rien exiger, Auger émet le souhait que l'on fasse resserrer cet acte : il a besoin, pour cela, de l'intervention du directeur des Beaux-arts. Sosthène de La Rochefoucauld, très présent auprès de l'Opéra, est alors moqué pour ses prises de position artistiques discutables, si bien que Balzac lui trouve le sobriquet de « Sosthène-Démosthène », dans les *Illusions perdues*<sup>315</sup>.

Les directeurs traitent fréquemment avec les auteurs, afin qu'ils écrivent les paroles d'une pièce ou qu'ils composent une musique pour un opéra ou un ballet. Dans ce cas, l'auteur est presque toujours assuré de voir son œuvre figurer au programme : les commandes directes, effectuées par les administrateurs, ne font, en règle générale, pas l'objet d'un examen préalable. Ce contrat est passé avec un compositeur ou un librettiste à qui les directeurs accordent leur confiance. Si le texte ou la partition est refusé, l'auteur perçoit tout de même une rémunération. L'abandon d'une commande ne se présente que très rarement. La plupart du temps, les œuvres sont représentées et leurs auteurs sollicités pour d'autres projets. Le harpiste Théodore Labarre fait partie de ces compositeurs favorisés. Après la musique du célèbre ballet *La Révolte au sérail*, en 1833<sup>316</sup>, la direction lui propose, pour 1 000 francs, l'écriture et l'arrangement des airs dansés dans *La Vestale*. La musique semble avoir été rapidement acceptée, sans passer devant aucun jury. Malheureusement pour Labarre, l'administration n'est pas toujours exacte dans ses paiements : la créance ne sera liquidée qu'en 1854<sup>317</sup>.

Il est donc facile de passer outre le principe d'un examen par les comités littéraires et musicaux. En 1868, le ministre des Beaux-arts décide de ne pas solliciter les organes de sélection traditionnels. Camille Doucet, directeur général de l'administration des théâtres, lui avait adressé un rapport proposant la tenue de

<sup>313</sup> Il s'agit probablement de Louis Simon Auger, le secrétaire perpétuel de l'Académie française.

<sup>314</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 12 décembre 1828, lettre d'Auger au directeur des Beaux-arts.

<sup>315</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 2, *Illusions perdues*, deuxième partie, p. 287.

<sup>316</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p 651.

<sup>317</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1076. Le procès-verbal de la commission supérieure de l'Opéra du 3 octobre 1854 nous apprend que cette commande avait été passée auprès de Labarre pour 1 000 francs. Un acompte de 300 francs est versé au compositeur ; il n'est jamais parvenu à obtenir les 700 francs restants. La commission fait entrer cette dette dans le passif du théâtre pour qu'elle soit liquidée.

concours<sup>318</sup>. Son projet séduit Vaillant qui accepte de récompenser les plus beaux opéras, à condition d'éviter les collusions bien connues au sein des jurys : le ministre demande que les œuvres soumises à concours soient envoyées anonymement par les auteurs. Leur nom doit seulement figurer dans une enveloppe cachetée jointe à la pièce<sup>319</sup>. Cette règle n'est pas respectée : on retrouve, à même les manuscrits, non seulement un nom et un prénom, mais aussi une photo de l'expéditeur<sup>320</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le député républicain Paul-Meunier proteste contre l'arbitraire des directeurs : censés être plus libres dans la gestion du théâtre, ils refuseraient des pièces selon leur caprice, sans s'encombrer de considérations artistiques<sup>321</sup>. Ce jugement, quelque peu hâtif, ne prend pas en considération les pressions émanant de la direction des Beaux-arts : les ministres transmettent à ses bureaux de nombreuses recommandations destinées à favoriser tel auteur ou tel compositeur. En 1908, par exemple, le préfet de la Seine, intervient pour que *Cinea* – opéra du journaliste et compositeur Arthur Coquard – soit mis en scène<sup>322</sup>.

L'examen d'une pièce par un jury a longtemps été considéré comme une contrainte dispensable. Certaines personnalités avaient une influence suffisante sur la direction pour faire accepter une pièce. En dépit des accommodements et des détournements, les jurys se sont imposés comme la forme normale de sélection. Pour ne pas déroger ouvertement à la règle, l'administration a su trouver des moyens officieux de pression.

## 2. Le jury, une contrainte facile à contourner

Plusieurs étapes ont été ménagées au sein de la procédure de sélection. Leur vocation est officiellement de désengorger les jurys. La prétention est plaisante, mais les interventions successives de plusieurs échelons de la hiérarchie administrative laissent entrevoir d'autres pratiques moins avouables. Ainsi, une présélection des

---

<sup>318</sup> C. Doucet, *Rapport au ministre des Beaux-arts*, Paris, Panckoucke, 1867, 14 p. Il propose que le concours pour le Théâtre impérial de l'Opéra soit ouvert « aux auteurs déjà parvenus comme à ceux qui voudraient y parvenir ».

<sup>319</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1324. Règlement du concours organisé par le maréchal Vaillant le 15 mars 1868.

<sup>320</sup> *Ibid.* Voir, par exemple, l'opéra de *Cornélie* envoyé avec photographie par Anatole Édouard Chorel de l'Orne.

<sup>321</sup> F. Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Madraga, 1991, p. 76.

<sup>322</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4668. Paris, le 8 avril 1908, lettre du ministre à la direction de l'Opéra.



livrets et de la musique a-t-elle pu être organisée : son rôle effectif au sein de la procédure n'est pas simple à comprendre, dans la mesure où les règlements ne précisent pas toujours ce qu'il advient des ouvrages entre la présélection et l'examen par les jurys. De plus, les textes – lorsqu'ils existent – n'expliquent pas toujours les modalités exactes de ce premier examen. Nos recherches n'ont pas permis de combler la totalité de ces problèmes : nous nous sommes attachés à rechercher l'origine et les principales formes de la présélection sans prétendre, d'ailleurs, à l'exhaustivité. L'organisation des jurys est plus commode à saisir parce que les règlements sont plus nombreux. Cependant, le déroulement précis des séances, les jeux d'influence et le rôle des personnalités – si déterminant en matière de collégialité – ne se laisse pas facilement appréhender. Les procès-verbaux n'expliquent pas tout ; ils ne disent que ce que les jurés veulent bien laisser paraître.

#### a. La présélection

Dès 1798, une présélection des œuvres destinées au Théâtre de la République et des arts a été organisée. Si cette étape avait pour objectif premier de désencombrer les jurys, elle n'a pas été instaurée sans arrière-pensée. Le ministre de l'Intérieur confie alors à un homme de lettres, dénommé Guillard, le soin d'examiner les ouvrages et de lui en faire personnellement un rapport<sup>323</sup>. On peut imaginer que le ministre n'entend pas recevoir un simple avis sur les qualités littéraires d'un poème : il impose, en réalité, un premier contrôle politique. Ce premier filtre n'est pas assez efficace : les manuscrits ne tardent pas à encombrer les bureaux de l'Opéra. En 1803, le directeur Morel de Chefdeville souhaite rétablir une présélection rigoureuse, mais il refuse de perdre toute influence. Sans demander son avis au préfet du Palais – son supérieur hiérarchique direct – le directeur adresse une note au ministre de l'Intérieur, dans laquelle il propose qu'une première sélection soit effectuée par les services du préfet Luçay. Morel est habile. Il sait être convaincant : si « le Théâtre des arts n'offre point de juges qui puissent bien éclairer les gens de lettres du jury, [...] la marche actuelle du gouvernement, dans toutes les parties de l'administration, semble

---

<sup>323</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 3 prairial an VI, lettre du ministre à Guillard. Le ministre lui envoie les manuscrits de *Séminaris* et de *Mahomet*. Il presse Guillard en l'informant qu'il attend toujours les rapports sur *Lucrèce*, *Soliman*, *Eranime* et *La Forêt de Drama*.

indiquer la forme qui convient mieux que celle prescrite par le Directoire.<sup>324</sup> » En minimisant le rôle de ses propres services, le directeur feint d'impliquer davantage l'administration supérieure. C'est, semble-t-il, un leurre : le directeur ne manque pas de proposer deux hommes qui, s'ils sont habitués de siéger dans les jurys, n'en demeurent pas moins ses proches. Ils seront chargés de seconder Luçay, occupé par bien d'autres tâches administratives. Cette proposition est officialisée dans le règlement de 1805<sup>325</sup>. Les modalités de la présélection changent peu durant l'Empire. Sous les Cent jours, le système fonctionne encore : parmi les neuf pièces proposées au mois de mai 1815, quatre seulement sont présentées au jury par le surintendant Rémusat<sup>326</sup>.

Sous la Restauration, le comte de Pradel décide de réformer l'organisation des jurys : les livrets et les musiques doivent d'abord être adressés au baron de La Ferté, intendant des Menus. Il les fera examiner par un premier comité, avant de les transmettre au jury de lecture de l'Académie royale de musique<sup>327</sup>. L'examen préliminaire des livrets est confié à un « conseil littéraire », composé de trois littérateurs et deux musiciens, tous choisis sur une liste arrêtée par la Maison du roi. Les séances se déroulent aux Menus-plaisirs. Les partitions, de leur côté, sont jouées devant un « conseil musical », composé de trois compositeurs et deux littérateurs<sup>328</sup> ; aucun des musiciens n'est, en principe, admis à présenter une de ses pièces. Pour l'un et l'autre des deux comités, le principe de répartition entre compositeurs et hommes de lettres est violé, dès l'origine, par l'arrêté qui impose cette règle<sup>329</sup>. Le directeur de la Maison du roi nomme qui bon lui semble. Les membres du Conseil littéraire délibèrent à la majorité des voix sur une série de questions déterminées à l'avance : on s'interroge sur l'intérêt du sujet dans le répertoire de l'Opéra, sur le style utilisé et sur les corrections qu'il conviendrait d'apporter. Enfin, ils décident d'admettre la

---

<sup>324</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Rapport du 3 germinal an XI adressé par la direction du Théâtre de l'Opéra au ministre de l'Intérieur. Bonet, qui en est l'instigateur, n'en est pas le rédacteur.

<sup>325</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 148 du règlement du 1<sup>er</sup> vendémiaire an XIV. Les ouvrages nouveaux sont envoyés au préfet du Palais qui décide lesquels seront soumis au jury.

<sup>326</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le 3 mai 1815, lettre de Rémusat à Picard.

<sup>327</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté du comte de Pradel du 25 janvier 1816 sur les jurys de lecture.

<sup>328</sup> *Ibid.* Le partage des membres entre littérateurs et compositeurs n'est pas plus respecté pour le Conseil musical que pour le Conseil littéraire. Les compositeurs Méhul, Cherubini, Berton Spontini, Boieldieu sont appelés à siéger.

<sup>329</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 21 mai 1816 relatif à l'examen préliminaire des pièces. Sont nommés : l'auteur dramatique et critique François-Benoît Hoffmann – qui avait écrit le livret de l'opéra de *Phèdre*, joué à l'Académie royale de musique en 1786 – l'écrivain Michaud, le dramaturge et écrivain Raynouard, l'ancien directeur de l'Opéra, Picard – il était aussi dramaturge – ainsi que le très prolifique écrivain romantique Charles Nodier. La règle des trois littérateurs et deux compositeurs n'est pas donc pas respectée.

pièce ou de la renvoyer. Si l'opéra est jugé admissible l'avis du conseil est consigné et envoyé au Comité de lecture sous enveloppe cachetée<sup>330</sup>. Pradel n'hésite pas à devancer le baron de La Ferté : alors que la convocation du Conseil littéraire incombe à l'intendant, le directeur de la Maison du roi prend des circulaires organisant les examens préliminaires. Pradel, qui tient à garder la main sur cette première étape de la procédure d'admission, demande à être informé en personne du résultat des délibérations<sup>331</sup>. Les débats au sein du Comité musical sont beaucoup plus libres. Tout juste sait-on que la partition est rejetée en cas d'unanimité contre elle : si les délibérations sont effectives, cette organisation est destinée à éliminer les seules œuvres manifestement impropres à la représentation. L'étape de présélection est plus sévère envers les livrets qu'envers les partitions ; le fait qu'elle soit confiée à des spécialistes de l'écriture et de la musique doit compenser le fait que les jurys de sélection sont alors composés par le personnel du théâtre.

Les luttes d'influence marquent déjà cette étape préliminaire. Maîtriser la présélection revient à détenir un pouvoir important : ce premier « filtre » permet, non seulement d'écarter les pièces qui n'ont aucune chance d'être jouée, mais aussi d'évincer certains auteurs en disgrâce. Le fonctionnement des jurys ne semble pas présenter de meilleures garanties.

## b. Les délibérations

L'analyse des règlements doit être croisée avec les procès-verbaux de sélection et la correspondance adressée aux jurys collectivement, ou aux jurés individuellement. La confrontation des sources laisse entrevoir deux éléments importants du déroulement des séances. De nombreuses pressions sont exercées sur les jurys, que ce soit en leur sein par un membre influent ou depuis l'extérieur par le gouvernement. Malgré tout, les considérations littéraires, musicales et artistiques ne sont pas oubliées : la longue pratique des délibérations, durant le XIX<sup>e</sup> siècle, permet d'identifier des critères implicites de sélection. Ces critères n'évoluent pas – ou très peu. Ils sont acceptés par les jurys qui les appliquent de façon constante sur une

---

<sup>330</sup> *Ibid.* articles 6 et 7.

<sup>331</sup> *Ibid.* Circulaire du comte de Pradel du 24 mai 1816.

longue période, comme s'ils étaient obligatoires. De leur application dépend le rejet ou l'acceptation des pièces. On assiste à l'élaboration de principes coutumiers spécialement adaptés aux exigences de l'Opéra.

#### α. L'œil du pouvoir

La pratique des concours, mise en place à la fin de l'Ancien Régime, est abandonnée. La Révolution s'efforce d'imposer le principe de la délibération pour chacune des pièces présentées à l'Opéra<sup>332</sup>. Parmi les membres des jurys, on retrouve des compositeurs, comme Grétry ou Cherubini, ainsi que les principaux interprètes ou chorégraphes de l'Opéra comme Lays ou Gardel. Sous le Consulat, leur composition est élargie pour laisser une plus large place aux compositeurs et aux hommes de lettres : en 1801, ils constituent la majorité au sein des comités de sélection<sup>333</sup>. L'avènement de l'Empire ne met pas un terme à l'examen collégial, mais l'influence du pouvoir se fait plus pesante. La composition des comités de lecture change peu : on y trouve toujours des représentants du personnel, ainsi que des compositeurs et des littérateurs, généralement membres de l'Institut<sup>334</sup>. Il est important pour les autorités de donner à ses jurys une certaine légitimité ; la notoriété et la renommée des jurés est dès lors un élément déterminant dans la nomination. Il s'agit d'appeler des personnalités plus ou moins importantes du monde littéraire, afin de légitimer le résultat des délibérations. Cette initiative, si louable soit-elle, cache d'autres préoccupations. Le pouvoir de nomination appartient d'abord au ministre de l'Intérieur<sup>335</sup> ; aucun juré n'est assuré de garder sa place. Pour conserver leur siège, les trois compositeurs, les trois hommes de lettres et les trois interprètes appelés au Comité de lecture doivent se montrer dociles. La direction a très vite compris l'avantage qu'elle pouvait tirer de cette situation. Comme le montre l'état des jetons de présence donnés aux jurés, le directeur fait rarement défaut<sup>336</sup>. Comme gage de

---

<sup>332</sup> Bibl. Opéra. AD 28. Paris, 1<sup>er</sup> ventôse an VI. Lettre de l'administration du théâtre aux membres du jury d'élection des pièces.

<sup>333</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 114. On retrouve notamment Legouvé, Roger, Andrieux, Collin d'Harleville ou Monvel.

<sup>334</sup> *Ibid.* p. 116-117.

<sup>335</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Règlement du Théâtre de la République et des arts. Section 3, chapitre 1, article 1.

<sup>336</sup> *Ibid.* Voir par exemple, l'état des jetons de présence dus aux membres du jury au terme de l'article du règlement pendant l'année 1807.

discipline et d'allégeance, il parvient à faire placer dans les comités des auteurs attendant d'être sélectionnés. Ce rôle est d'autant plus important que la réforme administrative de 1807 l'a privé d'une grande partie de ses attributions au profit de l'administrateur comptable. Il souhaite garder la main sur la gestion artistique de l'Opéra en présidant les jurys et en menant les débats avec fermeté. Ainsi, la collégialité d'un jury de spécialistes légitime souvent les décisions unilatérales prises par le directeur. Sous son autorité, les délibérations du jury ne sont pas toujours effectives : le directeur se contente souvent de faire mentionner sur le procès-verbal le rejet ou de l'acceptation des pièces soumises à examen. Le préfet du Palais s'est un temps inquiété d'une telle pratique. Il a dû rappeler Bonet à l'ordre, afin « d'avoir selon l'usage l'opinion du jury sur les mérites ou les défauts [des] compositions. »<sup>337</sup> Cette intervention n'a eu que peu d'effets : les procès-verbaux donnent lieu, le plus souvent, à un avis lapidaire n'attestant pas mieux du sérieux des débats. La mainmise du directeur sur les délibérations semble avoir donné lieu à une lutte d'influence durant la période de transition entre la direction Bonet et l'installation de Louis Benoît Picard. Le premier est soutenu par Cambacérès ; l'autre jouit de la protection impériale<sup>338</sup>. En septembre et octobre 1807, ils sont tous deux présents dans les différentes sessions des jurys<sup>339</sup>. Le 29 septembre, un jury reçoit à correction *L'amour et la gloire*, livret d'un dénommé Hublin, à charge pour l'auteur de réduire son opéra en un acte unique. Le 31 septembre, le même Hublin se présente devant un nouveau jury composé de façon identique : sa pièce est rejetée car le sujet ne peut être traité en un acte<sup>340</sup>. L'acte unique n'était sans doute pas si court puisqu'il résumait les deux parties de l'ancien opéra, mais le jury versatile semble se ranger tantôt derrière l'avis de Bonet, tantôt derrière l'opinion de Picard ; il est l'instrument d'une querelle entre un directeur sur le départ et son successeur déjà trop présent.

La composition des comités d'examen fait l'objet d'une sélection attentive : les hommes de lettres ont un lien avec le régime impérial<sup>341</sup> : on trouve parmi eux des fidèles du régime impérial, comme Baour-Lormian – modeste auteur de paroles, mais fervent admirateur de Napoléon – ou encore des amis du directeur, comme le célèbre

---

<sup>337</sup> *Ibid.* Dossier VII. Paris, le 19 décembre 1806, lettre de Luçay à Bonet.

<sup>338</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.*, p.106.

<sup>339</sup> Bonet était toujours président des jurys mais Picard – dont l'influence grandissait – avait été imposé comme homme de lettres.

<sup>340</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Dossier VII. Procès-verbaux des séances de jury des 29 et 31 septembre 1807.

<sup>341</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 118-123. L'auteur a analysé de façon exemplaire les jeux de pouvoirs à l'origine des nominations.

avocat et dramaturge François Andrieux. Certains auteurs se plaignent d'avoir été jugés avec partialité. C'est le cas, en 1808, d'Aignant. Le librettiste critique le manque d'objectivité dont on a fait preuve lors de l'examen de sa pièce : elle a été rejetée sans qu'on lui ait donné la possibilité d'en faire lui-même la lecture<sup>342</sup>. Pour sauver les apparences, le directeur lui répond que les auteurs ne sont pas admis devant le Comité<sup>343</sup>, alors que cet usage est en vigueur à l'Opéra<sup>344</sup>. Dans de telles conditions, de nombreux passe-droits ont vu le jour. Il est, le plus souvent, difficile de les relever, tant ces pratiques ont lieu sous couvert de la légitimité des jurys et de la légalité des décisions administratives. Le plus bel exemple de favoritisme – peut-être parce qu'on n'a pas cherché à le dissimuler – est celui dont a bénéficié le général Lasalle, héros des campagnes d'Italie et d'Égypte. Le général soumet son opéra de *Vishnou* à examen, en 1808. Le texte est jugé sévèrement ; en aucun cas, il ne peut être reçu en l'état. Pour ne pas froisser son auteur, le jury admet poliment le poème à correction. Lasalle, qui ne souhaite pas être désavoué en seconde lecture, invite chez lui les membres du Comité pour discuter de son œuvre, puis il transmet ses modifications à Picard, peu avant la deuxième délibération. Celle-ci lui sera favorable<sup>345</sup>. En dépit de ses relations, le général ne jouira pas toujours d'un traitement de faveur : plus tard, sa *Nouvelle Cythère* est rejetée. Le procès-verbal révèle que le jury a su habilement prétexter de trop grandes difficultés d'exécution, afin de n'avoir pas à souligner les défauts manifestes du livret<sup>346</sup>. Si le choix des littérateurs pour la composition des jurys est sujet à caution, le choix des compositeurs répond à une logique différente. La musique ne se prête guère aux controverses politiques : la Maison de l'empereur se contente d'appeler des auteurs de musique fidèles, mais incontestables : Grétry, Cherubini et Gossec sont toujours présents ; on trouve, à leurs côtés, des personnalités reconnues comme Lesueur, Méhul ou Spontini<sup>347</sup>.

La Restauration s'est efforcée de réformer l'admission des pièces en détaillant la procédure. Le comte de Pradel – bien qu'il ait cherché à étendre son autorité personnelle durant l'examen préliminaire – cherche à imposer un principe de

---

<sup>342</sup> Bibl. Opéra. AD 67. Paris, le 25 janvier 1808, lettre d'Aignant à Picard.

<sup>343</sup> *Ibid.* Paris, le 25 janvier 1808, lettre de Picard à Aignant.

<sup>344</sup> Bibl. Opéra. AD 23. Procès-verbal du 1<sup>er</sup> mai 1809 pour la pièce de *Nausicaa*. Jouy a été admis à lire sa pièce ; elle a été acceptée par le jury.

<sup>345</sup> A.N. AJ<sup>13</sup>, 88. Dossier VIII. Lettres de Lasalle à Picard des 12, 18 et 20 novembre 1808.

<sup>346</sup> *Ibid.* Dossier X.

<sup>347</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 123-128.

collégialité effectif au sein des jurys ; c'est, du moins, son discours officiel. En 1816, le directeur de la Maison du roi décide de ne plus convier aux délibérations aucune personnalité extérieure au théâtre. Les membres des jurys sont désormais : le régisseur général, l'inspecteur général de la musique, le premier maître de ballets, le premier machiniste, ainsi que les trois principaux interprètes – hommes et femmes – de l'Académie royale de musique<sup>348</sup>. Le Comité est censé posséder l'expertise suffisante pour apprécier les différentes parties du spectacle. La seule compétence en matière de musique, de chant et de danse est jugée insuffisante pour sélectionner une pièce : le régisseur et le machiniste, quant à eux, s'assurent que la pièce est réalisable, que de son coût est raisonnable. Le *quorum* est de huit membres ; chacun reçoit un jeton de présence de cinq francs. On délibère à bulletin secret et les décisions sont prises à la majorité. Si une partie du jury souhaite modifier l'ouvrage, le Comité ne délibère plus que sur cette question et la pièce n'est admise que si les jurés sont moins d'un tiers à partager cet avis<sup>349</sup>. Cette réforme de la procédure doit être un gage de sérieux, un geste en faveur des auteurs. C'est avant tout une décision symbolique : son effet d'annonce laisse entendre que les autorités sont résolues à mettre un terme aux passe-droits. La réalité est toute autre : Pradel s'assure que le jury de l'Académie royale rende un avis conforme aux présélections qu'il a lui-même dirigées. Après que le Comité de lecture a pris connaissance du livret – rien n'est précisé pour la musique –, il fait lire en séance l'avis rendu au moment de l'examen préliminaire et fait expressément notifier toutes les divergences<sup>350</sup>. Ce procédé ne favorise pas l'indépendance des jurys qui ne peuvent apprécier librement la seule valeur littéraire du texte. Conscient des limites d'une procédure qu'il a lui-même instaurée, le comte de Pradel tente une nouvelle réforme, en 1818<sup>351</sup>. Les membres du Comité de lecture cessent de donner un avis général sur le livret : à l'instar du Conseil littéraire des Menus-plaisirs, ils doivent répondre à une série de questions prédéterminées. Le sujet de la pièce convient-il à la scène lyrique ? Le livret peut-il être admis en l'état ? À cette seconde question seulement, la majorité doit être des deux tiers. Dans le cas contraire, le Comité continue à délibérer sur les corrections qu'il est nécessaire d'apporter : on s'intéresse alors à l'action et à la clarté de sa conduite, à la coupe du poème, à la longueur des actes, au style ou aux éventuelles difficultés de mise en

<sup>348</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 2 de l'arrêté du comte de Pradel du 25 janvier 1816.

<sup>349</sup> *Ibid.* articles 3 et 4 de l'arrêté du 25 janvier 1816.

<sup>350</sup> *Ibid.* articles 8 et 9.

<sup>351</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 7 avril 1818 sur les jurys de lecture.

musique. Les délibérations sont enserrées dans des règles strictes ; elles laissent, une nouvelle fois, peu de liberté aux jurés. En dépit de ces défauts, cette procédure semble complète et de nature à favoriser un débat honnête.

Les pressions politiques ne cessent pas pour autant. En 1820, le ministère de Maison du roi est confié à Law de Lauriston<sup>352</sup>. Deux ans plus tard, l'organisation de l'Opéra est modifiée et le ministre installe son représentant à la tête des jurys<sup>353</sup>. On peut imaginer les conditions ordinaires de l'ingérence, tant le baron de La Ferté a protesté contre son manque d'indépendance. En 1824, le directeur des Beaux-arts prend la succession de l'Intendant des théâtres. Il représente maintenant un ministre peu concerné par la question des spectacles. Le vicomte de La Rochefoucauld ne se rend pas au Comité de lecture, mais il suit personnellement les délibérations et se fait adresser tous les procès-verbaux<sup>354</sup>. Le jury accepte mal son autorité : le vicomte, considéré comme pudibond et réactionnaire, allait jusqu'à faire recouvrir la nudité des statues par des feuilles<sup>355</sup>. Lors des séances, on invite désormais l'auteur à lire son texte et les jurés débattent avec sérieux : les votes sont souvent partagés et les procès-verbaux de sélection sont strictement motivés. Les membres du Comité s'intéressent de près aux textes ; ils formulent, par exemple, des indications précises lorsqu'ils renvoient un livret pour corrections<sup>356</sup>. Quand le directeur des Beaux-arts s'efforce de faire accepter les ouvrages de ses protégés, il se heurte parfois à l'opposition des jurés. En novembre 1824, le Comité avait rejeté *Ulysse à Corcyre* de Zimmerman. La Rochefoucauld fait entendre une seconde fois le texte, au mois de décembre, à titre de « mesure extraordinaire et sans porter à conséquence pour l'avenir »<sup>357</sup>. C'est un nouvel échec : les jurés refusent de céder. La Rochefoucauld les contraint à délibérer une troisième fois sur l'opéra d'*Ulysse*<sup>358</sup>. Ces oppositions insupportent la direction des Beaux-arts : le 21 décembre suivant, les jurys sont

---

<sup>352</sup> Voir infra p. 226-227.

<sup>353</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 2, alinéa 5 de l'arrêté du ministre de la Maison du roi du 1er mars 1822. Le directeur de l'Académie royale de musique n'a qu'un rôle supplétif : il ne préside les jurys qu'en l'absence du baron de La Ferté.

<sup>354</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1664. Paris, le 18 décembre 1824, lettre de Haudry de Lanvry, secrétaire de l'administration au vicomte de La Rochefoucauld. Il lui adresse les procès-verbaux de deux séances du jury littéraire.

<sup>355</sup> B. de Castellane, *Journal du Marquis de Castellane, 1804-1852*, Paris, Plon, tome 2, p. 235.

<sup>356</sup> *Ibid.* Procès-verbal de la séance du jury littéraire du 6 décembre 1824. Le livret d'*Aliénor ou la fleur d'épine* de M. Aubert a été entendu. À huit boules blanches contre sept noires, le poème est admis à correction. L'auteur est sommé de réduire son opéra en deux actes plus fournis ou de réduire le troisième jugé trop long.

<sup>357</sup> *Ibid.* En raison de la lettre adressée par le directeur des Beaux-arts, le jury de lecture décide que M. Zimmerman aura droit à une seconde lecture.

<sup>358</sup> *Ibid.* Procès-verbal de la séance du 13 décembre 1824.



réformés<sup>359</sup>. Auparavant, les séances pouvaient réunir plus de dix-sept personnalités ; ce nombre est maintenant resserré à douze. Le librettiste d'Aucourt de Saint-Just, le secrétaire Haudry de Lanvry ou l'administrateur Plantyr perdent leur place. Six membres de l'Académie française et six membres de l'Académie des Beaux-arts sont appelés à siéger. Parmi ces littérateurs, on reconnaît les hommes de confiance, présents dans les conseils d'examen préliminaires : François Andrieux, Louis-Benoît Picard ou Raynouard, ainsi que quelques célébrités du monde littéraire comme le poète Parseval de Grandmaison ou le député, journaliste et dramaturge François Roger. Les noms des compositeurs ne changent pas : Cherubini, Berton, Boieldieu, Lesueur et Gossec gardent leurs sièges, mais ils sont rejoints par Charles-Simon Catel, personnalité marquante du Conservatoire<sup>360</sup>, auteur de l'opéra de *Sémiramis* et du ballet des *Bayadères*<sup>361</sup>. Les jurys, ne disposant pas d'une caisse leur permettant de couvrir les frais de fonctionnement, sont sous la dépendance financière de la direction des Beaux-arts. À chaque séance, un membre avance les deniers nécessaires à la tenue des délibérations et en demande le remboursement au vicomte de La Rochefoucauld<sup>362</sup>. C'est un moyen de pression supplémentaire.

Il est ensuite difficile de suivre le travail des jurys, durant la période où l'Opéra a été livré à l'entreprise. Les autorités ont probablement laissé plus de liberté aux entrepreneurs pour la sélection des pièces. S'ils doivent maintenir le théâtre dans un certain état de magnificence et monter plusieurs pièces nouvelles chaque année, les directeurs sont responsables des pertes causées par l'échec commercial d'un spectacle. Ce choix est tout de même visé par l'administration hiérarchique, qui veille farouchement au respect des genres attribués à l'Académie royale de musique<sup>363</sup>. Sous le Second Empire, le Théâtre impérial est, à nouveau, une régie publique dont l'administrateur est placé sous les ordres de la Maison de l'empereur<sup>364</sup>. Les auteurs ont peu d'espoir d'être joués s'ils n'entretiennent pas des liens de clientèle avec le directeur. La connivence n'est pas propre à l'Opéra, mais un principe de

---

<sup>359</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1666. Arrêté du ministre de la Maison du roi du 21 décembre 1824.

<sup>360</sup> H. M. Berton, *Les funérailles de M. Catel*, Paris, Firmin Didot, 1830, p. 2. Il avait été professeur d'Harmonie ; Berton rend hommage à sa carrière après son décès en 1830.

<sup>361</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 223.

<sup>362</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 15 janvier 1828, rapport adressé à La Rochefoucauld afin de rembourser Auger des frais qu'il a avancés pour la tenue des jurys.

<sup>363</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 8 du cahier des charges du 28 février 1831 et article 8 du supplément au cahier des charges du docteur Véron : « Le maintien du genre étant un des premiers devoirs de la commission de surveillance, les manuscrits des ouvrages nouveaux lui seront communiqués cinq jours avant la représentation et un rapport sur cette condition essentielle sera remis par elle au ministre, afin de juger si l'ouvrage peut être représenté. »

<sup>364</sup> Voir infra p. 233.

fonctionnement, à part entière, dans bon nombre de théâtres parisiens. En 1856, un rapport est adressé au ministre<sup>365</sup>. Son auteur souhaite centraliser la sélection des pièces destinées aux établissements de Paris, quelle que soit la scène concernée. Les livrets seraient envoyés anonymement à un bureau des auteurs dramatiques qui soumettrait les textes à un comité de censure, chargé d'écarter les ouvrages inconvenants, avant de les répartir – selon leur genre – entre six comités. Le premier d'entre eux, composé de trois auteurs et quatre acteurs, tirés au sort sur une liste, ne serait compétant que pour l'Opéra et l'Opéra comique. Le projet implique habilement les services ministériels dans la procédure et retire aux théâtres impériaux la maîtrise de leur répertoire. Trop favorable aux auteurs, le projet n'aboutit pas, mais il aura eu le mérite de s'intéresser aux difficultés éprouvées par les librettistes sans protection. La direction du théâtre n'est pas la seule à être mise en cause dans l'octroi des passe-droits. Le ministre et son administration continuent à favoriser l'élection de certains ouvrages. En 1865, par exemple, le surintendant général accepte de recommander une pièce à l'Opéra : celle-ci devra être examinée « avec une bienveillante attention »<sup>366</sup>.

Les textes ne contiennent qu'une règle de principe à laquelle on déroge ouvertement pour des questions d'opportunité ou de politique artistique. Les pressions, les passe-droits et, surtout, les accommodements officiels avec le règlement sont déterminants pour la sélection d'une pièce, mais il n'en demeure pas moins qu'un opéra doit répondre à plusieurs critères, tous nécessaires à son acceptation.

### β. Les critères de sélection

Les critères de sélection des œuvres changent peu. Les comités de lecture, au XIX<sup>e</sup> siècle, se posent souvent les mêmes questions que les jurys d'Ancien Régime. Le travail de David Chaillou<sup>367</sup> – relatif à la sélection des livrets durant le Premier Empire – est, en partie, valable pour les autres régimes. Les préoccupations des jurés

---

<sup>365</sup> A.N. F<sup>21</sup> 953. Paris, le 30 octobre 1856, rapport d'Achille Laurent au ministre de la Maison de l'empereur.

<sup>366</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1032. Paris, le 31 mars 1865, lettre du surintendant général à M<sup>me</sup> Bizot.

<sup>367</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 129-149. Il en va de même pour l'étude faite par Solveig Serre sur les critères de sélection des poèmes au XVIII<sup>e</sup> siècle : S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.* p. 223-224.

tiennent tant à la nature du sujet qu'à des préoccupations littéraires ou d'ordre pratique.

Le sujet de la pièce doit, en premier lieu, respecter les genres attribués à l'Opéra. C'est, en 1790, l'une des principales préoccupations du nouveau règlement<sup>368</sup>. Il faut dire qu'après la chute des privilèges – notamment celui garantissant le monopole de la tragédie lyrique à l'Académie royale de musique –, les théâtres secondaires ont pillé les répertoires de leurs concurrents. Ce texte, en confiant au Comité d'administration la mission de contrôler le genre des pièces acceptées, tente de préserver celui attribué à l'Opéra. On ne veut pas ouvrir le répertoire, afin de conserver la particularité artistique de l'établissement. La Restauration, à son tour, se montre vigilante : en 1818, les jurys – avant toute autre question – s'assurent que la pièce relève du genre lyrique<sup>369</sup>. En règle générale, le sujet doit être considéré comme suffisamment noble pour figurer à l'Académie : en 1804, un livret intitulé *Les Chinois* est rejeté parce qu'il met en scène des personnages « trop ordinaires »<sup>370</sup>. La banalité d'un opéra est un motif de rejet : en 1816, le comte de Pradel demande à son Conseil littéraire d'écarter les pièces dont le thème ne serait digne d'intérêt<sup>371</sup>.

Les propos tenus, comme les lieux représentés par les décors, font l'objet d'une vigilance particulière. Le jury de lecture veille tout autant à ce qu'un sujet ne prête pas à controverse : les mœurs ou les opinions politiques des personnages attirent l'attention. Les jurés refusent, en règle générale, de sélectionner un livret licencieux pour des raisons qu'un censeur n'aurait lui-même pas reniées ; en 1787, *L'Amour en cage* est refusé car on est certain qu'aucun chanteur ne voudra prêter sa voix à une pièce si impudique<sup>372</sup>. Pour ce qui est des questions politiques, les jurys prennent souvent la précaution de suspendre leur délibération, abandonnant la décision à la censure, seule habilitée à juger ce qui est acceptable ou non<sup>373</sup>. Lorsque le sujet ne prête pas à controverse, les comités de lecture ne prennent aucun risque à exiger de l'auteur qu'il s'engage avec plus de ferveur en faveur du régime en place : L'Opéra, comme nous le savons, est destiné à mettre en scène un art officiel. En 1810, l'auteur

<sup>368</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 1 alinéa 3 de l'arrêt du Conseil du roi de 1790 portant règlement pour l'Académie royale.

<sup>369</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 1 de l'arrêté du comte de Pradel du 7 avril 1818.

<sup>370</sup> Bibl. Opéra. AD 23. Procès-verbal du jury de lecture du 19 floréal an XII, audition des *Chinois*.

<sup>371</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 5 de l'arrêté du comte de Pradel du 21 mai 1816.

<sup>372</sup> Bibl. Opéra. J.-L. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*, Audition de *L'Amour en cage* de Maire, le 5 janvier 1787.

<sup>373</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 143-145.

de *Thésée et Pirithoos* doit renforcer la majesté royale et divine du héros grec<sup>374</sup> : les jurés se savent surveillés et prennent le parti de mettre en valeur l'image de l'empereur, telle qu'elle est présentée par la propagande du régime.

Enfin, le sujet doit faire preuve d'une certaine nouveauté. Les jurys refusent les pièces dont le thème a déjà fait l'objet d'un ou de plusieurs opéras, à moins qu'elles n'apportent un éclairage nouveau sur l'action. Les exemples ne manquent pas. En 1787, un opéra de *Didon* est rejeté en raison du succès déjà obtenu par l'œuvre éponyme de Marmontel et Puccini<sup>375</sup>. L'année suivante, l'auteur de *L'amour en cage* persiste et soumet un nouveau projet à l'Académie royale de musique. C'est une seconde déception, le texte est rejeté « à cause de trop grandes similitudes avec un opéra ancien »<sup>376</sup>. La volonté de renouveler le répertoire vaut pour le livret comme pour la musique : en 1773, les jurys refusaient déjà les partitions trop similaires avec des œuvres connues<sup>377</sup>.

Les comités de lecture s'intéressent aussi à la construction de la pièce et aux qualités littéraires du texte. L'action doit être répartie convenablement dans chacun des actes. Aucun d'entre eux ne doit paraître trop dense, trop long, trop ennuyeux ou, au contraire, trop vide. C'est l'un des principaux reproches fait aux livrets : les jurys y ont porté le plus grand intérêt, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1781, l'intendant des Menus-plaisirs partage l'avis du Comité sur *Nitocris*, œuvre du futur directeur, Morel de Chédeville. L'ouvrage a été entendu et on lui trouve, comme qualité première d'être « bien coupé »<sup>378</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les jurés ont conservé la même préoccupation : en 1824, ils font remarquer à l'auteur du programme d'*Aliénor ou la fleur d'épine* – ballet en trois actes – que « le troisième acte pourrait se refondre dans le second et, qu'en conséquence [il] sera invité à reproduire son programme en deux actes ou faire des corrections ou des changements au troisième. »<sup>379</sup> Lorsque le plan est bon, le style du livret ne l'est pas nécessairement. Si, en 1781, les actes de *Nitocris* avaient été jugés parfaitement équilibrés, le poème est admis à corrections en

---

<sup>374</sup> Bibl. Opéra. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le 26 mars 1810, note du Comité de lecture à propos de *Thésée et Pirithoos* de Dumolard.

<sup>375</sup> Bibl. Opéra. J.-L. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Audition de *Didon*, le 1<sup>er</sup> juillet 1787.

<sup>376</sup> *Ibid.* Audition du projet de M. Maire, le 1<sup>er</sup> février 1788.

<sup>377</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. « Observations servant de réponses aux demandes du sieur Floquet ».

<sup>378</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1, 1704-1762, p. 1. Paris, le 12 avril 1781, lettre de Papillon de La Ferté au Comité.

<sup>379</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1664. Séance du Comité de lecture du 6 décembre 1824.

raison d'une écriture « manquant de force et de vitalité »<sup>380</sup>. De même, en 1785, le jury rejette un livret jugé « trop froid »<sup>381</sup>. Aussi soigné que soit un texte, il doit pouvoir être mis en musique aisément. La musique et le texte se complètent ; ils sont indissociables pour le théâtre lyrique. Les jurés anticipent donc l'écriture de la partition et écartent les poèmes présentant de trop grandes difficultés pour les compositeurs : c'est la raison pour laquelle les auteurs de musique sont appelés dans les jurys de lecture. En 1818, cette question est expressément et systématiquement soulevée dans les débats<sup>382</sup>.

Enfin, les comités chargés de sélectionner les pièces se préoccupent du coût de la mise en scène. Le théâtre ne peut engager des frais supérieurs aux recettes escomptées. Pour se prononcer, le jury évalue les dépenses et anticipe sur la réussite de l'opéra. La perspective de dépenses démesurées préoccupait déjà la Maison du roi, sous l'Ancien Régime. Le règlement de 1790 est particulièrement vigilant sur cette question : il demande au Comité d'administration de choisir les ouvrages en fonction de leur coût<sup>383</sup>. L'éventualité de dépenses exorbitantes n'a cependant pas toujours été rédhibitoire pour les comités de lecture. Sous l'Empire, le coût de la mise en scène fait toujours partie des motifs de rejet, mais le jury peut élire une pièce, tout en sachant qu'elle ne serait jamais représentée<sup>384</sup>. Cette situation ne se présente qu'à de rares reprises : en général, les ouvrages sont immédiatement écartés. C'est ce qu'il est advenu, le 3 juin 1806, du *Géni de France*, rejeté en prévision de trop grandes dépenses<sup>385</sup>. Deux jours plus tard, *Épaphus de Memphis* est entendu. Son auteur possède, semble-t-il, un talent d'écriture certain : on loue la tournure de ses vers, ainsi que l'ingéniosité de ses idées. La pièce est admise par le jury, bien qu'un grand nombre de difficultés réduise ses chances de figurer, un jour, à l'affiche<sup>386</sup>. L'évaluation du coût d'un spectacle est sans doute la raison pour laquelle le régisseur général et le premier machiniste sont appelés à siéger dans les comités de présélection, en 1816<sup>387</sup> : Pradel souhaite s'assurer – avant que le jury ne s'occupe de

<sup>380</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1, 1704-1762, p. 1. Paris, le 12 avril 1781, lettre de Papillon de La Ferté au Comité.

<sup>381</sup> Bibl. Opéra. J.-L. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*, Audition du 19 août 1785.

<sup>382</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 3 de l'arrêté du comte de Pradel du 7 avril 1818.

<sup>383</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Alinéa 3 de l'article 3 du règlement de 1790.

<sup>384</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 142-143. L'auteur, lui-aussi, envisagé les deux cas de figure en analysant sur les procès-verbaux des comités de lecture archivés à la Bibliothèque de l'Opéra.

<sup>385</sup> Bibl. Opéra. AD 23. Audition du *Géni de la France*, le 3 juin 1806. L'avis du jury est lapidaire : la pièce est rejetée pour cause de « dépenses énormes ».

<sup>386</sup> *Ibid.* Audition d'*Épaphus de Memphis*, le 5 juin 1806 : « La multiplicité des personnages exige des dépenses qui pourraient en retarder la mise en scène. »

<sup>387</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Article 2 de l'arrêté du comte de Pradel du 25 janvier 1816.

la qualité du livret – que l'on peut machiner la pièce, sans devoir rééquiper le théâtre. Les dépenses nécessaires à la mise en scène sont à mettre en balance avec le gain espéré. Pour évaluer justement les recettes, il faut prendre en compte les modes et les réactions habituelles des spectateurs. Sans être excellent, le livret peut être de qualité suffisante pour être élu mais, dans la mesure où il ne correspond pas aux attentes du public, le jury se réserve la possibilité de le refuser. Cette situation s'est présentée, en 1804, pour les *Folies grecques*, écartées malgré leurs qualités parce que leur insuccès ne faisait aucun doute<sup>388</sup>.

La sélection des pièces, qu'elle ait fait l'objet de pressions ou non, n'est pas suffisante pour permettre une représentation immédiate. Avant d'être mise en scène, la pièce – principalement son livret – doit obtenir un visa délivré par les censeurs.

## II. La censure

On a fait de la censure le symbole de l'intervention liberticide des pouvoirs publics et du droit en matière d'expression artistique ; d'autres ont vu en elle un instrument au service de la morale et l'ont défendue. Un rapport intime se noue entre le public et les interprètes. Il est si intense que le spectateur, littéralement pris au jeu, communique avec les acteurs. La fiction révèle et exacerbe les passions. Un lien aussi puissant et aussi direct ne se trouve ni dans la presse, ni dans la « communauté » musicale et littéraire<sup>389</sup>. Louis XIV avait d'ailleurs pris le parti de limiter le nombre de troupes<sup>390</sup>, afin d'exercer un contrôle strict sur ce mode d'expression.

Il faut procéder avec prudence et éviter deux écueils. Le premier est l'analyse dogmatique ou, si l'on préfère, idéologique. Le second est le risque d'anachronisme : la Liberté, telle qu'elle a été proclamée par la Révolution, n'était pas conçue en termes identiques sous l'Ancien Régime. Durant cette période, l'obtention et le

---

<sup>388</sup> Bibl. Opéra. AD 23. Audition des *Folies grecques*, 28 juin 1804.

<sup>389</sup> Y. Jamelot, *La censure des spectacles*, Paris, JEL, 1939, p. 8-9. L'auteur explique que, même après la Révolution, le théâtre est sans doute la forme d'expression la plus dangereuse. Les représentations théâtrales sont plus promptes à exciter les foules que la presse, les réunions publiques et les idées circulant dans les associations.

<sup>390</sup> J. Wilhelm, *op. cit.*, p. 144. Si, en 1673, il existe encore quatre troupes dans Paris, seuls l'Académie royale de musique et la Comédie-Française sont parvenues à se maintenir, en 1693, après les disparitions successives de la troupe de la rue Guénégaud – fusionnée au Théâtre français – et des Comédiens italiens. Il s'agissait aussi de limiter la concurrence exercée sur les deux scènes principales.

respect des privilèges étaient une façon d'être libre ; un moyen de défendre « ses libertés ». Notre propos n'est pas ici de disserter sur les fondements idéologiques de la censure, mais d'expliquer le fonctionnement d'une forme particulière de censure et ses répercussions sur le répertoire. Il convient dès lors d'exposer le cadre général de la censure des spectacles : ce préalable est nécessaire parce qu'il présente l'évolution du phénomène et fournit un outil de comparaison. Ce contexte général permettra de mieux comprendre le régime des interdictions à l'Opéra et les critères retenus par les censeurs pour mettre les ouvrages à l'Index.

### *A. Les théâtres sous contrôle*

La censure à l'Opéra ne fait pas figure d'exception. Les théâtres sont surveillés depuis longtemps, bien avant la création de cet établissement. La censure des spectacles a fait l'objet d'une étude précise et approfondie : la thèse soutenue, en 1937, par Yves Jamelot permet de replacer le régime des interdictions à l'Opéra dans le contexte, plus général, de la surveillance des théâtres.

En 1701, l'un des censeurs chargés de l'examen des livres, à la grande Chancellerie, prend le titre de « censeur de la police » ; il est détaché auprès du lieutenant général, à qui incombe la censure dramatique. Sa surveillance est principalement politique et morale. L'aspect religieux est traité directement par l'archevêque de Paris qui fait examiner les pièces par l'un de ses docteurs. Les auteurs devaient donc être conciliants avec plusieurs censeurs, représentant chacun des intérêts parfois divergents. Un édit de 1706 vient mettre de l'ordre dans la procédure ; il impose un régime préventif et confie à des agents spécialisés le soin d'approuver les œuvres avant qu'elles ne soient représentées<sup>391</sup>. La censure des théâtres est instaurée durant l'Ancien Régime, sans que les défenseurs de l'ordre public ne fassent preuve d'une rigueur excessive : les pièces de circonstance, dans les théâtres de vaudeville, ne sont, par exemple, pas toutes censurées lorsqu'elles font allusion à l'accouchement de la reine<sup>392</sup>. Les interdictions sont modérées par les personnalités, souvent singulières, que sont les censeurs royaux. Nommés par le

<sup>391</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>392</sup> V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkins reprints, 1970, p. 118-122.

chancelier sur proposition du directeur de la Librairie, certains d'entre eux sont connus pour leur esprit libéral. Nicolas Boindin, dans les années 1720, était une figure du Procopé, bien connue pour ses propos libertins. Au milieu du siècle, Ladvozat – docteur en Sorbonne – cachait peu son athéisme<sup>393</sup>.

Après 1789, les censeurs font preuve d'une certaine indulgence, mais la surveillance des spectacles est maintenue. Son fonctionnement n'est remis en cause qu'en 1791 : la loi des 13 et 19 janvier est censée libérer les théâtres du contrôle préalable des ouvrages. La liberté du commerce et de l'industrie, mais aussi la consécration des libertés de pensée et de réunions, limitent l'exercice de la censure. Les entrepreneurs de spectacles sont désormais sous la surveillance des municipalités, mais les officiers municipaux ne peuvent ni arrêter ni défendre la représentation d'une pièce<sup>394</sup>. Cette liberté de principe est très vite menacée par l'influence des clubs révolutionnaires<sup>395</sup> sur les instances municipales. En 1793, la Convention fait tomber l'indépendance des entreprises théâtrales, indépendance déjà affectée en pratique, par les gardiens de l'esprit révolutionnaire. Les établissements de Paris doivent représenter trois fois par semaine des spectacles à la gloire de la Révolution ; tout directeur qui oserait « réveiller la honteuse superstition de la royauté » doit être arrêté et puni<sup>396</sup>. C'est un premier pas vers le rétablissement d'un régime préventif. En 1794, la censure est confiée à la « Commission d'Instruction publique chargée de la surveillance des théâtres et des fêtes nationales »<sup>397</sup>. Sous le Consulat, le Bureau des mœurs est créé : les entrepreneurs de spectacles sont contraints, par une circulaire 5 décembre 1799, de soumettre leurs pièces avant toute représentation<sup>398</sup>. Dans les départements, la police des théâtres est confiée aux maires<sup>399</sup>. L'Empire persévère dans cette voie. Le décret du 8 juin 1806 interdit, à Paris, toute représentation d'une pièce qui n'aurait pas été autorisée par le ministère de la Police<sup>400</sup> : le ministre agit alors par l'intermédiaire du Bureau de la presse.

---

<sup>393</sup> M. Boulet-Sautel, « La censure au XVIII<sup>e</sup> siècle en France : réalité ou symbole ? », Conférence donné à l'Université d'été, le 19 juillet 1982, in *Vivre au royaume de France*, Paris, PUF, 2010, p. 299 ; cf. *Vivre au royaume de France*, *op. cit.*, p. 291-306.

<sup>394</sup> H. Welschinger, *Le théâtre de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Charavay frères, 1881, p. 98. Articles 1 et 6 de la loi des 13-19 janvier 1791. Bien entendu, toute contravention à la loi dans une pièce engage la responsabilité des auteurs et des comédiens qui ont choisi de la représenter.

<sup>395</sup> Y. Jamelot, *op. cit.*, p. 26.

<sup>396</sup> G. Bureau, *Le théâtre et sa législation*, Paris, Ollendorff, 1898, p. 244. Articles 1 et 2 du décret du 2 août 1793.

<sup>397</sup> Y. Jamelot, *op. cit.*, p. 29. Arrêté du 25 floréal an II.

<sup>398</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>399</sup> G. Bureau, *op. cit.*, p. 121. Article 13 de la loi du 28 pluviôse an VIII.

<sup>400</sup> V. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 218.



La Restauration se veut plus libérale, mais l'article 8 de la Charte de 1814 n'interdit pas l'exercice de la censure dramatique<sup>401</sup>. Les censeurs de l'Ancien Régime font d'ailleurs leur retour<sup>402</sup>. Jusqu'en 1822, ils présentent des rapports collectifs au ministre ; des notes individuelles sont ensuite envoyées au chef du Bureau des théâtres, seul chargé de correspondre avec le gouvernement<sup>403</sup>. La Charte de 1830 est censée abolir définitivement la censure<sup>404</sup>, mais l'attentat perpétré contre Louis-Philippe pousse les autorités à réagir contre la diffusion des idées « dangereuses », propres à échauder les esprits : on souhaite interdire toute représentation pouvant inciter à commettre un crime contre le roi. Peu de temps avant la « machine infernale » de Fieschi, le ministre avait déjà protesté contre l'allusion faite à la mort du roi, dans la pièce *Ango* de Félix Pyat<sup>405</sup>. Le 29 septembre 1835, la loi sur « les crimes, délits et contraventions de la presse et les autres moyens de publication » n'épargne pas les théâtres. Le régime de l'autorisation préalable est rétabli pour l'ouverture de tout établissement de spectacles et la représentation d'une œuvre<sup>406</sup>. Bien que cette loi ait été rapidement abrogée, le rétablissement général de la censure ne se fait pas attendre. Le manque d'efficacité de la Commission des théâtres – chargée de contrôler la production d'œuvres dramatiques – agace le ministre de l'Intérieur, si bien qu'en 1850, Baroche fait voter une loi durcissant le régime des interdictions<sup>407</sup>. Le Second Empire réorganise la surveillance des spectacles en confiant la censure à deux commissions ; la première examine les manuscrits ; la seconde se rend aux répétitions générales pour s'assurer que la mise en scène ne porte atteinte, ni aux bonnes mœurs, ni à l'image du régime<sup>408</sup>. En dépit du tournant libéral pris par l'Empire, dès 1864, la censure officielle n'est pas remise en cause jusqu'à l'avènement de la III<sup>e</sup> République. Sur proposition de Camille Doucet – placé à la tête du service des théâtres – les rétributions versées aux censeurs sont même augmentées<sup>409</sup>. En 1870, s'ouvre une parenthèse de courte durée : un

---

<sup>401</sup> Article 8 de la Charte du 4 juin 1814 : « Les Français ont le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions, en se conformant aux lois qui doivent réprimer les abus de cette liberté. »

<sup>402</sup> V. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 240. C'est le cas, par exemple, du censeur Suard.

<sup>403</sup> Y. Jamelot, *op. cit.*, p. 50.

<sup>404</sup> L'article 7 de la Charte constitutionnelle du 14 août 1830 reprend l'article de la Charte de 1814 en ajoutant que « la censure ne pourra jamais être rétablie. »

<sup>405</sup> V. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 307-308. Cette pièce était représentée au théâtre de l'Ambigu comique.

<sup>406</sup> Y. Jamelot, *op. cit.*, p. 55.

<sup>407</sup> *Ibid.* p. 57-58. Loi du 30 juillet 1850.

<sup>408</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>409</sup> O. Krakovitch, *Hugo censuré: la liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1985, p. 226.

décret pris sur proposition du ministre Jules Simon supprime la commission d'examen des ouvrages dramatiques, mais l'année suivante, le maréchal de Mac Mahon prend la tête de l'armée versaillaise et rétablit la censure durant l'état de siège<sup>410</sup>. Cette mesure, qui ne devait instaurer qu'un régime d'exception, va perdurer jusqu'à l'organisation de l'Inspection des théâtres, en 1874, et la création d'une administration régulière de surveillance des théâtres<sup>411</sup>.

Dans ce contexte général de méfiance à l'égard des établissements de spectacle, la censure du théâtre lyrique n'apparaît pas particulièrement féroce. La proximité naturelle avec le pouvoir, l'élaboration pointilleuse du répertoire, et les exigences propres à ce genre théâtral n'ont pas poussé les autorités à instaurer un encadrement excessivement rigoureux.

### *B. Les interdictions*

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les autorités se sont souciées du contenu des livrets d'opéra. En 1714, la première étape de la procédure de sélection, nous l'avons vu plus haut, est effectuée par « des gens d'esprit ». Les syndics des créanciers ne peuvent choisir les poèmes qu'après ce premier examen, mais leur décision n'est pas définitive : l'inspecteur nommé par le gouvernement doit encore donner son approbation<sup>412</sup>. Il est difficile de connaître, avec exactitude, le rôle joué par ces différentes personnalités. Il est probable que l'examen littéraire du texte se double d'un contrôle politique du livret. La présence de ces « gens d'esprit », au service du gouvernement, est confirmée durant tout le siècle : en 1781, Papillon de La Ferté – à qui incombe la surveillance de l'Opéra – fait appel à Jean-Baptiste Suard pour examiner l'opéra de *Nitocris*<sup>413</sup>. Suard est un homme de lettres, directeur de journaux et ami de personnalités influentes au sein des salons parisiens<sup>414</sup>. Bien qu'il soit

---

<sup>410</sup> G. Bureau, *op. cit.*, p. 254.

<sup>411</sup> F. Hochleitner, « La censure à l'Opéra de Paris aux débuts de la III<sup>e</sup> République (1875-1914) », in P. Ory, R. Abirached, *La censure en France à l'ère démocratique (1848- )*, Paris, Complexe, 1997, p. 234.

<sup>412</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Articles 13 et 14 du règlement du 19 novembre 1714.

<sup>413</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 220.

<sup>414</sup> *Ibid.* p. 221-223. Cet académicien a dirigé, avec l'abbé Arnaud, le *Journal étranger*, la *Gazette de France* et la *Gazette littéraire d'Europe*. Il est l'ami de Buffon, Hume et Walpole.

appelé par l'intendant des Menus-plaisirs ou par le Comité d'administration<sup>415</sup> pour son expertise littéraire, il est aussi connu pour son rôle de censeur des théâtres<sup>416</sup>. À la fois acteur de la surveillance morale et politique des spectacles et juge littéraire, Suard est le symbole de l'emprise exercée par La Ferté sur l'Académie royale de musique : l'intendant, déjà très actif dans le choix des pièces, est parvenu à installer l'un de ses hommes dans des jurys de sélection. Le rôle de Suard à l'Opéra est officiel pour les questions littéraires, et officieux en matière de censure. Il n'a pas pour vocation de remplacer le censeur royal chargé de contrôler le répertoire : Antoine Bret<sup>417</sup>, conforté dans ses fonctions, s'arroge un pouvoir décisionnel important, allant jusqu'à désigner lui-même les compositeurs qui mettront en musique des livrets qu'il examine. En 1782, le Comité d'administration proteste à propos des *Amusements de Polymnie*, confiés d'office à un jeune compositeur sans expérience, dont le seul mérite était vraisemblablement de profiter des bonnes grâces du censeur<sup>418</sup>.

L'étude précise de la censure à l'Opéra sous la Révolution est un travail compliqué. Le Comité d'administration est soumis aux instances révolutionnaires et le choix des pièces répond à de nombreux critères impliquant nécessairement une forme de censure. Il n'est pas aisé d'en faire une étude exhaustive<sup>419</sup>, mais plusieurs mesures prises par les gouvernements laissent entrevoir le régime des interdictions au Théâtre des arts. Comme tout établissement de spectacles, l'Opéra est tenu de faire figurer au programme plusieurs pièces de circonstance, destinées à défendre l'esprit de la Révolution auprès des spectateurs. En 1794, l'administration recevra 8 500 livres, à titre de dédommagement, pour les représentations commandées par les autorités<sup>420</sup>. La même année, plusieurs ouvrages sont mis à l'Index. « Pour maintenir la paix et la tranquillité des mœurs », toute représentation du *Tombeau de l'imposture ou l'Inauguration du temple de la vérité* est interdite<sup>421</sup>. Ces décisions semblent avoir

---

<sup>415</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620, compte-rendu de la séance du Comité d'administration du 19 avril 1782. Le jury est autorisé à consulter M. Suard sur la qualité des poèmes soumis à élection.

<sup>416</sup> V. Hallays-Dabot, *op. cit.*, p. 116-118.

<sup>417</sup> *Ibid.* p. 80 et 131. Bien que l'auteur le considère comme « un auteur inoffensif », Antoine Bret est écrivain et auteur dramatique ; il écrit de nombreuses pièces pour le théâtre et contribua notamment à la *Gazette de France*. Il participa activement à la censure des théâtres.

<sup>418</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614, compte-rendu de la séance du Comité d'administration du 12 août 1782.

<sup>419</sup> M. Poirson, *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 92.

<sup>420</sup> P. Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorek, 1909 p. 83. Le 4 pluviôse an II, l'Assemblée vote une subvention générale de 100 000 livres ; 8 500 reviennent à l'Opéra.

<sup>421</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Paris, an II, ordre d'interdiction du *Tombeau de l'imposture ou l'inauguration du temple de la vérité* de Léonard Bourdon.

été souhaitées par Robespierre lui-même, afin d'empêcher que la religion ne soit tournée en dérision<sup>422</sup>. Son avis a été suivi par d'autres membres influents du Comité de Salut public, tels Collot d'Herbois ou Billaud-Varenne. Tous ont accepté de prendre parti contre l'auteur, Léonard Bourdon<sup>423</sup>, pourtant secrétaire de la Convention et ancien président du Club des Jacobins. Cet exemple révèle que l'Opéra était animé par des mouvements contraires : sa politique artistique devant satisfaire aux nouvelles exigences des autorités, la direction avait décidé de respecter la loi de 1793, en faisant représenter une pièce à la fois favorable à la Révolution et anticléricale. *Le Tombeau de l'imposture* a pourtant été suspendu pour des raisons dont elle ne pouvait se douter : la préservation de l'image donnée à la religion est loin d'être une préoccupation unanimement partagée. Dans ces conditions, il est plus facile de se contenter de déférer aux ordres, lorsque les autorités imposent des ouvrages. En 1796, le Directoire oblige les entrepreneurs de théâtre à faire jouer les œuvres chères aux républicains : l'Opéra, comme les autres établissements, intercale des chants patriotiques entre les actes de ses pièces : *La Marseillaise*, *Ça ira*, ou encore *Le Chant du départ* sont entonnés à de nombreuses reprises<sup>424</sup>.

En 1800, le Théâtre de la République et des arts se soumet au contrôle préalable exercé par le Bureau des mœurs. La vigilance ministérielle se durcit : le préfet de police ne peut autoriser l'affichage d'aucune pièce – qu'elle soit nouvelle ou remise – sans une autorisation expresse émanant du ministère de l'Intérieur<sup>425</sup>. Sous l'Empire, le Bureau de la presse chapeaute le régime de la censure<sup>426</sup>. La direction de l'Opéra doit remettre le manuscrit des pièces aux censeurs, mais le bureau n'a pas le pouvoir d'ordonner directement des corrections ou d'empêcher une représentation théâtrale : sa mission consiste à préparer un procès-verbal permettant au ministre de prendre une décision à propos de l'ouvrage. Les agents expliquent brièvement le sujet de la pièce et le déroulement de l'intrigue, avant de référencer les passages litigieux. En 1808, par exemple, on souhaite faire représenter l'opéra de *Tarare* pour la retraite de Chéron, célèbre chanteur de basse-taille. Le Bureau de la presse juge opportun de

---

<sup>422</sup> H. Guillemin, *Robespierre, politique et mystique*, Paris, Seuil, 1987, p. 259.

<sup>423</sup> S. Jean Bérard, H. du Pont-Perdu, A. Giannaro Chiavacchi, *Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2009, p. 210.

<sup>424</sup> P. Pélissier, *L'Académie nationale de musique et de danse*, Paris, Bonavalon-Jouve, 1906, p. 95.

<sup>425</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Paris, le 27 germinal an VIII, lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de Police de la Commune.

<sup>426</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 183-245. Ce sujet a été minutieusement étudié, nous retracerons ici les grandes lignes du régime de la censure sous l'Empire.

supprimer du livret – rédigé par Beaumarchais – un prologue trop favorable à l'égalité des hommes : « une foule de maximes sur le pouvoir, les rois et les prêtres ne sont pas à l'abri d'une juste censure.<sup>427</sup> » Bien que les censeurs n'interviennent qu'en amont de la décision officielle, ils détiennent l'essentiel du pouvoir : le ministre, occupé par bien d'autres responsabilités, ne peut prendre le temps de rechercher, dans les manuscrits, le bien-fondé des remarques formulées par les censeurs. Dans la grande majorité des cas, il statue conformément au procès-verbal<sup>428</sup>. En dépit de la rigueur de la surveillance, l'Académie de musique a su mettre à profit sa position de théâtre impérial. Alors que les autres établissements sont tenus de remettre deux manuscrits au bureau, on tolère que l'Académie n'en remette qu'un seul<sup>429</sup>. Le directeur Bonet est rappelé à l'ordre par le préfet du Palais, en 1805<sup>430</sup>, mais cette tolérance perdure : en 1812, *Les Abencérages* sont examinés une seconde fois, parce que le manuscrit visé a été égaré par l'administration<sup>431</sup>. Au total, les censeurs examinent beaucoup pour censurer peu. L'Opéra ne fait pas exception. Si l'on estime que la proportion de pièces lourdement retouchées sous l'Empire est d'environ 7% sur l'ensemble des théâtres, seulement deux ouvrages représentés à l'Académie impériale de musique sont corrigés<sup>432</sup> ; un autre ouvrage – l'opéra d'*Oreste* – est amputé d'une seule phrase durant les Cent jours<sup>433</sup>. Sans doute, les auteurs s'autocensuraient-ils avant de présenter leurs ouvrages, ou bien étaient-ils invités, par les comités de sélection, à retravailler les passages des livrets qui pouvaient prêter à polémique.

La censure, sous la Restauration, porte un regard plus sévère sur le répertoire de l'Opéra : entre 1814 et 1830, neuf pièces sont corrigées pour trente-neuf admissions<sup>434</sup>. Comme sous l'Empire<sup>435</sup>, les œuvres sont parfois communiquées avec un tel retard qu'il est impossible de faire retirer la pièce : quelques mois avant les

---

<sup>427</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure du 10 mars 1808.

<sup>428</sup> O. Krakovitch, « La censure théâtrale sous le Premier Empire (1800-1815) », *Revue de l'Institut Napoléon*, Paris, 1992, p. 31.

<sup>429</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 186.

<sup>430</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 17 vendémiaire an XIV, lettre de Luçay à Bonet. Le Bureau de la presse insiste pour que deux manuscrits lui soient envoyés pour chaque nouvelle pièce.

<sup>431</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès verbal du 13 novembre 1812. *Les Abencérages* avaient déjà été examinés le 13 décembre 1811.

<sup>432</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 229. Il s'agit de *Tarare* et des *Abencérages*.

<sup>433</sup> A.N. F<sup>18</sup> 669. Procès-verbal du 27 avril 1815. On supprime une allusion à la royauté.

<sup>434</sup> *Ibid.* Ces pièces corrigées sont : *Le triomphe de Trajan* (1814), *Pelage ou le retour d'un bon roi* (1814), *Nathalie ou les décevirs* (1816), *Sapho* (1822), *Virginie* (1823), *Ogier le Danois* (1823), *La belle au bois dormant* (1825), *Mahomet* (1826) et *La muette de Portici* (1827).

<sup>435</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 186. En 1813, l'opéra de *Médée et Jason* a été déposé le matin même de la première.

Trois glorieuses, le directeur Lubbert annonce la mise en scène de *François I<sup>er</sup>*, sans que les censeurs n'aient eu le temps d'en faire l'examen ; son empressement lui vaudra une réprimande du ministre de l'Intérieur<sup>436</sup>. La monarchie de Juillet, même après le rétablissement de la censure en 1835, épargne assez largement les livrets d'opéra<sup>437</sup> ; les autorités s'intéressent surtout à l'interdiction de représenter la religion. Les détails de la mise en scène attirent particulièrement l'attention des commissaires<sup>438</sup>. La censure à l'Opéra sous la II<sup>e</sup> République et le Second Empire change peu : l'examen du répertoire s'inscrit dans le régime général de la surveillance des théâtres. Le contrôle des pièces est tatillon et inadapté à l'évolution des spectacles<sup>439</sup>, mais il affecte peu l'Opéra : les auteurs ont pris le parti de proposer des textes conformes aux attentes des autorités. Durant la République, les censeurs se montrent cléments à l'égard du Théâtre de la Nation et le gouvernement ne réagit que peu de temps avant le coup d'État. Le 12 avril 1851, la pièce de *Sapho* est soumise à un nouvel examen. Les changements effectués, en 1822, sont jugés insuffisants : on voit dans certains propos « un moyen d'excitation populaire »<sup>440</sup>. Les autorités, plus vigilantes, prennent soin de se faire communiquer, chaque matin, les affiches annonçant les représentations du jour. Le pouvoir veut s'assurer qu'aucune œuvre n'a échappé à ses censeurs<sup>441</sup>. La rigueur ne semble pourtant pas avoir frappé aveuglément le répertoire de l'Opéra : comme sous le règne de Louis-Philippe, peu de livrets semblent affectés, mais il est difficile de se faire une idée précise, tant le travail des commissions de lecture se fait dans le silence des bureaux : tous les procès-verbaux n'ont pas été archivés, du moins ne les avons-nous pas tous retrouvés. Heureusement, beaucoup de livrets ont été conservés avec le visa des censeurs ; on y trouve les passages raturés avec, parfois, quelques observations. En 1853, un opéra intitulé *La fille de l'armurier* est largement expurgé de ses références à « l'empereur

---

<sup>436</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. Paris, le 15 mars 1830, lettre du ministre de l'Intérieur à Lubbert.

<sup>437</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969 et F<sup>18</sup> 670. Les livrets de *Notre Dame de Paris* en 1836, de *Troïl ou le Vaisseau fantôme* en 1842 ou de *L'Âme en peine* en 1846 sont censurés. Peu d'exemples figurent dans les archives.

<sup>438</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Les exemples sont abondants. Voir, par exemple le procès-verbal du 16 octobre 1847. Le ballet d'*Alma ou la fille de marbre* est laissé à l'appréciation d'un inspecteur chargé de s'assurer qu'aucun costume religieux ne soit mis en scène.

<sup>439</sup> O. Krakovitch, « La censure des spectacles sous les Second Empire », in P. Ory, R. Abirached, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-)*, Paris, Complexe 1997, p. 73.

<sup>440</sup> *Ibid.* Procès-verbal du 12 avril 1851.

<sup>441</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1046. Paris, le 10 mars 1853, lettre du secrétaire général du Bureau des théâtres au commissaire impérial près des théâtres lyriques.

d'Allemagne »<sup>442</sup>. Une phrase est rayée de *Don Carlo*<sup>443</sup>, en 1867, et du ballet pantomime du *Marché des innocents*<sup>444</sup>, en 1861.

Même après le rétablissement de la censure durant l'état de siège, en 1871, et le décret de 1874 confiant le contrôle des ouvrages à l'Inspection des théâtres, les censeurs ne semblent pas avoir retouché un grand nombre de livrets. En 1891, une tirade du premier tableau de *La magie*<sup>445</sup> – opéra écrit par Jean Richepin sur une musique de Jules Massenet – est supprimée. Le livret d'*Astraté* est plus connu, en raison des bruits qu'il fit courir<sup>446</sup>. Le texte de Gramont est corrigé sur ordre du ministre, après sa sortie, en 1901<sup>447</sup>. Nous constatons que la censure la plus virulente est alors exercée par l'opinion publique : les mouvements d'humeur des spectateurs versatiles s'expriment, avec fermeté, lorsqu'en 1887 les nationalistes parviennent à faire retirer Wagner de l'affiche. Quatre ans plus tard, le public lui-même défendra le compositeur contre les troubles organisés par certains groupes politiques<sup>448</sup>.

Si la censure semble moins rigoureuse à l'Opéra qu'après des autres établissements, il n'en demeure pas moins que des pièces ont été mises à l'Index, que des coupes ont été effectuées et que des corrections ont été imposées. L'acceptation ou le rejet des pièces par les censeurs dépend de critères précis, révélés dans les procès-verbaux ou les livrets visés.

### C. La mise à l'Index

La censure prend en considération trois critères principaux ; ils sont appliqués avec plus ou moins de sévérité, en raison de la marge d'interprétation laissée aux censeurs. Juger ce qui est moralement offensant, attentatoire à la religion ou politiquement maladroit dépend, pour beaucoup, du contexte et du régime politique. On ne sera pas étonné de constater que la violence n'a pas vocation à disparaître. Les

---

<sup>442</sup> A.N. F<sup>18</sup> 670. Livret raturé de *La fille de l'armurier*. Il a été déposé le 22 septembre 1853.

<sup>443</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal du 28 février 1867. Le livret raturé de *Don Carlos* a été conservé ; cf. A.N. F<sup>18</sup> 670.

<sup>444</sup> A.N. F<sup>18</sup> 670. Livret du ballet pantomime du *Marché des innocents* déposé le 24 mai 1861.

<sup>445</sup> A.N. F<sup>18</sup> 671. Livret visé par la censure le 16 mars 1891.

<sup>446</sup> *Ibid.* Livret visé le 16 août 1901.

<sup>447</sup> F. Hochleitner, *op. cit.*, p. 340. Les modifications ont été effectuées après la sortie de la pièce. Elles ont été exigées par le ministre qui a été sollicité par le sénateur Béranger, président de la Société centrale de protestation contre la licence des rues.

<sup>448</sup> *Ibid.* p. 239.

théâtres lyrique et dramatique sont parfois appelés à représenter la violence. Cela ne laisse guère indifférent la censure dans le cas du théâtre dramatique ; ce n'est généralement pas le cas pour l'Opéra dans la mesure où la violence y est largement allégorique. Perdant ainsi de sa vraisemblance, elle devient « observable »<sup>449</sup>. Ces conventions sont communément admises, mais aucun règlement n'oblige les censeurs à se limiter à de quelconques critères. Quelques rares procès-verbaux montrent que les considérations d'ordre littéraire peuvent tout autant motiver un refus.

### 1. Religion, mœurs et politique.

La majeure partie des corrections imposées par la censure a été motivée par des considérations politiques. La censure politique s'exerce pour plusieurs raisons. En premier lieu, une représentation ne doit pas donner au public l'envie de contester le régime en place. Sans pour autant s'attaquer directement au pouvoir, un livret peut tenir un discours à même d'éveiller la conscience politique des spectateurs. Ainsi, en 1808, l'opéra de *Tarare* est-il censuré : on supprime son « prologue philosophique » sur l'égalité des hommes, ainsi que certaines maximes relatives au pouvoir<sup>450</sup>. Pour les mêmes raisons, *La Muette de Portici* est ajournée, en 1827, afin de corriger le livret rédigé par Scribe et Delavigne : des répliques incitaient le peuple à prendre les armes et à « venger ses droits »<sup>451</sup>. La défiance des censeurs à l'égard de cette pièce semble avoir été opportune : l'exemple est bien connu, trois ans plus tard, une étape décisive de la Révolution belge commence après une représentation de la *Muette* ; la pièce avait été autorisée exceptionnellement, au Théâtre de la Monnaie, pour l'anniversaire du roi Guillaume 1<sup>er</sup><sup>452</sup>. Les exemples sont nombreux. En 1851 – un an avant le rétablissement de l'Empire – on évite d'autoriser les charges trop virulentes contre un pouvoir politique autoritaire : dans l'opéra de *Sapho*<sup>453</sup>, on remplace ce passage de l'ode d'Alcée :

---

<sup>449</sup> C. Kintzler, *Théâtre et Opéra à l'âge classique*, Paris, Fayard, 2004, p. 139-140.

<sup>450</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure de *Tarare*, le 10 mars 1808.

<sup>451</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *La Muette de Portici*, le 4 août 1827.

<sup>452</sup> J. Logie, *De la régionalisation à l'indépendance, 1830*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, p. 27-34. Les représentations de la *Muette de Portici* avant été jusqu'alors interdites en raison du climat séditionnel et des velléités indépendantistes de plusieurs provinces de Pays-Bas.

<sup>453</sup> A.N. F<sup>18</sup> 670. Livret de *Sapho* corrigé le 29 mars 1851.



« Tremblez, tyrans forgers de chaînes !  
 Mangeurs de peuples, périssez  
 Du sang qui coule dans nos veines  
 Monstres si souvent engraisés »

par :

« Ô Liberté, déesse austère,  
 On a brisé ton fier autel  
 Mais de tes pas la vieille terre  
 Garde un souvenir immortel »

Plus rarement, les autorités interviennent pour adoucir les propos trop favorables au régime. La Restauration va retenir des critères parfois antagonistes pour autoriser ou censurer les opéras. Les autorités vont, par exemple, corriger *Ogier le Danois*<sup>454</sup> pour atteinte à l'image de la royauté – Hugues Capet y est présenté sous un jour peu convenable – et autoriser, en 1815, *L'heureux retour*, une pantomime destinée à célébrer la restauration monarchique<sup>455</sup>. Dans le même temps, les censeurs veillent à ne pas donner matière à polémique : critiquer trop ouvertement le régime impérial en vantant les mérites du roi revient à provoquer le débat. À peine l'Empire a-t-il été renversé que, *Pelage ou le retour d'un bon roi* est retiré de l'affiche en raison de deux passages « propres à réveiller les passions que chaque jour et chaque bienfait du monarque calme de plus en plus. »<sup>456</sup> Si cette pièce vantait trop ouvertement la bienveillance de la monarchie, d'autres ouvrages louent encore des régimes politiques comparables à celui de Napoléon ; pour les mêmes raisons, les censeurs semblent réticents à faire corriger leurs livrets. On ne souhaite ranimer aucune tension, en interdisant une pièce qui, mettant en scène un empereur, ne prend pas parti pour un Empire : en 1824, l'opéra d'*Alexandre à Babylone* est autorisé, bien qu'il mette en scène « trop de situations comparables à Bonaparte »<sup>457</sup>.

Les censeurs ont aussi pour mission de faire disparaître les allusions transparentes aux situations politiques et militaires connues dans d'autres pays. En 1812, les autorités trouvent inopportun de mettre à l'affiche une pièce dont l'intrigue

---

<sup>454</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure d'*Ogier de Danois*, le 26 juin 1823.

<sup>455</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *L'Heureux retour*, le 18 juillet 1815.

<sup>456</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *Pelage ou le retour d'un bon roi*, le 12 mai 1814.

<sup>457</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure d'*Alexandre à Babylone*, le 18 avril 1824. Deux des quatre censeurs semblaient réticents à cette autorisation.

se déroule en Espagne. Ainsi, le livret des *Abencérages*<sup>458</sup> – écrit par Étienne de Jouy sur une musique de Cherubini – est modifié, avant d’être représenté : le souvenir de la défaite du Maréchal Marmont à Salamanque est encore trop présent lorsque les censeurs examinent le texte. Bien qu’un premier visa ait été accordé l’année précédente, l’opposition entre les envahisseurs maures, installés à Grenade, et les chevaliers espagnols n’est pas du goût des autorités<sup>459</sup> : huit passages sont corrigés. Le Second Empire fait, à son tour, preuve de méfiance. Alors que Louis-Napoléon vient d’être couronné, le pouvoir ne souhaite ni valoriser, ni glorifier l’image d’un grand chef d’État étranger, fut-il un personnage historique. Le 22 septembre 1853, le livret de *La fille de l’armurier* fait l’apologie d’un régime impérial, mais célèbre l’empereur allemand Maximilien. Pour cette raison, un chant entier est retiré de l’opéra<sup>460</sup> :

« Gloire éternelle au nouveau Charlemagne  
 Vive Maximilien empereur d’Allemagne !  
 Le maître chanteur :  
 Comme frappé d’un immense anathème  
 Tout périssait, les lois, les mœurs, Dieu même ;  
 Et le néant  
 Sombre géant  
 Resté debout muet et seul,  
 Recouvrait tout de son linceul  
 Charlemagne s’avance,  
 Charlemagne s’élançe  
 Et de sa forte main  
 Il relève l’Église et l’Empire romain ! »

La censure politique est vigilante, mais elle sait aussi se montrer tolérante à l’égard de l’Opéra. Pour des raisons de politique culturelle – on ne veut pas écarter les ouvrages des grands compositeurs – le censeur laisse des héros, comme Guillaume

---

<sup>458</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure des *Abencérages*, le 13 novembre 1812. Un premier accord avait été donné le 13 décembre 1811.

<sup>459</sup> D. Chaillou, *op. cit.* p. 231.

<sup>460</sup> A.N. F<sup>18</sup> 670. Livret de *La fille de l’armurier* déposé le 22 septembre 1853.

Tell, défendre des idées républicaines, à la veille de la Révolution de 1830<sup>461</sup>. Les censeurs ne sont pas non plus infaillibles. En 1822, le *Tancredi* de Rossini est adapté pour le Théâtre italien – alors régi par l'Académie royale de musique. La pièce commence dans Syracuse, après la fin de la guerre civile. Alors que les chevaliers – selon leur parti – portent des écharpes soit bleues, soit blanches, soit rouges, ils abandonnent les deux dernières couleurs au profit du blanc. Certes, le blanc est la couleur de la royauté mais, en 1813, lorsque la pièce a été créée à la *Fenice*, le symbole devait manifester la résistance contre l'occupant français, installé à Venise, depuis 1806<sup>462</sup>.

La religion attire tout autant l'attention des censeurs. Après 1789, les premières mesures de protection de l'image donnée à la religion, sur la scène de l'Opéra, sont prises à l'instigation de Robespierre<sup>463</sup>. La censure la plus sévère contre les pièces représentant la religion est le fait de la monarchie de Juillet, alors que le régime tolère assez facilement l'expression des opinions politiques sur scène. Les censeurs sont alors tenus de faire respecter l'interdiction de représenter sur scène tout objet à caractère religieux. Les autorités n'hésitent pas non plus à exiger la correction des livrets, lorsqu'elles relèvent des propos tendant à déconsidérer l'Église : c'est le cas, en 1836, pour l'adaptation de *Notre Dame de Paris*<sup>464</sup>. Toute allusion à la religion dans un livret est relevée, par les commissaires chargés de la lecture, et signalée au ministre qui se réserve le pouvoir de statuer<sup>465</sup>. Les indications laissées par l'auteur pour préparer la mise en scène sont examinées avec une attention vétilleuse. Un inspecteur des théâtres intervient même après l'approbation ministérielle, pour contrôler les costumes et les décors : les censeurs lui indiquent quelles répétitions il doit surveiller en priorité. En 1838, l'inspecteur est chargé de contrôler la mise en scène de *Ginevra ou la peste de Florence*<sup>466</sup> ; l'année suivante, il doit s'assurer que les opinions religieuses du chef des ligueurs ont bien disparu du

---

<sup>461</sup> J.-C. Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 63.

<sup>462</sup> M.-B. Bruguère, « La liberté d'expression à l'Opéra », in M. Touzeil-Divina et G. Koubi (dir), *Droit & Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, p. 288-289.

<sup>463</sup> Voir supra p. 115.

<sup>464</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure de *Notre Dame de Paris*, le 22 février 1836.

<sup>465</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *Jérusalem*, le 25 octobre 1847. Nos apprenons que le ministre a demandé que l'appréciation des sujets religieux lui soit laissée.

<sup>466</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *Ginevra ou la peste de Florence*, le 1<sup>er</sup> mars 1838.

*Drapier*<sup>467</sup> ; en 1841, il vérifie que l'on a bien fait supprimer la présence du clergé, dans *La reine de Chypre*<sup>468</sup> ; enfin, en 1847, il s'assure qu'aucun déguisement religieux n'a été inséré dans le ballet *Alma ou la fille de marbre*<sup>469</sup>.

Parfois, le politique et le religieux font cause commune en matière de censure. Sous le Second Empire, les autorités veillent à ce que le pouvoir ne paraisse pas trop déférant à l'égard de l'Église. Un passage du *Don Carlos*, mis en musique par Verdi, est sujet à caution. Les censeurs signalent ces paroles tenues par Philippe au grand inquisiteur : « L'orgueil du roi fléchit devant l'orgueil du prêtre.<sup>470</sup> »

Enfin, la censure contrôle les atteintes aux bonnes mœurs et à la décence. La préservation de la morale ne semble pas avoir provoqué de nombreuses corrections dans les livrets d'opéra. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, elle fait partie des critères retenus par les jurys de lecture : en 1782, le Comité de sélection des pièces se charge lui-même de mettre à l'Index un opéra de *Phèdre*. On écrit à l'intendant de La Ferté qu'il est impossible de représenter « une passion aussi blâmable » que celle de l'héroïne, et on ajoute que *Phèdre* est répugnante dans toutes les scènes où elle apparaît<sup>471</sup>. Ce jugement est empreint de pruderie, mais il suffit à écarter définitivement la pièce. En dépit de cet exemple, l'étude des procès-verbaux de censure révèle que la moralité comptait, sans qu'on lui accordât une importance démesurée. Parfois, les censeurs se querellent pour savoir si tels propos sont acceptables sur la scène lyrique : en 1836, *Notre Dame de Paris* fait débat. Les examinateurs sont divisés : pour les uns, « les considérations d'art ne pouvaient détruire celles de la moralité et des convenances » ; pour les autres, la pièce ne comportait aucune scène, aucun propos qui fût choquant au point d'être effacé. Tous s'entendirent finalement pour censurer la déconsidération jetée sur la religion<sup>472</sup>. À aucun moment, les commissions d'examen des livrets ne sont suspectes d'excès de pudeur. Tout juste ce constat général peut-il être nuancé par quelques réactions pudibondes, mais épisodiques. En 1861, les censeurs font corriger

---

<sup>467</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure du *Drapier*, le 19 décembre 1839

<sup>468</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure de *La reine de Chypre*, le 21 décembre 1841.

<sup>469</sup> *Ibid.* Procès-verbal de censure d'*Alma ou la fille de marbre*, le 16 octobre 1847.

<sup>470</sup> A.N. F<sup>18</sup> 670. Livret de *Don Carlos* rédigé par Méry et visé par la censure le 4 février 1867.

<sup>471</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 25 juin 1782, compte-rendu du Comité au ministre à propos du livret de *Phèdre* d'Hyppolite Tilorier.

<sup>472</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure de *Notre Dame de Paris*, le 22 février 1836.

un ballet pantomime en un acte à cause d'une petite allusion à la prostitution<sup>473</sup>. Cette correction est difficilement compréhensible, dans la mesure où la *Traviata* de Verdi avait été autorisée aux Italiens, cinq ans plus tôt ; les mœurs de Violetta y sont beaucoup plus licencieuses<sup>474</sup>. Sous la III<sup>e</sup> République, les services chargés de contrôler les pièces font preuve d'un esprit particulièrement libéral. Ils donnent leur visa pour le livret de l'opéra d'*Astraté*, rédigé par Gramont. L'œuvre était attendue par les gardiens de la morale. Le ministre de l'Intérieur est obligé de demander lui-même la censure de la pièce, après les sollicitations du « père la pudeur »<sup>475</sup> et d'une partie de l'opinion publique, heurtée par les propos libertins. On retire du poème quelques passages<sup>476</sup> comme :

*Omphale à Hercule :*

« *Mon crime est de savoir les subtiles caresses ;*

*Mon crime, c'est ce corps, source immense d'ivresse*

*Vase qui renferme un sublime élixir »*

ou ce chant des chœurs :

« *Ô vierges que Lesbos vit naître,*

*Un trouble étrange vous pénètre.*

*Pour calmer vos secrets tourments,*

*Irez-vous chercher des amants ?*

*Oh, plutôt, corps frêles et souples,*

*Formez de mystérieux couples.*

*L'un vers l'autre, tenez penchés*

*Vos fronts doucement rapprochés.*

*Et hâtez vos bouches farouches*

*A la rencontre d'autres bouches.*

*Unissez vos mains et vos cœurs*

*Jusqu'à d'extatiques langueurs. »*

---

<sup>473</sup> A.N. F<sup>18</sup> 671. Livret du *Marché des innocents* visé par la censure le 24 mai 1861. On y retire cette phrase adressée par Simon à Gloriette : « Ce sont des taquins qui aiment t'insulter en t'offrant de l'argent pour le prix de ton amour... Qu'ils viennent, c'est moi qui les recevrai ! »

<sup>474</sup> C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 119-129.

<sup>475</sup> Il s'agit du sénateur Béranger, président de la Société centrale de protestation contre la licence des rues.

<sup>476</sup> A.N. F<sup>18</sup> 672. Livret d'*Astraté* par Gramont. Il a été visé par la censure le 16 août 1901 mais corrigé après avoir été mis en scène.

La censure, confrontée à la hardiesse de quelques auteurs, s'est montrée plus souple à l'égard des opéras qu'une partie de la société, soucieuse de lutter contre la licence des mœurs. En dépit d'une certaine tolérance, les censeurs n'ont parfois pas manqué d'oublier leur rôle en portant un jugement littéraire sur les livrets. Cette forme d'abus n'est attestée que par des exemples isolés.

## 2. Le censeur se fait juge littéraire

Le rôle de la censure n'est théoriquement pas de porter un jugement sur les qualités littéraires et esthétiques du livret. Les censeurs nient ouvertement prendre en compte le mérite d'un ouvrage – ou le talent d'un auteur – dans leur appréciation<sup>477</sup>, mais quelques procès-verbaux indiquent sans ambiguïté l'avis de leurs rédacteurs sur les qualités artistiques des ouvrages<sup>478</sup>. La « censure littéraire » des œuvres touche principalement les théâtres secondaires. Le Comité de lecture de l'Opéra est chargé de sélectionner les pièces « dignes d'être représentées » sur la principale scène lyrique de France ; c'est à lui – et non aux censeurs – de juger la valeur d'un livret. Son avis a d'ailleurs rarement été remis en question, lorsqu'il s'est agi d'écarter de mauvais ouvrages. Les services des ministères, sous la surveillance desquels est placé l'Opéra, sont généralement impliqués dans la sélection des livrets. Pour cette raison, les censeurs font preuve de retenue lorsqu'ils donnent leur avis sur un livret. Ils n'ont pas le pouvoir de corriger quelques mauvais vers d'un texte irréprochable du point de vue de la politique, des mœurs et de la religion. Les censeurs ne sont cependant pas toujours déférents vis-à-vis des juges littéraires : ils ne manquent pas de formuler quelques observations dont la tournure laisse penser qu'elles sont, tout à la fois, adressées au ministre, à la direction du théâtre et aux auteurs. En 1823, par exemple, les censeurs seront d'avis d'autoriser l'opéra en un acte de *Lasthénie* « bien qu'un quatrain médiocre mérite d'être modifié. »<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> A.N. F<sup>21</sup> 966, Procès-verbal de censure non daté de *L'Entrée d'Argie dans Athènes*, pièce proposée pour la Comédie française : « Le Bureau de la presse n'est point juge du talent et du mérite des ouvrages. » Cette œuvre est citée et analysée par David Chaillou.

<sup>478</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 200-202. L'auteur a trouvé un grand nombre de procès-verbaux de censure « parsemés de commentaires esthétiques » sur les pièces des théâtres principaux et secondaires de la capitale.

<sup>479</sup> A.N. F<sup>21</sup> 969. Procès-verbal de censure de *Lasthénie*, le 12 août 1823.

Une fois acceptée par les jurys artistiques et visée par la censure, une pièce peut être représentée. La mise en scène d'un opéra n'est toutefois pas automatique : il lui manque encore une autorisation spéciale, lui permettant d'être jouée.

### *III. Le choix des programmes*

De nombreux auteurs imaginent pouvoir être représentés, après avoir passé les deux étapes importantes que sont la sélection de la pièce et son examen par la censure. Il n'en est rien. L'autorisation de mise en scène est souvent plus difficile encore à obtenir. Les raisons en sont multiples : l'insuccès d'un spectacle est extrêmement coûteux. En outre, la composition des programmes comme l'élection des pièces prend une dimension politique et fait l'objet de pressions.

#### *A. Un pari risqué*

La mise en scène d'une pièce résulte d'une décision administrative lourde de conséquences. C'est un pari risqué sur le succès d'un spectacle. Il est difficile d'évaluer exactement le montant total des dépenses engagées pour une seule pièce : dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le secrétaire particulier Nérée Désarbres estime qu'un opéra en cinq actes coûte au théâtre plus de 100 000 francs<sup>480</sup>. Il faut réaliser décors et costumes, et engager de nombreux travaux. Les journaux de la régie, conservés à la Bibliothèque de l'Opéra, demeurent une source précieuse pour connaître l'ampleur de la tâche : ils décrivent, au jour le jour, l'activité sur la scène et dans les coulisses. La préparation des pièces y est rapportée avec beaucoup de détails.

L'opéra de *Roland à Roncevaux*, composé par Hainl, est contemporain de l'estimation faite par le secrétaire. Joué pour la première fois, le 3 octobre 1864<sup>481</sup>, il confirme l'importance des chiffres avancés. Dans un premier temps, toutes les parties du spectacle sont préparées séparément : les choristes, les musiciens et les acteurs ne

---

<sup>480</sup> N., Désarbres, *Sept ans à l'Opéra, souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, Paris, E. Dentu, 1864, p. 144-145.

<sup>481</sup> Bibl. Opéra. RE 16. Journal de la régie, 1864.

travaillent pas ensemble. Il faut organiser et planifier leurs réunions longtemps à l'avance. De nombreuses répétitions collectives des rôles, de la musique et des chants sont ensuite organisées. Dans le même temps, des séances de mise en scène sont réservées aux acteurs, aux choristes et aux figurants. Pour *Rolland*, les préparatifs commencent en début d'année : il ne faut pas moins de soixante-deux répétitions des rôles et trente-trois répétitions des chœurs. À cette centaine de séances s'ajoutent vingt-deux mises en scène pour les artistes, et neuf pour les choristes. La première réunion du chant et de la musique n'a lieu qu'un mois avant la première. Encore six répétitions générales – une seule a lieu en costumes – sont encore nécessaires pour parfaire l'opéra, avant de le présenter au public. Il est difficile de s'imaginer toute l'organisation nécessaire pour de tels préparatifs. *Rolland à Roncevaux* n'est pas la seule pièce inscrite au programme : elle doit rivaliser avec *Le Trouvère*, *La Juive*, *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell* et *Les Huguenots*, ainsi que plusieurs ballets. Peu de spectacles inscrits au programme sont nouveaux : bien qu'ils ne demandent pas un investissement financier aussi important que *Rolland*, tous requièrent du temps et occasionnent des dépenses : il faut notamment partager les coulisses et les scènes du théâtre pour préparer sérieusement chacune de ces œuvres.

La pièce de Hainl connaîtra un véritable succès : elle assurera, durant l'année, entre 7 000 et 11 000 francs de recettes par soirée. Même s'il permet parfois d'enregistrer des bénéfices importants, un opéra engloutit tant d'argent, de temps, de travail et demande une telle organisation, qu'il est important de révéler la logique et le processus décisionnel, à l'origine de l'autorisation de mise en scène.

### *B. Une décision complexe*

Les administrateurs, chargés d'arrêter le programme, ne sont pas indifférents aux modes et aux préoccupations du public. Après l'extraordinaire production artistique de Lully, il faut attendre le renouveau musical apporté par Rameau pour créer un nouvel effet de mode, tant le Florentin demeure une source d'inspiration<sup>482</sup> :

---

<sup>482</sup> N. Dufourcq, « Musiques françaises du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, Paris, 1985, p. 33. « Dès la mort de Baptiste, on enregistre ses bienfaits. On tente de servir son oeuvre, de poursuivre son action, ou bien de on cherche à l'évincer et à substituer à son effort un autre spectacle. »



entre temps, ni Colasse, ni Charpentier ne parvinrent à s'imposer vraiment. Seul André Campra arriva à restaurer les ballets avec *L'Europe Galante*, en 1697, ou *Les fêtes vénitienes*, en 1710, sans pour autant recouvrer le succès de son prédécesseur<sup>483</sup>. C'est donc après la réussite d'*Hippolyte et Aricie*, en 1733 – et à la faveur de la querelle avec les « lullystes » – que les partisans de Rameau font de leur compositeur une personnalité incontournable à l'Académie royale de musique. Grâce à la protection de La Pouplinière et au succès de l'opéra-ballet des *Indes galantes*, en 1735, la notoriété de Rameau est définitivement assurée. Ses œuvres sont attendues et mises en scène sans hésitation. Si la sélection de ses pièces et leur inscription au programme sont, au départ, étroitement liées à l'influence de ses protecteurs, Rameau parvient à être joué toute sa vie : son succès auprès du public et les controverses musicales qu'il provoque lui sont profitables. Après lui, les carrières françaises de Gluck et Piccinni suivent le même modèle : comme nous le savons, le compositeur allemand est appelé par Marie-Antoinette, tandis que l'Italien est le favori de la comtesse du Barry. Une nouvelle querelle – qui oppose cette fois les Anciens et les Modernes – assure la publicité de ces compositeurs<sup>484</sup>. Qu'il défende le renouveau à l'Opéra en accordant plus d'importance au drame ou bien qu'il se dise favorable au retour de la musique italienne, le public continue d'affluer. Gluck et Piccinni sont tous deux inscrits au programme, alors qu'ils luttent dans les salons. La décision de faire répéter une pièce, puis de la mettre à l'affiche, ne peut se comprendre sans une étude des modes en matière de tragédie lyrique.

D'autres musiciens luttent pour se ménager une place parmi les grands compositeurs, dont le succès est presque toujours assuré. Ils doivent d'abord faire leurs preuves et, surtout, se faire connaître à l'Académie royale de musique. De ce point de vue, Antoine Dauvergne est un compositeur particulièrement habile. Après avoir été applaudi au Concert-Spirituel, il entre à l'Opéra, en 1741, en tant que premier violon. Dauvergne est nommé, dix ans plus tard, maître de musique. Une fois installé à cette place, il bénéficie d'une influence suffisante pour entrer au programme : en 1752, son opéra des *Amours de Tempé* est représenté avec succès. Son ascension ne s'arrête pas. On lui promet la surintendance de la Musique du roi<sup>485</sup>, ce qui lui permet de rester « en vue » et de faire jouer les opéras et les ballets de sa

---

<sup>483</sup> A. Boll, *De l'Académie royale à la salle Garnier*, Paris, Perrin, [non daté], p. 9.

<sup>484</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>485</sup> Baron du Roure de Paulin, *La vie et les œuvres d'Antoine Dauvergne, dernier directeur de l'Opéra royal*, Paris, H. Daragon, 1911, p. 21.

composition<sup>486</sup> ; lorsqu'il obtient la direction de l'Académie de musique, Dauvergne ne se prive pas pour ordonner la mise en scène de ses propres œuvres, comme *La Sybille*, *Alphée* ou *Aréthuse*<sup>487</sup>.

Tous les auteurs n'ont pas un réseau aussi ramifié. Les compositeurs rencontrent généralement beaucoup plus de difficulté à être joués. En 1776, *Le Triomphe d'Alcide* – écrit par Moline et mis en musique par Méréaux – est reçu par un jury réuni sous l'égide de Papillon de La Ferté. Les auteurs luttent pendant trois ans pour faire jouer leur pièce et doivent se rapprocher du prévôt des marchands, après la mise en régie de 1780, pour recevoir un ordre de mise en scène. Caumartin intervient directement pour faire inscrire l'opéra au programme<sup>488</sup>. Sa décision est respectée, bien que le nouveau règlement place l'élaboration du répertoire dans les attributions du Comité d'administration<sup>489</sup>, organe de direction conforté dans cette mission jusqu'à la fin de l'Ancien Régime<sup>490</sup>.

Durant la Révolution, l'administration de l'Opéra perd, en partie, son rôle dans la composition des programmes : si elle conserve officiellement ses attributions, elle entérine, en réalité, les décisions prises par les autorités. La censure est plus stricte. Pour d'évidentes raisons politiques, le ministre de la Police est chargé, sous le Consulat, de sélectionner les pièces en mesure d'être répétées et de transmettre ses ordres au Théâtre de la République et des arts. Ces décisions – prises loin du théâtre, dans les bureaux du ministère – ne prennent pas toujours en considération les exigences théâtrales. L'interventionnisme pose problème lorsque la décision de mise en scène ne laisse pas à l'administration le temps suffisant pour préparer un spectacle. En 1797, l'inscription au programme d'*Horatius Cocclès* met le directeur de l'Opéra dans l'embarras<sup>491</sup>. En dépit de ses observations, la pièce est laissée à l'affiche<sup>492</sup> : l'administration a été contrainte d'agir dans l'urgence. Le ministre ne prend guère de risques : il puise largement dans les œuvres des librettistes et des compositeurs à la

<sup>486</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.*, p. 208. Ce sera le cas d'*Énée et Lavinie* et des *Fêtes d'Euterpe* en 1768.

<sup>487</sup> Baron du Roure de Paulin, *op. cit.*, p. 24.

<sup>488</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. *Mémoire pour le Comité de l'Opéra*, non daté, non signé. La pièce est répétée en 1779 ; elle est inscrite au programme de l'année théâtrale 1780-1781.

<sup>489</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613 (1). Article 4 au règlement du 18 avril 1780 pour la police intérieure de l'Académie royale de musique. Le Comité arrête le répertoire sur présentation du directeur.

<sup>490</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613 (2). Article 3 alinéa 1 de l'Arrêt du Conseil de 1790 : « Le Comité s'occupera d'assurer le répertoire des ouvrages à donner au public durant la quinzaine. »

<sup>491</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Paris, le 23 brumaire an VI, lettre de Mirbeck au ministre. Mirbeck attire l'attention du gouvernement sur les difficultés rencontrées suite à la mise en scène trop rapide de la pièce.

<sup>492</sup> *Ibid.* Procès-verbal de séance du Conseil d'administration du 27 germinal an VI. *Horatius Cocclès* est toujours au programme.

mode<sup>493</sup>. Les sujets choisis sont de nature à mettre en valeur le régime : la même année, il fait jouer *Olympie*<sup>494</sup> et *Adrien, empereur de Rome*<sup>495</sup>. La mainmise du pouvoir sur la composition du spectacle offre peu de garanties aux auteurs. Une décision prise rapidement, en vertu de liens clientélistes, de raisons politiques ou d'opportunités financières peut être modifiée à tout moment, sans justification. Le compositeur Kalkbrenner en a fait l'amère expérience. En 1802, il se plaint au ministre du sort réservé à son opéra d'*Ænone*. Profitant des bonnes grâces de Lucien Bonaparte, Kalkbrenner était parvenu à faire inscrire sa pièce au programme, deux ans plus tôt<sup>496</sup> mais, le moment venu, il n'a pu rivaliser avec Mozart : *La Flûte enchantée* – créée sous le titre des *Mystères d'Isis* – constituait une priorité. *Ænone* est ajournée une première fois. Le ministre fait savoir à l'auteur que son opéra sera monté l'année suivante. Ce sera un second camouflet pour le compositeur. Grétry fait preuve d'une plus grande habileté et parvient à imposer son opéra-ballet du *Casque des Colombes*, avant Kalkbrenner. La pièce échoue. Plutôt que de donner sa chance à *Ænone*, on ressort *Tarare* de Salieri, afin de renflouer les caisses. C'est un nouvel échec artistique : le public ne suit pas. Après Grétry, Lesueur met à profit son entree et fait répéter *La mort d'Adam*. La représentation de l'opéra de Kalkbrenner est encore reculée ; on ne songe même plus à sa pièce, lorsque Lesueur remplace *La mort d'Adam* par son *Séminaris*, ouvrage dont il espère – à juste titre – un franc succès.

À la fin du Consulat et sous l'Empire, le préfet du Palais – puis le surintendant des spectacles, après la réforme de 1807 – intervient fréquemment pour exiger la mise en scène des pièces. En 1804, lorsque Charles Luçay fait inscrire au programme le ballet de *L'Amour à Cythère*, œuvre du danseur et chorégraphe Louis Henry, l'administration du théâtre n'a pas été associée à la décision<sup>497</sup>. De même, le préfet peut intervenir contre une décision prise par la direction. En 1806, on refuse de mettre en scène une pièce composée par le petit fils de Puccini. Luçay casse la

---

<sup>493</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 25 fructidor an VI, lettre du ministre de la Police à l'administration de l'Opéra.

<sup>494</sup> *Ibid.* *Olympie* a été écrite par Guillard sur une musique de Kalkbrenner. Guillard écrit depuis longtemps pour l'Opéra puisqu'en 1779, il rédige le livret d'*Iphigénie en Tauride* pour Gluck. Son succès ne se démentira pas sous la Révolution.

<sup>495</sup> *Ibid.* *Adrien, empereur de Rome* a été écrite par Hoffman sur une musique de Méhul. Si François-Benoît Hoffman avait, un temps, été écarté du répertoire parce qu'il refusait d'effacer ses allusions à la monarchie, Méhul – compositeur du *Chant du départ* et d'*Horatius Cocles* – est désormais reconnu et considéré.

<sup>496</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 11 vendémiaire an XI, lettre de Kalkbrenner au ministre.

<sup>497</sup> Bibl. Opéra. AD 66. Paris, le 12 ventôse an XII, lettre du préfet du Palais à l'administration de l'Opéra. Luçay se contente d'informer la direction de son arrêté de mise en scène.

décision, par égard pour les origines familiales de l'auteur, et donne l'ordre de faire inscrire la pièce au programme « dans un moment où cela n'a pas d'importance »<sup>498</sup>, afin de ne pas décevoir le compositeur et de limiter les risques d'échec. Le choix n'est pas toujours simple pour l'administration hiérarchique. Le directeur veut conserver son influence sur la politique artistique du théâtre et cherche à se ménager une place centrale dans la procédure. Entre les œuvres retenues par les précédents jurys et les œuvres nouvellement sélectionnées, le répertoire est bien fourni. Le surintendant Rémusat, chargé de superviser le théâtre, se trouve confronté à plusieurs dizaines d'opéras. Lorsqu'aucune œuvre ne lui est imposée, il prend l'habitude de s'en remettre au directeur, qui lui propose trois ou quatre titres parmi lesquels il fait son choix<sup>499</sup>. La direction de l'Académie impériale de musique peut dès lors faire passer les œuvres sur lesquelles elle fonde le plus d'espairs. S'il a réussi à transiger avec le surintendant des spectacles, le directeur doit s'effacer devant les ordres de l'empereur. Napoléon n'hésite pas à imposer les opéras et les ballets de son choix : en 1810, il fait donner *La mort d'Abel* de Kreutzer, le ballet de *Persée et Andromède*, *Les Bayadères* de Catel ou encore *Les Danaïdes* de Salieri<sup>500</sup>.

Après la chute de l'Empire, les réformateurs de l'Opéra font mine de donner plus de liberté à la direction de l'Académie royale de musique. En janvier 1816, le baron de La Ferté prend un arrêté portant création d'un Comité de répertoire. Présidé par La Ferté lui-même, il est composé du directeur Choron, de Persuis, inspecteur général de la musique, de Gardel, maître des ballets, du premier machiniste, ainsi que des premiers artistes de chant et de danse<sup>501</sup>. Rien n'est précisé sur la procédure de délibération : La Ferté veut donner à ses propres décisions la légitimité d'un organe collégial, composé de personnalités reconnues en tant que spécialistes. L'année suivante, ce comité a déjà fait long feu. La Ferté choisit directement parmi les œuvres qu'on lui propose ; il fait notamment mettre en scène un ballet intitulé *La fête de Mathurine*<sup>502</sup>. Les choix effectués par les hommes du gouvernement sont parfois remis en question. Lorsqu'en 1824, le vicomte de La Rochefoucauld remplace le baron de La Ferté, ses décisions ne sont pas toujours bien accueillies :

---

<sup>498</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, 1806, lettre anonyme.

<sup>499</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le 29 mars 1808, lettre de Rémusat à Picard.

<sup>500</sup> Napoléon 1<sup>er</sup>, *Correspondance de Napoléon 1<sup>er</sup> publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Plon, 1858-1870, tome XX, pièce 16 305.

<sup>501</sup> Bibl. Opéra. AD 31. Arrêté de La Ferté du 31 janvier 1816.

<sup>502</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 24 juin 1817, lettre de La Ferté aux administrateurs de l'Opéra. Le ballet s'intitulait *La fête à Mathurine* mais La Ferté en a fait corriger le titre.

l'administration interne comme les Comités de lecture, nous l'avons vu, lui reprochent ses goûts en matière artistique. Le directeur Lubbert – avec lequel les tensions sont nombreuses<sup>503</sup> – ne manque pas de lui en faire la remarque, avec une franchise insolente. En 1828, Lubbert refuse de faire répéter le nouvel opéra de *Faust*, au motif qu'il ne renouvelle pas un sujet déjà traité à plusieurs reprises<sup>504</sup>. À vrai dire, le Théâtre des Nouveautés venait d'en proposer une version et une seconde version de *Faust* était déjà affichée au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Le vicomte, désireux d'imposer ses goûts et ses auteurs favoris, ne tenait pas compte de la vie théâtrale et de la lassitude légitime du public.

L'intervention, parfois hasardeuse, des autorités est limitée par la mise en entreprise de l'Académie, en 1831 : les directeurs – dans la mesure où ils respectent le quota de nouveaux ouvrages, imposé dans leur cahier des charges – sont normalement libres de la programmation. Même s'ils doivent parfois déférer aux ordres<sup>505</sup>, les entrepreneurs gardent un œil vigilant sur les recettes et se tiennent prêts à remplacer rapidement une œuvre dont les recettes s'essouffent. En 1850, on a associé *Le Fanal*, opéra en deux actes composé par Adolphe Adam, au *Violon du Diable*, chorégraphié par Arthur Saint-Léon. Saint-Léon n'obtient pas un succès à la hauteur de sa *Vivandière*, mise en scène six ans plus tôt. Son ballet est remplacé par celui de *Stella*, une autre de ses chorégraphies. Les recettes augmentent alors significativement : elles passent de 3 800 à 5 000 francs par soirée<sup>506</sup>.

Le Théâtre impérial de l'Opéra est à nouveau mis en régie en 1854. Les premières années de fonctionnement ouvrent le répertoire à de nombreuses œuvres de circonstance, comme *La Crimée* ou les *Cantates en l'honneur de l'armée du prince impérial*. Si l'on excepte ces ouvrages – qui ne firent pas date – force est de constater que les programmes du Second Empire sont riches en créations : Donizetti, Rossini, Verdi, Auber, Halévy et Gounod partagent l'affiche<sup>507</sup>. Bien que le ministre se réserve le pouvoir ultime de décision<sup>508</sup>, la composition des programmes ne semble pas faire l'objet d'un autoritarisme contraire aux intérêts du théâtre. Il faudra attendre

---

<sup>503</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 110.

<sup>504</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 19 novembre 1828, lettre de Lubbert à La Rochefoucauld.

<sup>505</sup> Voir infra p. 162-167.

<sup>506</sup> Bibl. Opéra. RE 1. Journal de la régie, 1<sup>er</sup> décembre 1849 - 27 janvier 1850. Compte-rendu du jeudi 28 février 1850.

<sup>507</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra* op. cit., p. 136-137.

<sup>508</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 11 novembre 1862, lettre du ministre au directeur de l'Opéra. La ministre informe la direction du Théâtre impérial de l'Opéra qu'il a pris la décision d'inscrire à nouveau *L'illusion* au programme.

la Commune pour que les spectacles fassent l'objet de remaniements stricts, effectués par les représentants du pouvoir politique. Les quelques soirées musicales prévues en 1871 mélangent les œuvres et les genres ; elles ont été fréquemment remaniées à cause du mauvais vouloir des interprètes. *L'hymne aux immortels* et *L'alliance des peuples* de Raoul Pugno devaient être déclamés avec *Vive la Liberté !* de Gossec, afin d'exciter le patriotisme. On avait aussi sélectionné les morceaux choisis et les airs faciles du *Trouvère*, de *Guillaume Tell*, ou du *Freyschütz*<sup>509</sup>. Prévue le 22 mai 1871, la représentation a été annulée à cause de l'entrée des Versaillais<sup>510</sup>. Ce spectacle était si vivement désiré par la Commune que l'incendie du théâtre, préparé par les autorités révolutionnaires, a été abandonné. L'Opéra fut sauvé par un spectacle avorté, alors que le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le Théâtre lyrique, les Délassements comiques et les magasins du Théâtre du Châtelet étaient en flammes<sup>511</sup>.

\*

\* \*

L'importance de la scène lyrique, dans la société comme pour les gouvernements, a laissé penser que l'Opéra était un divertissement différent des autres spectacles. L'utilité publique de l'Académie royale de musique était en germe dès sa fondation, mais elle n'a officiellement été reconnue qu'une fois l'établissement mis en état de fonctionner. Le « service public »<sup>512</sup> de l'Opéra a été construit étape par étape, règlement après règlement. Il n'existait pas en temps que tel dès l'origine : au fur et à mesure, l'expérience révélait de nouvelles missions qu'il fallait prendre en compte, organiser et surtout défendre, au nom de l'intérêt général. C'était confier unilatéralement à la police des spectacles un rôle délicat et ambigu. Si les règlements devaient accorder une protection particulière à cette institution, ils étaient, dans le même temps, tenus d'organiser la défense de l'ordre public contre les dangers propres à toute activité théâtrale. Les autorités ont dû trouver un équilibre complexe. Pour

---

<sup>509</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journal de régie, 1871. Compte-rendu de la journée du mardi 16 mai 1871.

<sup>510</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du lundi 22 mai 1871.

<sup>511</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du dimanche 28 mai 1871.

<sup>512</sup> Voir supra p. 58-60.

cette raison, le pouvoir n'a pas toujours agi avec une extrême sévérité. Le public l'a bien compris, il n'est qu'à en juger par son accueil distant à l'égard de certaines pièces de circonstances ou au succès remporté par des œuvres majeures du répertoire, contre lesquelles la censure ne peut pas grand-chose, si ce n'est accompagner ou applaudir ce succès. Ainsi, Rossini a obtenu la légion d'honneur pour son *Guillaume Tell*. Sa pièce est jouée moins d'un an avant la Révolution de Juillet, alors qu'elle exalte la liberté et met en scène un peuple préférant la démocratie plutôt que le rétablissement d'un prince légitime<sup>513</sup>.

Pour autant, l'idée d'accorder à l'Opéra une réelle liberté de gestion n'a jamais été pleinement réalisée durant notre période. Après la Révolution, la police des spectacles a apporté une limite à la liberté d'expression, à la liberté de réunion, mais également à la liberté du commerce et de l'industrie. C'est que les théâtres font des actes de commerce et exercent dans un domaine théoriquement concurrentiel. Si le régime juridique de l'Opéra dépend des missions qui lui ont été attribuées, il a dû aussi prendre en compte certaines considérations financières, s'adapter à l'idéologie économique et aux difficultés matérielles de gestion.

---

<sup>513</sup> M.-B., Bruguière, « État, pouvoir et révolution dans l'Opéra italien », *op. cit.*, p. 87.





## CHAPITRE 2

### UNE GESTION HESITANTE

La réglementation de police a connu une évolution limitée. Elle s'est étoffée et s'est adaptée aux circonstances, mais ses principes directeurs ont peu changé. Les avantages qu'un régime politique peut retirer de l'Opéra ont été reconnus très tôt ; les « inconvénients » et les « problèmes » potentiels suscités par les représentations ont été identifiés de façon concomitante. Il n'en va pas de même pour la gestion administrative et financière de l'établissement, qui s'est révélée plus chaotique encore. L'organisation interne résulte des circonstances factuelles et des personnalités chargées de faire fonctionner le théâtre. La nomination des directeurs dépend de l'entregent, des réseaux, de l'expérience éventuelle des prétendants. Même dans un contexte favorable, un administrateur compétant s'expose à la catastrophe. À l'inverse, l'habileté et le bon vouloir d'un gestionnaire peuvent être remis en cause par le marasme économique ou une crise interne. Les succès et les échecs de chacun conditionnent les réformes et modifient les dispositions législatives. C'est ainsi que se construit le statut de l'Opéra. Le processus est riche en enseignements, mais il porte sur une matière mouvante et incertaine. Les archives conservent les textes ; la correspondance met en évidence l'influence des hommes ; les rapports et procès-verbaux saisissent les faits. Toutefois, l'inadaptation des lois et règlements, les mensonges – ou demi-mensonges – de la correspondance et les partis-pris des rapports brouillent l'interprétation des sources. Le mémoire rendu à un ministre dont la volonté réformatrice est avérée et dont l'inimitié pour un directeur est connue ne va-t-il pas forcer le trait en insistant sur les dysfonctionnements supposés de l'administration ? Le chercheur peut être à peu près certain de ce que dit une loi – quoi qu'une interprétation soit tout de même nécessaire, car elle peut parfois contenir des intentions cachées –, mais il doit faire preuve de prudence en essayant de décrire sa portée exacte. Des zones d'ombre demeurent. Toutes les règles applicables à

l'Opéra n'ont pas un fondement textuel : il ne faut pas négliger l'importance des coutumes, même s'il est souvent difficile d'en découvrir l'existence. Comme l'écrit, en substance, Guy Thuillier, face à l'incertain, à l'indéterminé et au non-connu, il convient de placer toute tentative d'explication sous l'égide du probable, en s'efforçant de redonner à chaque information la portée qui peut être la sienne<sup>514</sup>.

L'examen des archives laisse entrevoir deux domaines de gestion dont les hésitations perpétuelles ont façonné le droit applicable à ce théâtre. Sans les incertitudes des législateurs et des administrateurs, le régime n'aurait pu connaître une telle spécificité. L'histoire juridique de ce théâtre est, en premier lieu, tributaire de ses modes de fonctionnement : entreprises et régies n'ont cessé de se succéder depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'organisation administrative n'est pas seule en cause. Les réformes continuellement opérées sont tout autant dépendantes de la situation économique : la recherche d'un équilibre financier a été la pierre d'achoppement des gouvernements et des directeurs successifs.

---

<sup>514</sup> G. Thuillier, *L'historien et le probabilisme*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002, p. 4-5.

## SECTION 1

### LE CHASSE-CROISE ENTRE REGIE ET ENTREPRISE

Les cadres juridiques permettant de distinguer les régies des entreprises n'ont pas encore toute la précision qu'on leur connaît aujourd'hui. L'Opéra met en évidence combien il est difficile de distinguer les règles relevant du droit privé des règles relevant d'un « droit administratif » en cours d'élaboration. L'enchevêtrement des normes et le flou initial des conceptions marquent profondément le régime juridique applicable, si bien qu'au XIX<sup>e</sup> siècle encore, le droit n'a pas encore toute la limpidité qu'on pouvait attendre. Sous l'Ancien Régime, les arrêts du Conseil ont répondu aux difficultés de gestion et construit un ensemble de règles dérogatoires du droit commun. On invoquait alors la défense de l'intérêt commun contre les intérêts particuliers. La nature exorbitante du régime juridique ne dépend donc pas du mode de gestion. Certes, les régies donnent à l'Opéra des conditions économiques favorables à sa continuité, alors que les établissements privés sont soumis aux risques de la faillite. Cependant, l'exploitation en entreprise a précédé les régies : son droit était déjà dérogatoire.

Par soucis de simplification – bien que la différence soit parfois ténue – nous avons distingué les deux modes de gestion. Organisé en premier, le régime de l'entreprise est le plus difficile à définir, ce qui ne doit pas empêcher d'évoquer certaines de ses singularités et ambiguïtés. Les périodes de régies sont plus rares ; elles n'en ont pas moins enrichi le statut de l'Opéra de règles nouvelles, qu'un entrepreneur n'est pas naturellement enclin à respecter. L'affectation d'immeubles au service de l'Opéra joue, quant à elle, un rôle important dans la gestion du théâtre : c'est un avantage considérable accordé à ses directeurs. La présence alternée d'entrepreneurs et d'administrateurs n'aura, au total, que peu d'incidence sur la domanialité des biens.

## *Paragraphe 1. L'entreprise*

Même lorsqu'elle prend la forme d'une gestion entrepreneuriale, l'administration de l'Opéra ne connaît pas les mêmes conditions d'exercice qu'une entreprise. L'intervention du gouvernement est permanente ; elle réduit considérablement l'indépendance de l'entrepreneur, tout en offrant un secours nécessaire au maintien de l'activité. Cette organisation est équivoque, dans la mesure où un lien juridique mal défini unit le directeur à l'État. À travers la concession d'un privilège se dessine les contours d'une véritable délégation de service.

### *I. Un régime équivoque*

L'Opéra a, très tôt, été reconnu d'utilité publique. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, il a été qualifié d'« établissement public » par certains documents d'archive, comme son activité a été parallèlement assimilée à un « service public »<sup>515</sup>. Aussi, le privilège de l'Académie royale de musique était-il « concédé » à des entrepreneurs privés. Il serait prématuré de rechercher, dès l'Ancien Régime, l'existence d'une délégation de service public, au sens contemporain, même si le terme de concession était déjà employé pour certains contrats, comme la concession de canaux. Par la suite, les conditions posées par la jurisprudence administrative pour définir ces contrats<sup>516</sup> – et les distinguer des régies – offrent à l'historien un faisceau de critères permettant de mieux comprendre le fonctionnement de ses entreprises et d'en discuter la qualification. L'exécution directe d'un service par les entrepreneurs ne pose pas de problème, mais le régime demeure ambigu car la responsabilité de la gestion ne repose pas toujours sur les directeurs. On remarque tour à tour que les subventions publiques peuvent représenter une part importante des recettes ; que le pouvoir ultime de décision n'appartient pas nécessairement au concessionnaire du droit

---

<sup>515</sup> Voir supra p. 58-60.

<sup>516</sup> P.-L. Frier, *Précis de droit administratif*, Paris, Montchrestien, 2003, p. 326-328. La délégation de service public se définit d'abord par son « objet propre » – la responsabilité du service repose contractuellement sur le délégataire – puis par le critère de la rémunération : le concessionnaire doit être rémunéré substantiellement par les résultats de l'exploitation. Ces critères jurisprudentiels ont été repris par la loi du 11 décembre 2001.

d'exploitation ; que les directeurs sont, la plupart du temps, déliés des pertes éprouvées en fin d'exercice. Les interventions incessantes des autorités gouvernementales, dans chacun de ces domaines, peuvent parfois faire penser à des régies publiques déguisées plutôt qu'à des entreprises proprement privées.

#### *A. Les indispensables fonds publics*

Sans aide publique, pas d'Opéra ! L'établissement a connu de graves problèmes financiers : afin de maintenir l'entreprise en état de fonctionner – et lui donner des conditions matérielles convenables à l'exercice d'un « service public » – les gouvernements ont dû se résoudre à accorder un financement. Ils ont puisé dans les ressources allouées aux autorités de tutelle ou fait voter des crédits par les assemblées, après la Révolution. Au départ, l'intervention financière des pouvoirs publics n'était pas prévue. Elle s'est progressivement imposée, dès l'Ancien Régime. À compter du moment où l'on a pris conscience de la fragilité du service, les subventions ont été considérées comme une juste compensation des risques pris par l'entrepreneur, pour la gestion d'un établissement public.

#### 1. La prise de conscience sous l'Ancien Régime

Aux origines, l'Académie royale de musique n'a pas été fondée pour devenir un théâtre subventionné ; elle n'était d'ailleurs pas encore qualifiée de « royale ». En 1669, Pierre Perrin convainc Colbert<sup>517</sup> de lui accorder, par lettres patentes, le monopole des représentations en musique et en vers français, dans tout le royaume. Le ministre entend faire reposer sur un particulier la gestion de l'établissement : les recettes « à la porte » et les redevances versées par les autres établissements de concerts doivent maintenir un équilibre financier. Il manquait aux gestionnaires de cette nouvelle « académie » l'expérience nécessaire pour anticiper le montant de la

---

<sup>517</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. « Privilège accordé au Sieur Perrin pour l'établissement d'une académie d'opéra en musique et vers français », 28 juin 1669.

dépense. Perrin l'apprend à ses dépens et ne tarde pas à être emprisonné pour dettes<sup>518</sup>. Il faut alors rétablir l'équilibre et apurer les comptes. Le directeur monte plusieurs entreprises malheureuses avec le marquis de Sourdéac et Cambert, hommes d'affaires dont la mauvaise réputation ne semble pas usurpée. Un défaut d'autorisation pour l'occupation du jeu de paume de Béquet les pousse à abandonner d'importants aménagements, en cours de réalisation. Les 20 000 livres de déficit sont encore creusés par diverses malversations<sup>519</sup> : les associés de Perrin s'enrichissent personnellement alors que la société perd de l'argent. Acculé par les créanciers, le titulaire du privilège essaye de sauver sa mise en cédant les droits sur l'Opéra. Imitant les pratiques douteuses de ses associés, il monte une escroquerie et traite simultanément avec plusieurs particuliers, chacun étant convaincu d'obtenir l'exclusivité. L'un des acquéreurs abusés, intendant de la Musique de Monsieur, obtient quelques succès, au point de faire concurrence à Sourdéac et Cambert : tous font des bénéfices tandis que Perrin croupit en prison<sup>520</sup>. La réussite de ces deux entreprises contrarie rapidement les ambitions personnelles du surintendant de la Musique du roi. Lully négocie avec Perrin pour obtenir un privilège qu'il fait révoquer et mettre à son nom, en 1672. Nicolas de La Reynie, lieutenant général de police, reçoit l'ordre de faire cesser toutes les représentations données par les anciens concessionnaires des droits<sup>521</sup>. Sous la direction de Lully, l'Opéra devient « académie royale ». Cette première période d'incertitudes avait permis de mesurer les dangers encourus par une activité théâtrale, exercée aux seuls risques et périls de ses directeurs. Pour le roi, l'Académie de musique n'est pas un simple établissement de spectacles : le théâtre a été doté d'un monopole artistique ; son fonctionnement doit donner une certaine image du royaume et contribuer au divertissement de la cour.

Lully sait mettre à profit ses relations avec Louis XIV. Il n'existe aucune subvention fixe et officielle, mais « le baladin Jean-Baptiste » parvient à diminuer les dépenses d'exploitation en utilisant les décors financés par le Trésor, pour la salle de spectacles de Saint-Germain-en-Laye : la préparation d'*Atys*, en 1676, avait coûté au roi près de 150 000 livres<sup>522</sup>. Les avantages tirés par le directeur ne se limitent pas aux décors. Les pièces sont créées à la cour, avant d'être montées à Paris : le

---

<sup>518</sup> J. de La Gorce, *L'Opéra de Paris*, op. cit., p. 18.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>521</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Versailles, le 30 mars 1672, lettre du roi au lieutenant générale de police.

<sup>522</sup> J. de La Gorce, *Lully*, op. cit., p. 210.

financement des répétitions ne vient donc pas non plus grever les comptes du théâtre. Enfin, Lully s'efforce d'éveiller l'intérêt de Louis XIV pour quelques interprètes à qui le monarque versera les cachets<sup>523</sup>. L'Opéra est administré par un particulier, mais sa proximité avec le pouvoir le met à l'abri de tout risque financier. Cette situation est immédiatement profitable pour le théâtre, mais dangereuse à long terme. Si la protection cesse, la précarité revient. En 1685, lorsque Lully est disgracié, l'Académie royale de musique est abandonnée par le roi, et éloignée des préoccupations de la cour, devenue dévote<sup>524</sup>. Lully est capable de composer les œuvres, diriger l'orchestre, former les acteurs et mettre en scène les pièces, mais il ne peut se passer totalement de fonds publics. Le cumul de toutes ces fonctions ne lui permet pas d'économiser suffisamment, mais le surintendant sait mobiliser son réseau si bien qu'il ne s'appauvrit pas personnellement : son établissement est soutenu, grâce aux dons du duc de Vendôme, l'un de ses compagnons de libertinage<sup>525</sup>.

Lully meurt en 1687. Les querelles entre les administrateurs de l'Opéra et leurs créanciers reprennent de plus belle. Nicolas de Francine, alors simple gestionnaire de l'Académie royale de musique – le privilège appartenait aux héritiers de Lully – monte plusieurs sociétés. En dépit de ses efforts et d'une amélioration significative des recettes<sup>526</sup>, il ne parvient pas à couvrir les dépenses, en constante augmentation. Guyenet, son successeur, échoue à son tour et laisse 400 000 livres de dettes, en 1713<sup>527</sup>. Les subventions publiques, épisodiques et timides, paraissent insignifiantes au regard des dépenses engagées par les directeurs. Lorsque Guyenet meurt, les autorités s'efforcent de satisfaire les créanciers en dotant l'Académie royale d'un secours de 15 000 livres, à titre de gratification exceptionnelle, et de 10 000 livres, pour les pensions<sup>528</sup>. Cette aide semble dérisoire tant le déficit se creuse. Le pouvoir – défiant envers l'administration du théâtre – refuse de transformer le secours épisodique en subvention régulière : le règlement de 1714 fait cesser tout financement public<sup>529</sup>. Trente ans plus tard, le directeur Berger cherche un moyen d'attirer l'attention du roi sur la situation financière de son établissement. Il se

---

<sup>523</sup> J. de La Gorce, *L'Opéra de Paris*, *op. cit.*, p. 53-54.

<sup>524</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>525</sup> *Ibid.* p. 78.

<sup>526</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.*, p. 32. Francine arrive à doubler le revenu des entrées. Il passe de 120 000 livres annuelles à 240 000 livres.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>528</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Articles 12 et 13 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>529</sup> *Ibid.* Règlement du 19 novembre 1714.

garde bien de réclamer une subvention, mais rejette la responsabilité du déficit sur les spectacles de la cour, censés être de redoutables concurrents pour l'Académie : par privilège, l'Opéra jouit du monopole de la musique et de tels amusements lui portent préjudice. Berger fait valoir ses droits avec habileté et réclame une juste compensation. Le roi entend sa cause et deux indemnités, de 45 000 et 36 000 livres<sup>530</sup>, lui sont accordées. Ces mesures – insuffisantes, elles aussi – préfigurent une réforme importante. On commence à prendre conscience de la nécessité des fonds publics. En 1749, l'administration du théâtre est réunie à la Ville de Paris. Elle doit pourvoir à son financement et assumer les pertes : la régie durera jusqu'en 1757<sup>531</sup>. Les échevins, pressés d'abandonner ce gouffre financier<sup>532</sup>, parviennent à faire concéder l'exploitation du privilège à Rebel et Francœur, surintendants de la Musique de la Chambre. Les conditions acceptées par les nouveaux directeurs semblent déraisonnables : alors que l'Opéra ne parvient pas à faire des bénéfices, ils acceptent, par acte notarié, de verser à la Ville 600 000 livres payables en trente annuités<sup>533</sup>. Cet accord est entériné par l'arrêt du Conseil du 13 mars 1757<sup>534</sup>. La Ville demeure le titulaire du privilège ; seule son exploitation est concédée à des particuliers. Les directeurs garantissent la pérennité financière de l'Opéra sur leurs propres deniers : pour s'en assurer, le prévôt des marchands exige d'eux un cautionnement de 100 000 livres. En dépit de ces exigences « contractuelles », le régime demeure équivoque. La Ville ne doit normalement plus intervenir financièrement, mais – en tant que propriétaire du privilège – elle se sent liée au devenir de l'établissement. Outre les financements extraordinaires et ponctuels, versés par le pouvoir royal<sup>535</sup>, la Municipalité est tenue de secourir le théâtre en cas de circonstances exceptionnelles. En 1763, la salle des spectacles du Palais-Royal est ravagée par un incendie. Avant que les représentations ne puissent reprendre dans la salle provisoire des Tuileries, l'Académie de musique ne fait plus la moindre recette. Pour éviter un désastre financier, le Bureau de la Ville accepte de prendre à sa charge les cachets, les salaires

---

<sup>530</sup> P. Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorek, 1909 p. 152.

<sup>531</sup> Voir infra p. 191-193.

<sup>532</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, *op. cit.* p. 28.

<sup>533</sup> 10 000 livres seront versées durant chacune des dix premières années, 20 000 durant les dix suivantes et enfin 30 000 durant les dix dernières années de leur gestion.

<sup>534</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 13 mars 1757 concédant le privilège de l'Académie royale de musique à Rebel et Francœur.

<sup>535</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, *op. cit.*, p. 95-96.



et les gratifications dus aux acteurs, musiciens, ouvriers et autres commis<sup>536</sup>. L'entreprise n'est donc pas totalement abandonnée aux risques et périls des entrepreneurs. Les autorités laissent les entrepreneurs creuser le déficit, mais sont promptes à apporter leur soutien, lorsque des difficultés extraordinaires ou la force majeure l'exigent.

Jusqu'en 1769, les directeurs accumulent les dettes. La Ville, ultime recours, consent à reprendre l'Académie en régie : c'est une nouvelle période d'hésitations et d'atermoiements<sup>537</sup>. Les entreprises succèdent aux régies ; le mode de gestion ne parviendra à se fixer qu'en 1780. À cette date, le privilège accordé à la Municipalité est révoqué par un arrêt du Conseil et l'Opéra est réuni aux Menus-Plaisirs du roi<sup>538</sup>. La désorganisation a été vivement critiquée, mais toutes les expériences n'ont pas été malheureuses. En 1776, une administration de tutelle – placée sous la coupe de commissaires royaux – vient chapeauter l'Opéra. Son fonctionnement est équivoque : Papillon de La Ferté, intendant des Menus-plaisirs, est chargé de remettre de l'ordre dans les comptes et dans l'organisation du théâtre. Pour mener à bien cette mission, il forme une « société » avec les gentilshommes de la Chambre<sup>539</sup>. La gestion de l'Académie royale de musique leur est confiée par un arrêt du conseil du 30 mars 1776<sup>540</sup>. Ces gestionnaires agissent en tant qu'hommes du roi, spécialement commis pour cette mission, mais imposent à la Ville un mode de gestion innovant. 80 000 livres de subvention municipale sont allouées pour l'année<sup>541</sup> et le personnel est intéressé aux recettes, grâce à un système de feux. La régie n'a officiellement pas cessé, mais son organisation ressemble fort au régime d'une entreprise subventionnée. La Ville est un acteur extérieur contribuant au financement d'un théâtre dont la gestion et le pouvoir décisionnel lui échappent. Ce système donne satisfaction. En 1777 Berton – ancien entrepreneur malheureux – revient aux affaires : ne changeant rien à l'organisation, il prouve que, dans de telles conditions, un particulier peut parvenir à équilibrer les comptes. Cette année, le bénéfice est même substantiel. Ce contexte favorable ne se prolonge pas. Vismes du Valgay, son successeur, renoue avec les ennuis financiers ; son échec pousse le roi à réagir.

---

<sup>536</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 2, 1763-1775, p. 9. Paris, le 25 mai 1763, lettre du prévôt des marchands à Rebel et Francœur.

<sup>537</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 34-48.

<sup>538</sup> Bibl. Opéra. Res 848. Arrêt du Conseil du 17 mars 1780 concernant l'Opéra.

<sup>539</sup> Voir infra p. 196-197.

<sup>540</sup> Arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant nouveau règlement pour l'Académie royale de musique. Cité par S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 39.

<sup>541</sup> P. Bossuet, *op. cit.*, p. 152-153.

La nouvelle régie, commencée en 1780, se prolonge jusqu'à la Révolution, La Commune abandonne à nouveau l'Opéra à des entrepreneurs. Plusieurs visions s'affrontent. L'écrivain Marie-Joseph Chénier, les Cordeliers, s'oppose fermement à toute intervention de l'État. Pour lui, l'Académie royale de musique ne servait qu'à financer les frasques des gentilshommes de la Chambre. Il était hors de question que la Commune pût gaspiller son argent en soutenant ce théâtre<sup>542</sup>. Cet avis prend plus la forme d'une diatribe que d'une analyse précise de la situation ; il n'est pas partagé unanimement. D'après le rapport rédigé par Jean-Jacques Leroux, administrateur aux établissements publics, la meilleure solution est celle de l'entreprise privée, soutenue par des fonds publics. Selon Leroux, l'Opéra est d'utilité publique, en raison de son importance économique et de son rôle politique : l'officier municipal envisage une aide financière annuelle de 360 000 livres<sup>543</sup>. Leroux avait sans doute suivi l'avis rendu par Louis-Joseph Francœur. Présent à l'Académie royale en tant que maître de musique au moment de l'expérience heureuse de Berton, en 1777, Francœur avait été nommé chef de l'orchestre, puis sous-directeur du théâtre. Il était sur le point de prendre la direction, aux côtés de Jacques Cellérier, architecte et membre du Comité des dépenses de la Commune<sup>544</sup>. Leur entreprise devait finalement être subventionnée. Francœur et Cellérier n'ont pu s'installer durablement dans leurs fonctions ; victimes d'une cabale fomentée par les artistes, désireux de s'auto-administrer, ils sont considérés comme suspects par une délibération du Conseil général de la Commune. Cellérier prend la fuite tandis que Francœur est emprisonné, en 1793. Les autorités n'en profitent pas pour annuler les projets de subvention. Par un décret du 18 octobre 1794<sup>545</sup>, la Convention alloue une somme annuelle de 100 000 francs, ainsi qu'une aide mensuelle de 30 000 francs. En contrepartie, le Théâtre des arts est privé de ses bénéfices, des bénéfices hypothétiques, il faut bien le reconnaître. La nécessité de soutenir l'Opéra ne sera plus remise en cause : les régimes ne cesseront d'apporter une aide financière au théâtre.

---

<sup>542</sup> Bibl. Opéra. M.-J. de Chénier, *Extrait des délibérations du district des Cordeliers*, Paris, Didot le jeu, 1790 p. 2-3, 6. « Ils usaient de cet établissement comme leur patrimoine et distribuaient l'argent donné par le public, non pas aux individus dont les talents étaient le plus cher au public, mais à leurs maîtresses et aux amis de leurs valets de chambre. [...] Mon avis est donc [...] que la Commune ne doit entrer en aucune manière dans les dépenses de l'Opéra ; qu'elle ne doit ni profiter de son bénéfice, ni le dédommager de sa perte ; qu'aucun spectacle ne doit une contribution à l'Opéra ; que ce spectacle, comme tous les autres, doit appartenir à des entrepreneurs ».

<sup>543</sup> Bibl. Opéra. J.-J., Leroux, *Rapport sur l'Opéra présenté au Corps Municipal le 17 août 1791*, Paris, Le Becq, 1791, p. 48-49.

<sup>544</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 94.

<sup>545</sup> P. Bossuet, op. cit., p. 155.

Comme nous l'avons vu, sous l'Ancien Régime, l'idée de subventionner cet établissement a germé grâce à l'utilité publique de l'Académie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les gouvernements hésitent encore entre régie et entreprise, mais tous acceptent le principe du financement.

## 2. Un système pérennisé par les entreprises du XIX<sup>e</sup> siècle

L'entreprise du docteur Véron, en 1831, semble mettre un terme aux hésitations et aux ambiguïtés. Bien qu'elle soit gérée aux risques et périls de l'entrepreneur, l'Académie royale de musique reste un théâtre subventionné. Le cahier des charges du 28 février 1831 fixe le montant de cette aide substantielle. Véron recevra 810 000 francs la première année, 760 000 pour la deuxième et 710 000 francs pour les trois dernières<sup>546</sup>. Ces sommes importantes doivent « fournir à l'entrepreneur les moyens d'exploiter l'Opéra », tout en compensant une diminution certaine des revenus. Cette subvention principale est complétée par des aides distribuées épisodiquement. Elles doivent couvrir les pertes d'exploitation ou les demandes extraordinaires du gouvernement. Véron sait faire valoir ses intérêts et n'hésite pas à réclamer des dédommagements : en janvier 1832, un arrêté du ministre des Travaux publics ordonne le versement de 6 000 francs à l'Opéra, pour indemniser le directeur des relâches imposées<sup>547</sup>. La somme est insuffisante si on la compare au manque à gagner, mais elle révèle l'opiniâtreté du directeur à défendre ses droits et ses deniers.

Les entrepreneurs suivants subissent une baisse des subventions. Les autorités parviennent à diminuer l'aide publique, en faisant jouer la concurrence : certains particuliers, désireux de diriger l'Opéra, sont prêts à accepter des conditions financières défavorables. En 1835, Véron décide de démissionner après une réduction autoritaire de la subvention. Henri Duponchel, son remplaçant, accepte 670 000 francs de secours annuel, mais les clauses de son cahier des charges font très vite tomber la participation publique à 620 000 francs<sup>548</sup>. Ce montant se maintiendra jusqu'aux réformes du Second Empire. La subvention annuelle n'est pas exclusive de

<sup>546</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 17 du cahier des charges du 28 février 1831.

<sup>547</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Arrêté du ministre des Travaux publics du 7 janvier 1832.

<sup>548</sup> *Ibid.* Article 53 du cahier des charges du 15 août 1835.

toute autre contribution. Les indemnités pour cause de représentation gratuite se normalisent : en 1847, elles sont fixées à 8 000 francs par soirée<sup>549</sup>. En cas de difficultés financières graves, des aides supplémentaires sont versées. Entre 1841 et 1847, le directeur Pillet accumule les dettes. Son association avec Henri Duponchel et Nestor Roqueplan<sup>550</sup> ne change rien : au moment de sa démission, il laisse 470 000 livres de déficit à ses deux associés<sup>551</sup>. L'Opéra est secouru une première fois, grâce à une subvention de 170 000 francs, accordée par l'Assemblée nationale<sup>552</sup>. Nestor Roqueplan est seul directeur à partir de 1849. En 1852, il obtient une aide supplémentaire de 360 000 francs, payable en six annuités. En dépit de l'effort consenti, la situation du théâtre demeure critique<sup>553</sup>. En 1854, le déficit est si important que la subvention doit être augmentée significativement. L'empereur décide alors de retirer l'Opéra à l'entreprise pour le faire administrer en régie. Émile Perrin – dernier administrateur de l'Opéra pour le compte de la Maison de l'empereur – obtient de bons résultats et profite du tournant libéral pris par l'Empire, en 1866 : fort d'un bilan positif et d'une réputation de gestionnaire habile, il convainc le gouvernement de lui abandonner la gestion du théâtre. Perrin parvient à ses fins, tout en bénéficiant des largesses du régime : les 820 000 francs de subvention sont maintenus<sup>554</sup>, et même augmentés par une dotation de 100 000 francs, prise sur les fonds de la liste civile impériale<sup>555</sup>. À la chute de l'Empire, cette aide supplémentaire est condamnée. Comme Véron, en 1835, Perrin a su faire des bénéfices. Conscient que l'équilibre de son budget dépend du montant de la subvention, il se retire à temps. Par arrêté du préfet de police, tous les théâtres sont fermés à partir du 10 septembre 1870<sup>556</sup>. Le directeur annonce sa démission au personnel dix jours plus tard : le siège de Paris venait de commencer<sup>557</sup>. Le ministre en prend acte, le 30 septembre suivant<sup>558</sup>. La rémunération du personnel ne tarde pas à être suspendue. De

---

<sup>549</sup> *Ibid.* Article 31 du cahier des charges du 11 septembre 1847.

<sup>550</sup> *Ibid.* Ce cahier des charges entérine l'association de Pillet avec Roqueplan et Duponchel.

<sup>551</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1075. Paris, le 6 août 1849, rapport sur la situation des théâtres subventionnés rendu par M. Hartman, inspecteur général des finances. Selon Hartman, « il serait de toute impossibilité à l'Opéra de rouvrir au 1<sup>er</sup> septembre et surtout de se soutenir pendant le reste de la morte saison si l'État ne venait pas une dernière fois à son secours. »

<sup>552</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 220.

<sup>553</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1075. Arrêté de Bonaparte du 19 janvier 1852 accordant au directeur de « l'Académie impériale de musique » une subvention extraordinaire.

<sup>554</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 78 de l'arrêté du 16 mai 1866 portant cahier des charges d'Émile Perrin.

<sup>555</sup> *Ibid.* Article 3 du décret impérial du 22 mars 1866.

<sup>556</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Journal de la régie, 1870. Compte-rendu de la journée du samedi 10 septembre 1870.

<sup>557</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du 20 septembre 1870. Le siège de Paris a commencé depuis deux jours.

<sup>558</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 139.

même, la contribution publique est supprimée en totalité<sup>559</sup>. Ayant obtenu la garantie de n'être pas responsable des pertes financières, Perrin accepte le titre d'administrateur provisoire. L'ancien directeur-entrepreneur avait engagé des frais, en prévision d'une exploitation longue et s'efforce d'obtenir une indemnisation pour ses investissements en matériel et décors. On ne sait si sa demande a été entendue. Bien que l'article 34 de son cahier des charges interdise toute indemnité, un rapport, adressé au ministère des Beaux-arts, propose une « compensation équitable ». Selon le rapporteur, l'arrêt des subventions a déterminé la démission du directeur : dans la mesure où les pouvoirs publics ont modifié unilatéralement les conditions d'exercice de l'entreprise, il ne serait pas juste de laisser le directeur en assumer seul les conséquences<sup>560</sup>.

Pendant ce temps, Perrin réfléchit à une solution permettant de sortir les interprètes du dénuement et pousse le personnel à s'associer. Cette société doit donner, deux fois par semaine, « un programme choisi dans les plus belles pages des œuvres classiques et modernes. »<sup>561</sup> Sa fondation est autorisée par un arrêté de Jules Simon du 28 octobre 1870<sup>562</sup>, mais aucune subvention n'est prévue. Si l'entreprise est intégralement abandonnée au personnel, quelques contraintes pèsent tout de même sur elle : les sociétaires doivent contribuer à « l'effort national ». Le bénéfice de la première soirée musicale est prélevé en totalité<sup>563</sup>, afin d'être versée à la ville de Châteaudun « pour le courage dont ont fait preuve ses habitants face à l'invasion prussienne. » Les recettes, pour le mois de novembre 1870, s'élèvent à près de 39 000 francs<sup>564</sup>, mais les troubles politiques entravent le fonctionnement de l'entreprise. Dans ce contexte incertain, les artistes ne peuvent se partager que 1 500 francs, en mars 1871<sup>565</sup>. La répartition des gains au *pro rata* empêche la formation d'un quelconque déficit, mais la situation est cruelle pour les interprètes. Les difficultés s'aggravent encore lorsque Perrin est évincé par le gouvernement révolutionnaire : il se soustrait de justesse à un mandat d'arrêt<sup>566</sup>. Sous le régime de la Commune,

---

<sup>559</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Journal de la régie, 1870. Compte-rendu de la journée du samedi 1<sup>er</sup> octobre 1870.

<sup>560</sup> A.N. F<sup>21</sup> 957. Note anonyme de 1870 adressée au ministre des Lettres, Sciences et Beaux-arts.

<sup>561</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Journal de la régie, 1870. Paris, le 26 octobre 1870, rapport d'Émile Perrin au ministre de l'Instruction publique.

<sup>562</sup> *Ibid.* Arrêté du 28 octobre 1870.

<sup>563</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du dimanche 6 novembre 1870.

<sup>564</sup> *Ibid.* Les comptes du mois sont donnés le 30 novembre 1870.

<sup>565</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journal de la régie, 1871. Les comptes du mois de mars sont donnés le 7 avril 1871.

<sup>566</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du jeudi 11 mai 1871.

Eugène Garnier – nommé directeur du « Théâtre national de l'Opéra » – ne parvient pas à remplir ses fonctions : tous les projets de spectacle échouent. Il faudra attendre la fin des événements pour assister à la création d'une nouvelle entreprise. En attendant l'arrivée d'un entrepreneur ambitieux et le versement de subventions régulières, les artistes s'associent une seconde fois et reçoivent une aide financière de 50 000 francs par mois<sup>567</sup>. Plusieurs rumeurs circulent. Selon elles, la contribution sera, à l'avenir, plafonnée à 600 000 francs<sup>568</sup>. Dans ces conditions, il n'est pas facile d'assurer la pérennité de l'établissement. Le nouveau directeur parvient finalement à négocier une subvention égale à celle versée sous le Second Empire : l'entreprise d'Halanzier est aidée à hauteur 820 000 francs<sup>569</sup>. Ce montant ne sera que peu modifié, avant le XX<sup>e</sup> siècle.

Le régime de l'entreprise subventionnée, fixé en 1831, révèle l'importance des fonds publics pour l'Opéra. Leur proportion dans le budget évolue en fonction des revenus propres du théâtre. En 1837, la subvention représente un peu moins d'un tiers de la recette totale, tandis qu'en 1849 la même somme correspond à environ la moitié du budget. Plus tard, en 1875, l'aide publique de 800 000 francs représentera moins de 20 % des revenus<sup>570</sup>. Bien que la participation de l'État reste importante, les entrepreneurs et leurs commanditaires sont censés assumer les risques financiers de leur gestion. Leur habileté à limiter les dépenses et à dégager des bénéfices demeure déterminante : de cette aptitude dépend normalement la réussite ou l'échec. Ce premier constat doit pourtant être tempéré. On ne peut comprendre le fonctionnement de telles entreprises qu'en recherchant les conditions d'ingérence des autorités. Leur intervention, au delà des règles établies ou des clauses acceptées par les gestionnaires, est un facteur important de perturbations : l'entrepreneur n'est pas libre d'administrer l'établissement et les contraintes imposées en cours d'exercice sont de nature à remettre en cause les prévisions.

---

<sup>567</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du lundi 3 juillet 1871.

<sup>568</sup> *Ibid.* Compte-rendu de la journée du 31 octobre 1871.

<sup>569</sup> Bibl. Opéra. RE 24. Journal de la régie, 1872. Le mercredi 20 mars 1872, l'Assemblée nationale, sur proposition du ministre de l'Instruction publique. Jules Simon, a porté la contribution annuelle accordée à l'Opéra à 820 000 francs.

<sup>570</sup> Cf. J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 220-222.

## B. La question du pouvoir de décision

On peut imaginer que l'interventionnisme de l'État est lié à sa manne financière. Le pouvoir de décision peut effectivement être attaché aux subventions, mais le lien n'est pas nécessaire. Alors que le principe du financement public ne s'était pas encore imposé, les autorités n'ont jamais cessé d'entretenir des liens avec la direction de l'Opéra. L'utilité publique du théâtre impose, outre un contrôle régulier, la faculté de prendre les mesures nécessaires à l'accomplissement d'une mission. Les entrepreneurs sont peu enclins à s'imposer de nouvelles obligations vouées à la satisfaction de l'intérêt commun. Les services particuliers réclamés par le pouvoir sont devenus des exigences, et ces exigences se sont muées en ingérence permanente. Si la gestion de l'Académie royale de musique par Lully prend une forme singulière, en raison de la proximité entre le directeur et le roi, ses successeurs – dans la mesure où ils ne sont pas parvenus à susciter l'intérêt du souverain – ont dû accepter les pressions venues d'en haut.

### 1. L'extrême liberté de Lully

Après les déboires des premiers exploitants, Jean-Baptiste Lully se propose de donner à l'Académie de musique le prestige qui lui manquait encore. Grâce à l'intervention de Madame de Montespan<sup>571</sup> et à l'insistance du « Baladin Jean-Baptiste », titulaire de l'office de surintendant de la Musique<sup>572</sup>, le roi accepte de révoquer le privilège accordé à Pierre Perrin. Les divertissements proposés par le Florentin étaient non seulement appréciés par Louis XIV, mais aussi indispensables à la cour et à la représentation du pouvoir royal. Ils répondaient aussi aux attentes du public, sensible aux tableaux « patriotiques » représentant la royauté<sup>573</sup>. L'ambition personnelle du compositeur s'accorde avec les goûts artistiques du souverain et les

---

<sup>571</sup> Norville, *op. cit.* p. 146-147.

<sup>572</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.* p. 180.

<sup>573</sup> J. C. Petitfils, *op. cit.* p. 128.

intérêts du gouvernement louis-quatorzien. Cette ambivalence va modifier les conditions de gestion de l'Opéra au point d'en faire un théâtre tout à fait singulier. Lully sait habilement intéresser le roi au fonctionnement de l'Académie royale de musique. Il requiert son avis sur la qualité des livrets<sup>574</sup>, tout en orientant la décision<sup>575</sup>. Il met en scène les sujets réclamés par le souverain : sur sa proposition naissent les opéras d'*Amadis*, *Persée*, *Rolland* et *Armide*<sup>576</sup>. Il est parfois difficile de distinguer service de la Musique du roi et gestion du théâtre : la charge de surintendant tend à absorber les fonctions de direction. Cette situation est éminemment profitable. L'implication de Louis XIV, loin de contrarier l'autorité du directeur, renforce paradoxalement son pouvoir de décision. Le roi ne peut intervenir dans l'administration quotidienne de la troupe et ses exigences sont accompagnées de faveurs : il offre les conditions nécessaires à l'épanouissement de l'Opéra. Comme nous l'avons remarqué, certains musiciens et acteurs, recrutés par Lully, avec l'approbation royale, sont rémunérés avec les interprètes attachés au service du monarque : ils facilitent la création des œuvres lyriques à la cour. Louis XIV veut être le premier à profiter des spectacles, et Lully défère à ses suggestions, afin de recevoir de généreuses subventions. Cette organisation commence en 1675 ; elle permet de transposer le faste des résidences royales dans la salle du Palais-Royal. L'utilisation à Paris des décors somptueux financés à Versailles ou à Saint-Germain-en-Laye contribue aux succès des pièces : *Cadmus et Hermione* reprend la « décoration du jardin », réalisée pour *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* en 1674<sup>577</sup>.

Une telle proximité avec le pouvoir a pu, un temps, protéger Lully contre les effets désastreux des nombreuses cabales dirigées contre lui. Alors qu'en 1731, le directeur Gruer sera révoqué pour quelques parties fines, Lully réussit à se maintenir plusieurs années en dépit des scandales qui révèlent son homosexualité. En 1661, l'affaire Chausson attire l'attention sur les « mœurs italiennes » du surintendant. Ses ennemis diffusaient déjà des couplets destinés à précipiter sa chute, mais il tint

---

<sup>574</sup> H. Prunières, *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929, p. 195. Lully prend soin de soumettre les livrets de Quinault au roi.

<sup>575</sup> *Ibid.* p. 157. Avec l'appui de Madame de Montespan, La Fontaine se démenait pour faire accepter ses paroles à Lully. Le surintendant – désireux de conserver Quinault – demanda au roi de trancher tout en lui exposant les inconvénients du poème rédigé par le fabuliste. Orientant ainsi le jugement de Louis XIV, il parvenait à revêtir ses propres décisions de l'autorité royale.

<sup>576</sup> *Ibid.* p. 195.

<sup>577</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.* p. 210-211.



bon<sup>578</sup>. En 1675, au cours du procès qui condamne Henry Richard pour tentative d'empoisonnement sur Lully, les mœurs dissolues du Florentin alimentent encore un peu plus la rumeur, il ne s'en sort qu'en prenant une maîtresse. Le roi, de son côté, ferme les yeux sur le scandale, en raison de la réussite d'*Atys*<sup>579</sup>. Le succès de la politique artistique voulue par le souverain prime sur toutes les autres considérations : pour l'instant, personne ne peut remplacer le Florentin. De même, lorsque des adversaires montent le public contre le répertoire de l'Académie royale de musique, Louis XIV montre le soutien indéfectible de la royauté. En 1674, la tragédie en musique d'*Alceste* est décriée, mais le roi se rend à l'Opéra avec sa famille pour y assister<sup>580</sup>. Même le scandale d'*Isis*, en 1677 – les détracteurs du compositeur se plaisaient à voir Madame de Montespan sous les traits d'une Junon particulièrement jalouse –, ne parvient pas à atteindre Lully : le roi préfère disgracier le librettiste Quinault plutôt que d'écarter son protégé<sup>581</sup>. La faveur royale ne cessera qu'après une nouvelle affaire de mœurs. La charge de surintendant permet au compositeur italien d'entretenir un page : c'est l'occasion pour Lully de faire venir ses amants à son domicile<sup>582</sup>. Son affection pour le jeune Brunet fait scandale, en 1685. L'influence de Madame de Maintenon et la séduction du parti dévot poussent le roi à réagir<sup>583</sup>. Si Lully n'est pas inquiété par la justice, Louis XIV préfère prendre ses distances et l'Opéra ne se maintient que grâce à l'intérêt porté par Monseigneur<sup>584</sup>.

Le cas particulier de Lully révèle combien l'Académie royale de musique est dépendante du pouvoir politique. Sans l'ingérence du roi, le théâtre n'aurait pu prospérer. Avec la réussite du « baladin Jean-Baptiste », ce dessinent les contours d'une véritable politique artistique. Lully l'a très vite compris : laisser à Louis XIV un pouvoir décisionnel permet non seulement de tourner les décisions en sa faveur, mais aussi de couper court aux intrigues. Le souverain, en se préoccupant des grandes questions artistiques – l'emploi d'un interprète renommé, le choix d'un poème ou le sujet d'un opéra – laissait un blanc seing à son surintendant pour toutes les autres

---

<sup>578</sup> H. Prunières, *op. cit.*, p. 139-143. Chausson, bourgeois de Paris, organisait des soirées libertines. Il sera condamné au bûcher, après s'être acoquiné avec un jeune page du prince de Conti. L'instruction de l'affaire fit ressortir le nom de Lully, semble-t-il habitué à fréquenter ce monde.

<sup>579</sup> *Ibid.* p. 170-181. Henry Guichard souhaitait être reconnu dans le monde de l'Opéra. Sa jalousie envers Lully et le contexte de l'Affaire des poisons lui donnent l'idée de verser de l'arsenic dans une tabatière destinée au surintendant.

<sup>580</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.* p. 202-209.

<sup>581</sup> *Ibid.* p. 215-219.

<sup>582</sup> H. Prunières, *op. cit.*, p. 139-143.

<sup>583</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.* p.306-310.

<sup>584</sup> *Ibid.* p. 317-318, 323, 331.

décisions. Paradoxalement, un directeur n'a jamais été aussi indépendant que durant la direction de Lully. La situation, déjà préoccupante depuis le dernier scandale, s'aggrave encore après la mort de Lully.

## 2. L'intervention des pouvoirs publics

Par quels moyens l'État parvient-il à se doter d'un pouvoir de décision au sein d'un théâtre géré sous forme d'entreprise ? On peut tenter de répondre à cette question en proposant de classer les moyens d'intervention, en fonction de leur nature : pression financière, influence personnelle, organe de contrôle, système d'espionnage, etc., en suivant l'ordre chronologique de leur apparition. Incidemment, cela devait permettre de vérifier, une fois de plus, combien est important le rôle des personnalités. Sous l'Ancien Régime, l'autorité de la Maison du roi s'impose progressivement. Le ministre n'hésite pas à solliciter les entrepreneurs, mais ne parvient pas à adopter une forme officielle et pérenne d'ingérence. La tentative d'institutionnalisation des directives gouvernementales, durant la dernière régie du XVIII<sup>e</sup> siècle, inspirera les autorités révolutionnaires. En 1792, elles tenteront de placer l'entreprise des directeurs Louis-Joseph Francœur et Jacques Cellérier sous la surveillance communale. L'essai fut cependant trop éphémère pour donner le moindre résultat. Enfin, lorsque la monarchie de Juillet crée le statut du directeur-entrepreneur, en 1831, les longues années de régie ont habitué les gouvernements à intervenir directement, sans s'embarrasser de sauver les apparences de l'indépendance de l'Opéra.

### a. L'affirmation du pouvoir central

Après la mort de Lully, le pouvoir royal délaisse l'Opéra et en confie l'administration à Francine : le gendre du Florentin exerce la direction de l'Académie contre la volonté de son beau-père, qui avait confié cette mission à deux de ses fils. Face à l'inexpérience des jeunes Louis et Jean-Louis, le roi préfère confier le théâtre

à Francine, officier maître d'hôtel du roi, et reconnu pour son habileté<sup>585</sup>. En dépit de ses efforts et du concours d'un riche financier<sup>586</sup>, il ne parvient pas à équilibrer les comptes. Francine et Dumont, associés depuis 1698, ne sauvent leur fortune qu'en abandonnant l'exploitation du privilège à des conditions avantageuses. Ils voient en Pierre Guyenet un successeur idéal. Guyenet est conseiller du roi : en tant que « receveur général et payeur des rentes viagères assignées sur les aides et gabelles », il possède les ressources suffisantes et l'ambition nécessaire pour prendre en charge le théâtre. Si Guyenet est un successeur providentiel pour les titulaires du privilège, il n'est pas pour autant l'homme de la situation. Commencée en octobre 1704, son aventure financière tourne au désastre. Espérant accroître sa fortune et assurer sa renommée, le nouveau directeur ne gagne que tracasseries et dettes. Il meurt en 1712, acculé par ses créanciers<sup>587</sup>.

Ces directeurs étaient, en principe, libres de diriger l'Opéra dans le respect du privilège. Ils arrêtent les programmes, gèrent l'établissement et son personnel, tiennent les comptes, etc. Le roi ne peut que constater l'échec de ces premières tentatives : c'est ainsi que germe l'idée d'une nouvelle ingérence dans les affaires de l'Opéra. Les problèmes financiers préoccupent particulièrement la Maison du roi. Afin de limiter les pertes, l'arrêt du Conseil du 8 janvier 1713 assoit l'autorité du ministère en nommant un inspecteur, chargé d'informer le comte de Pontchartrain des affaires relatives à l'Opéra<sup>588</sup>. Cette fonction, confiée à André Cardinal Destouches<sup>589</sup>, est précisée par le règlement du 11 janvier suivant<sup>590</sup> : outre sa mission de surveillance générale, il donne son approbation pour l'engagement des interprètes et des musiciens. Son intervention doit, avant tout, limiter les dépenses de personnel, ses fonctions dépassent les seules considérations pécuniaires : avec Destouches commence l'ingérence officielle du ministre dans la gestion artistique de l'Académie. À la tête de la Maison du roi, le comte de Pontchartrain laisse habilement des néophytes prendre la direction de l'Opéra. Le 24 décembre 1712<sup>591</sup>, Francine et

---

<sup>585</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 3.

<sup>586</sup> *Ibid.* p. 32. En 1699, le roi assure à Francine le soutien d'un nouvel associé avant de renouveler son privilège. Ainsi, Hyacinthe Dumont, Commandant de l'Écurie du Dauphin, avait-il investi du quart des recettes de l'Académie royale de musique par les lettres patentes du 30 décembre 1698.

<sup>587</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêt du Conseil du 12 décembre 1712. L'arrêt révoque le traité passé entre les associés Francine et Dumont avec Guyenet.

<sup>588</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 8 janvier 1713.

<sup>589</sup> Voir infra p. 74.

<sup>590</sup> *Ibid.* Article premier du règlement du roi du 11 janvier 1713.

<sup>591</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*, p. 31. Acte notarié du 24 décembre 1712.

Dumont, toujours investis du privilège, en cèdent l'exploitation aux syndics des créanciers du défunt Guyenet. Les querelles entre les titulaires et les gestionnaires sont inévitables : les divisions ne font que renforcer le pouvoir décisionnel de Destouches. Le ministre ne manque pas l'opportunité de nommer deux nouveaux inspecteurs à la régie de la salle, du magasin et de la caisse ; ils endossent la responsabilité de l'application du règlement<sup>592</sup>. Le pouvoir royal conserve alors le beau rôle : il prend acte des désordres et évince les responsables tous désignés. Francine est le premier à en faire les frais. Il perd toute emprise sur la direction au profit des syndics inexpérimentés. Dès que leur échec éclate, Francine effectue son retour en grâce, à nouveau soutenu par le secrétariat d'État. C'est une revanche sur les créanciers<sup>593</sup>. Les querelles intestines font grand bruit. Le seul élément de stabilité semble être la Maison du roi, véritable autorité supérieure. Les marquis de La Vrillière et de Maurepas reprennent, avec la même habileté, la politique de leur prédécesseur : les difficultés des entrepreneurs favorisent l'emprise du pouvoir royal, sans faire courir aucun risque aux deniers publics. Francine comprend la nécessité d'une collaboration étroite avec l'inspecteur Destouches et parvient à gouverner le théâtre jusqu'à sa retraite volontaire, en 1728. Durant sa direction, il laisse le secrétaire d'État intervenir à sa guise. Les exemples ne manquent pas : le ministre approuve les soumissions<sup>594</sup> ou offre personnellement des garanties aux créanciers<sup>595</sup>. Parfois tatillon, Maurepas procède même d'autorité au remplacement de quelques commis incompétents<sup>596</sup>. L'action administrative ne dépend d'aucun texte : elle s'adapte à la conjoncture et aux personnalités en place. Les textes semblent établir une séparation entre la direction exercée par un particulier, et le contrôle opéré par le ministère, mais l'expérience révèle que la gestion privée de l'Académie est pour l'heure une fiction.

---

<sup>592</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 35. Nominations de Chomat et Duchesne en 1714.

<sup>593</sup> *Ibid.* p. 35-36. Évincé de la direction en 1714, Francine profite de la division des syndics pour reprendre la direction de l'Académie royale de musique en 1721.

<sup>594</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1, 1704-1762, p. 20. Versailles, le 25 mars 1724, lettre de Maurepas à Francine. Le ministre intervient en faveur des fournisseurs Perard et Maurice en demandant au directeur de prêter une attention particulière au versement des sommes dues par l'Opéra.

<sup>595</sup> *Ibid.* p. 30. Versailles, le 24 janvier 1727, lettre de Maurepas à M<sup>lle</sup> Berthelin. Le ministre approuve un emprunt de 6 000 livres destiné au paiement des acteurs. Il donne l'assurance au prêteur qu'il sera considéré comme créancier privilégié et remboursé « par préférence à toutes les autres dépenses sur les premiers fonds qui rentreront ».

<sup>596</sup> *Ibid.* p. 30. Versailles, le 27 septembre 1726, lettre de Maurepas à Francine.

Sans surprise, le remplaçant de Francine n'est autre que Destouches. Agent fidèle du roi, compositeur reconnu<sup>597</sup> et administrateur expérimenté, l'inspecteur obtient « le brevet de directeur » sans être investi du privilège<sup>598</sup> : il gouverne l'Académie de musique sans engager le moindre denier. Le directeur n'assume plus les risques d'une entreprise dont personne n'est plus responsable, si ce n'est – en dernier recours – l'administration royale. Bien qu'ayant hérité d'une mission de gestion générale, Destouches demeure l'homme du gouvernement. Dans les faits, il est plus intendant qu'il n'est directeur. Son intérim ne durera que deux ans. Dès la formation d'une nouvelle société, suffisamment dotée pour assumer les risques de l'activité, l'ancien inspecteur cède sa place. Les associés Gruer, Le Bœuf et Lecomte sont proposés par le prince de Carignan, intendant des Menus, et acceptés par le roi. Désireux d'accroître son pouvoir sur un établissement dont il apprécie le spectacle et les plaisirs<sup>599</sup>, Carignan réclame – et obtient – les fonctions d'inspecteur général. Son influence semble si importante qu'on le considère parfois, à tort, comme le directeur de l'Opéra<sup>600</sup>. Riches mais inexpérimentés, les associés font preuve d'imprudence : leur administration est rapidement minée par la discorde et les scandales. Cette désorganisation renforce encore le rôle des inspecteurs installés à l'Académie. Les entrepreneurs suivants accepteront officiellement de prendre leurs ordres à la Maison du roi. Ainsi Thuret demande-t-il au ministre de confirmer la révocation d'une actrice<sup>601</sup> ou d'approuver le refus opposé à un couple d'acteurs démissionnaires<sup>602</sup>. Berger, son successeur, va jusqu'à requérir la médiation de Maurepas pour faire façon d'une cantatrice indisciplinée<sup>603</sup>.

L'intervention personnelle, officieuse, du ministre et la surveillance officielle, exercée par la Maison du roi, emportent des conséquences sur la gestion. Cependant,

---

<sup>597</sup> P.-M. Masson, *op. cit.* p. 81. Son œuvre est « apparentée à celle de Lully, [elle est] annonciatrice de celle de Rameau, mais infiniment originale dans sa rigueur ». Récompensé par le roi pour sa pastorale d'*Issé* en 1697, il compose régulièrement pour l'Opéra. On lui doit notamment *Callirhoé* en 1712, *Télémaque* en 1714 ou *Séminaris* en 1718.

<sup>598</sup> *Ibid.* Brevet du 8 février 1728.

<sup>599</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.*, p. 43, 49. Le prince de Carignan choisit ses maîtresses parmi les actrices de l'Académie royale de musique ; les plus connues d'entre elles seront la Cantatrice Marie Antier et la demoiselle Mariette.

<sup>600</sup> M. Benoît (dir), *op. cit.*, p. 110. L'article relatif à Victor Amédée de Carignan fait de lui le directeur de l'Opéra jusqu'à sa mort en 1714.

<sup>601</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Versailles, le 17 juillet 1735, lettre de Maurepas à Thuret. Le ministre approuve la révocation de la demoiselle Péliissier. L'actrice avait refusé de tenir un rôle.

<sup>602</sup> *Ibid.* Versailles, le 17 juillet 1735, lettre de Maurepas à Thuret. Le ministre confirme la décision du directeur refusant le départ du couple Sel.

<sup>603</sup> *Ibid.* Versailles, le 25 juin 1746, lettre de Berger à Thuret. Le ministre veut faire savoir à la demoiselle Bourdonnais qu'il tient personnellement à la voir tenir son rôle. Il espère que cette incitation amicale lui fera entendre raison et qu'aucune sanction ne sera prise.

l'ingérence ministérielle demeure insuffisante pour surmonter toutes les difficultés. Le contrôle que l'on espérait strict est, en réalité, superficiel : si le secrétaire d'État s'est ménagé un pouvoir décisionnel direct, il semble avoir, en partie, délaissé sa mission première de surveillance. Les directeurs eux-mêmes ignorent – ou feignent d'ignorer – l'état des comptes, et le ministre semble impuissant contre leur mauvais vouloir. Il faut attendre des circonstances exceptionnelles pour mettre à jour l'ampleur du déficit : en 1747, un procès intenté par les créanciers de l'Opéra met à jour une dette de 400 000 livres<sup>604</sup>. Après Berger, Tréfontaine échoue à son tour. Sans fortune personnelle, il obtient la direction grâce à son entregent – il hante les bureaux du ministre – et jouit la protection de la princesse de Conti<sup>605</sup>. Le soutien du pouvoir est toutefois inopérant, lorsque les liquidités viennent à manquer : l'aventure financière de Tréfontaine tourne au désastre. Son échec rend plus évidente encore la nécessité d'une exploitation en régie. Ultime recours face à la grogne des créanciers, cette solution est le seul moyen de faire financer le déficit par des fonds publics ; on en profitera pour faire cesser les combines frauduleuses et les combinaisons hasardeuses au sein des sociétés. Cette régie est organisée, en 1749, et confiée à la Ville de Paris<sup>606</sup>. Ce mode de fonctionnement est abandonné au bout de huit ans : en 1757, la Municipalité parvient à se décharger de la gestion de l'Académie royale de musique sur de nouveaux directeurs entrepreneurs<sup>607</sup>. François Rebel et François Francœur, qui connaissent bien la maison, reçoivent la jouissance du privilège pour trente ans<sup>608</sup>. Ce privilège appartenant toujours à la Municipalité, les échevins et le prévôt n'en concèdent que l'administration. De son côté, le ministre ne se passionne pas pour les questions financières – elles intéressent plus le Bureau de Ville et les directeurs – mais il continue d'agir auprès de l'administration, comme si Rebel et Francœur étaient toujours simples inspecteurs. Le lien de subordination auparavant officiel ne disparaît pas avec le changement de fonctions. En 1759, par exemple, le ministre leur ordonne d'agir avec plus de sévérité contre le laxisme du personnel. Dans le même temps, une échelle de sanctions est imposée : elle est destinée à punir

---

<sup>604</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 165-167.

<sup>605</sup> A.-L. Malliot, *La musique au théâtre*, Paris, Amyot, 1863, p. 57.

<sup>606</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 25 août 1749 confiant la jouissance du privilège à Ville de Paris.

<sup>607</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 13 mars 1757 autorisant le bureau de la Ville à céder son privilège à Rebel et Francœur.

<sup>608</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 65.

l'absentéisme et le manque de ponctualité<sup>609</sup>. La même année, le comte de Saint-Florentin fait à nouveau ingérence dans la gestion du personnel : il donne la consigne de faire jouer les doubles plus souvent, afin d'assurer leur progression<sup>610</sup>. Si la Ville de Paris est libre d'imposer les engagements financiers qu'elle juge opportuns, la Maison du roi demeure une autorité hiérarchique pour l'Académie de musique. Cette double subordination n'est guère propice à une gestion efficace : Rebel et Francœur administrent un théâtre, mais la direction leur échappe en partie, tandis que la responsabilité financière leur incombe en totalité. En dépit de leur expérience, des mesures d'économie et des succès de la troupe, les directeurs ne parviennent pas à trouver l'équilibre budgétaire : une mauvaise conjoncture vient creuser le déficit. La guerre de Sept ans pèse sur le moral et les finances des spectateurs ; la Querelle des bouffons achève de diviser le public entre les défenseurs d'un genre français et les partisans de la musique italienne ; l'indiscipline désorganise les coulisses<sup>611</sup>. En 1767, les entrepreneurs obtiennent enfin la résiliation de la concession<sup>612</sup>.

Leurs successeurs semblent avoir été imposés par la Maison du roi. Dans un premier temps, le ministre a agréé la transmission de l'entreprise au musicien et compositeur Antoine Dauvergne, mais il revient sur sa décision. Chaudement recommandés par le prince de Conti et le duc de Choiseul<sup>613</sup>, les candidats Berton et Trial lui sont finalement préférés : ils ne réussiront pas mieux que Rebel et Francœur. Après deux années de tracas, ils abandonnent l'entreprise et dirigent l'Académie royale de musique pour le compte de la Ville<sup>614</sup>. Le principe de la gestion privée ne sera repris qu'en 1778, date à laquelle Jacques de Vismes du Valgay intrigue pour prendre en charge le théâtre<sup>615</sup>. L'Opéra ayant fait un bénéfice inattendu, grâce à la remise en ordre des commissaires royaux, de meilleures perspectives s'offraient au directeur. La rentabilité inespérée du spectacle a précipité la candidature du nouvel

---

<sup>609</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 14 juin 1759, lettre du comte de Saint-Florentin à Rebel.

<sup>610</sup> *Ibid.* Versailles, le 4 juillet 1759, lettre du comte de Saint-Florentin à Rebel et Francœur.

<sup>611</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.* p. 67.

<sup>612</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Délibération du Bureau de la Ville du 3 février 1767 pour la résiliation du privilège de l'Académie faite aux sieurs Rebel et Francœur et nouvelle concession faite aux sieurs Berton et Trial.

<sup>613</sup> *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 1784, tome 3, p. 128. Bien qu'une délibération du Bureau de la Ville ait déjà accordé l'entreprise à Antoine Dauvergne, celui-ci est évincé. Le prévôt des marchands proteste en vain auprès du duc de Choiseul : la délibération en question n'ayant pas été enregistrée, on considère qu'aucun texte n'établit Dauvergne dans ses droits.

<sup>614</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Délibération du Bureau de la Ville du 19 octobre 1769 tendant à résilier le bail de Berton et Trial du privilège de ladite Académie et à leur associer Dauvergne et Joliveau.

<sup>615</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, *op. cit.*, p. 42.

entrepreneur qui réclamait des pouvoirs de direction sans entraves<sup>616</sup>. En dépit de sa bonne volonté et de son ambition, Vismes ne peut résister aux intrigues. Il abandonne le privilège l'année suivante, mais se maintient en tant que simple régisseur<sup>617</sup>. La Maison du roi ne lui a fourni qu'un appui timide : sans doute préparait-on discrètement une nouvelle exploitation en régie<sup>618</sup>. Le théâtre devait, cette fois, être placé sous l'entière responsabilité des Menus-plaisirs. Ce système perdurera jusque sous la Révolution.

#### b. L'entreprise avortée de Francœur et Cellérier

Après la chute de la monarchie, l'Opéra est rattaché à la Commune de Paris. Les révolutionnaires sont animés par un parti-pris libéral et par le souci de ne plus laisser la collectivité combler les déficits d'un établissement théâtral. Ils font naturellement le choix de l'entreprise privée. Le 29 avril 1790, l'assemblée du district des Cordeliers s'engage fermement dans cette voie, en votant sans réserve le projet présenté par le rapporteur : « les membres de l'Opéra ne doivent être soumis à la Municipalité qu'en ce qui concerne la police ; la Commune ne doit entrer en aucune manière dans les dépenses de l'Opéra ; elle ne doit ni profiter de son bénéfice ni le dédommager de sa perte ; [...] ce spectacle, comme tous les autres, doit appartenir à des entrepreneurs.<sup>619</sup> » Un an plus tard, les conceptions n'ont pas changé : l'ancien sous-directeur de l'Académie royale de musique, Louis-Joseph Francœur, est nommé à la tête du « Comité des artistes », organe de direction du théâtre. En attendant de fixer les conditions précises d'une mise en entreprise, l'officier municipal, Jean-Jacques Leroux, est chargé de contrôler le théâtre et de réfléchir aux conditions du désengagement communal. Pour lui, « la Commune doit donner l'Opéra à l'entreprise, mais à des conditions bien déterminées. Il faut que les entrepreneurs soient maîtres de conduire à leur gré ce qui sera devenu leur propriété temporannée ;

---

<sup>616</sup> A.N. O<sup>1</sup> 619, Paris, le 6 décembre 1777, lettre de Vismes au ministre de la Maison du roi. Vismes se plaint au ministre des prétentions de Berton qui aspirait à conserver ses fonctions. Pour lui, l'exploitation du privilège à ses risques et périls nécessite, sans retenue ni tempéraments, l'exercice des pouvoirs de direction.

<sup>617</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, op. cit., p. 45.

<sup>618</sup> Voir infra p. 198.

<sup>619</sup> Bibl. Opéra. M.-J. de Chénier, *Extrait du registre des délibérations du district des cordeliers*, Paris, Didot le jeu, 1790, p. 6.



cependant, il faut que la municipalité assure le sort de l'Opéra et de celui des personnes qui y sont attachées. »<sup>620</sup> Leroux s'inspire du premier projet, élaboré dans l'effervescence révolutionnaire, sans toutefois le reprendre en totalité. Loin de se satisfaire d'une simple surveillance administrative, il propose la création d'une entreprise subventionnée. Son projet est réaliste. Leroux ne feint pas d'ignorer les difficultés financières de l'Opéra et tente d'assurer la pérennité et le prestige d'un établissement de spectacles, particulièrement important à ses yeux : son utilité a été plusieurs fois constatée et les exigences exorbitantes des autorités publiques grèvent ordinairement son budget.

Louis-Joseph Francœur, par son expérience, est le candidat idéal pour assumer les fonctions d'entrepreneur. Associé avec Jacques Cellérier, membre du Comité des dépenses de la Commune et du Conseil des bâtiments civils<sup>621</sup>, il reçoit l'administration du Théâtre de l'Opéra par acte notarié, le 8 mars 1792<sup>622</sup>. La Commune prend alors des garanties en déclarant que l'entreprise est « livrée libre de toutes dettes, appointements, gages, fournitures, etc. » et en réclamant 330 000 livres de caution. Faute de liquidités et de soutiens financiers, les entrepreneurs ne pourront jamais verser le dépôt de garantie. Francœur et Cellérier sont écartés à peine plus d'un an après le commencement de leur entreprise, poussés vers la sortie par des interprètes désireux de revenir aux affaires : leur probité et leur patriotisme sont mis en cause par les rumeurs que l'on fait courir pour précipiter leur discrédit. Il n'en faut pas plus pour qu'un mandat d'arrêt soit délivré contre eux<sup>623</sup>. Après leur départ, l'administration de l'Opéra est confiée à plusieurs « Comités d'artistes », surveillés de près par les gouvernements révolutionnaires.

Le projet – tel qu'il avait été conçu dans les premiers temps de la Révolution – semblait raisonnable et adapté aux exigences des représentations. Si le théâtre devait être placé sous une surveillance étroite, l'administration avait les moyens financiers d'assurer sa mission. Les troubles politiques et les ambitions personnelles eurent temporairement raison des idéaux. Après une longue parenthèse, les mêmes idées refont surface, au début des années 1830. Si la gestion en entreprise est à nouveau expérimentée, les pressions officieuses réapparaissent, elles-aussi.

---

<sup>620</sup> Bibl. Opéra. J.-J. Leroux, *Rapport sur l'Opéra présenté au Corps municipal le 17 août 1791*, Paris, Le Becq 1791, p. 48-49.

<sup>621</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 94.

<sup>622</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Cession de l'entreprise de l'Opéra par la Municipalité aux sieurs Francœur et Cellérier par acte notarié passé devant Boileau, notaire de Paris, le 8 mars 1792.

<sup>623</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 95.

### c. L'interventionnisme des autorités au XIX<sup>e</sup> siècle

Après avoir longtemps été administrée pour le compte de la liste civile, l'Académie royale est, à nouveau, livrée à l'entreprise. En 1831, le cahier des charges confie l'Opéra à un entrepreneur qui dirigera le théâtre à ses risques et périls. Les obligations et les contraintes pesant sur le nouveau directeur sont lourdes, mais limitativement énumérées. Pour la mener à bien, sa mission d'intérêt public, le docteur Véron doit notamment entretenir plus de 220 artistes, monter annuellement six ouvrages nouveaux – avec nouveaux costumes et nouveaux décors –, donner des représentations au profit de la Caisse des pensions et maintenir la scène dans un état de luxe convenable à un théâtre national. S'il est aidé par une subvention annuelle importante, le directeur est surveillé de près par une commission, chargée principalement de s'assurer du respect des engagements pris par l'entrepreneur<sup>624</sup>. En dehors de ces contraintes, le directeur est libre de gouverner l'Académie royale de musique, selon ses propres choix. Cet accroissement officiel des obligations devait, en principe, mettre un terme aux pressions officieuses, exercées par les ministres. Le cahier des charges est précis. Le directeur peut en opposer les clauses et se défendre contre toute tentative d'ingérence. Le gouvernement a pris l'initiative de cette réforme, mais il ne renonce pas pour autant à son pouvoir décisionnel. Pour compenser la limitation de leurs pouvoirs, les ministres savent se montrer tracassiers. Le comte d'Argout – ministre du Commerce et des Travaux publics – n'hésite pas à entrer en conflit avec le directeur : il souhaite lui imposer une nouvelle pièce. Le ministre exige. Véron, dans son bon droit, refuse. Il ne cèdera qu'après avoir obtenu une subvention exceptionnelle de 100 000 francs<sup>625</sup>. L'empressement du gouvernement ne semblait pas déraisonnable : l'objet du litige n'était autre que *Robert le Diable* de Meyerbeer, opéra voué à un succès immense. On peut penser que Véron a eu le dernier mot, mais le ministre a gardé quelques rancunes. Une fois les répétitions commencées et le devenir de la pièce assuré, une ordonnance vient priver l'Opéra des redevances versées par les théâtres secondaires, source importante de

<sup>624</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Articles 3, 4, 6, 9, 16 17 du cahier des charges approuvé le 28 février 1831.

<sup>625</sup> C. Wayser, *L'extraordinaire Monsieur Véron*, Paris, Balland, 1990, p. 118-119.

revenus<sup>626</sup>. La décision du ministre n'est, en elle-même, pas aberrante : l'ancien monopole de la musique en France est tombé sous la Révolution : la ponction exercée par l'Académie royale de musique n'avait plus raison d'être. Dans de telles circonstances, cette réforme sonne, malgré tout, comme une sanction. Les pressions ne se limitent pas à ce genre de représailles financières. Le ministre de l'Intérieur – lorsque l'Opéra est placé dans ses attributions – reçoit régulièrement les détracteurs de Véron pour leur accorder ouvertement son soutien. Ainsi le directeur doit-il supporter toutes sortes de cabales et résister aux menaces incessantes proférées par Edmond Cavé, secrétaire de la commission des théâtres royaux<sup>627</sup>. Ce même Cavé, qui intriguait avec le ministre pour la tenue de *Robert le diable*, vilipende le directeur auprès du comte de Montalivet, accusant Véron d'avoir engrangé des bénéfices trop importants en exploitant cette pièce<sup>628</sup>. La position du directeur est des plus inconfortables. Entrepreneur privé en charge d'une activité reconnue d'utilité publique, il reçoit des reproches pour ne pas avoir répondu aux ordres, mais lorsqu'il défère aux sollicitations, on l'accuse de s'enrichir en profitant des largesses du gouvernement. Le régime de cette entreprise est encore équivoque : les autorités veulent que l'entrepreneur se comporte comme un simple régisseur. Cette critique est récurrente. Lorsqu'il obtient la surveillance de l'Académie royale de musique, Adolphe Thiers ne relâche pas l'emprise du ministère. Savamment entretenu par le même Cavé, l'esprit tracassier du ministre des Travaux publics a finalement raison de Véron. Comme nous le savons, Thiers s'adresse au Corps législatif pour obtenir une diminution de la subvention<sup>629</sup>. On peut comprendre sa décision : dans la mesure où l'entreprise de l'Opéra est largement bénéficiaire, il imagine que le montant des aides peut être revu à la baisse. On refuse d'assurer la prospérité d'un particulier à grand renfort de fonds publics. Le parti-pris du ministre n'est pas dénué de toute logique, mais la mesure est, avant tout, destinée à satisfaire ceux que l'on appelle « les vigiles de l'ordre public », sur les bancs de l'Assemblée. Aucune politique théâtrale à long terme n'est alors envisagée. La rentabilité de l'Opéra est aussi affaire de conjoncture : les bénéfices engrangés aujourd'hui peuvent servir à couvrir les déficits de demain.

---

<sup>626</sup> *Ibid.* p. 137-138. L'ordonnance est prise sans ménagement ni dédommagement ; à aucun moment Véron n'a été consulté ni même prévenu.

<sup>627</sup> J.-L. Tamvaco, I. Guest, *Les cancans de l'Opéra: chroniques de l'Académie Royale de Musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations, première édition critique intégrale du manuscrit Les cancans de l'Opéra ou Le journal d'une habilleuse de 1836 à 1846*, Paris, CNRS éditions, 2000, vol.1, p. 27.

<sup>628</sup> C. Wayser, *op. cit.* p. 158-159.

<sup>629</sup> *Ibid.* p. 184-185.

Le répertoire n'est pas toujours aussi attrayant pour le public ; un incident peut engendrer de lourdes dépenses<sup>630</sup> ; une crise peut facilement diminuer le montant des recettes. Dans la mesure où elle est destinée à affaiblir personnellement le directeur, cette réduction de la subvention ressemble autant à un complot qu'à une défense des deniers publics. Véron, se sentant désavoué, refuse de prendre un risque financier inconsidéré et donne sa démission, en août 1835<sup>631</sup>.

Un directeur d'Opéra peut difficilement tenir tête au gouvernement. Il ne peut se passer de la protection du ministre, ni outrepasser ses décisions. Tant d'intrigants gravitent autour des cabinets ministériels qu'un administrateur peut rapidement être mis en position de quitter le théâtre. Les entrepreneurs suivants obtiennent un cahier des charges semblable à celui de Véron. Pour administrer le théâtre, ils apprennent à ménager plusieurs personnalités importantes : de grands argentiers ont engagé leur fortune dans les sociétés en commandite chargées d'exploiter l'Opéra<sup>632</sup>, et de nombreux hommes politiques font pression sur l'administration interne de l'établissement, sollicitant de menus services. L'entregent est une qualité déterminante : le directeur Roqueplan l'a bien compris. Il est soutenu à la tête l'Académie royale de musique par Guizot, dont il avait largement fait l'éloge dans *Journal de la Charte*. C'était s'assurer le soutien du président du Conseil. D'abord associé à Léon Pillet et Henri Duponchel, Nestor Roqueplan obtient seul la direction de l'Opéra, sous la II<sup>e</sup> République<sup>633</sup>. Il avait pris soin de témoigner son allégeance au nouveau régime : durant la Révolution de 1848, un « arbre de la liberté » a poussé dans la cour de l'Opéra. L'habileté qu'il déploie sous la monarchie, sous la République, puis sous l'Empire lui permet de se maintenir en dépit du déficit important de son entreprise. Plusieurs subventions extraordinaires lui sont généreusement versées<sup>634</sup>. Plus le soutien financier est important, plus le directeur se montre déférant envers le gouvernement. Le Second Empire sait utiliser l'Opéra à des fins politiques : en 1853, Roqueplan fait donner la *Cantate*, composée par Auber,

---

<sup>630</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Selon, l'article 21 du cahier des charges approuvé le 28 février 1831, « il sera responsable des accidents d'incendie qui pourraient survenir pour quelque cause que ce soit, sauf son recours envers la compagnie d'assurance. »

<sup>631</sup> *Ibid.* Adolphe Thiers donne son accord le 15 août 1835 ; la démission prendra effet le 1<sup>er</sup> septembre suivant.

<sup>632</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 130. Le financier Alexandre Aguado, loin d'abandonner l'Opéra à la démission de Véron, continua à financer en totalité ou en parties les sociétés d'exploitation de l'Opéra jusqu'à sa mort en 1842.

<sup>633</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. L'association de Léon Pillet avec Henri Duponchel et Nestor Roqueplan est autorisée par arrêté ministériel le 31 juillet 1847. Pillet se retirera le 24 novembre 1847 et Roqueplan sera conservé comme seul directeur par arrêté du 17 novembre 1849.

<sup>634</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 132-133.

spécialement pour le mariage de l'Empereur avec Eugénie de Montijo<sup>635</sup>. Ce rapprochement avec le pouvoir prépare la nouvelle mise en régie du Théâtre de l'Opéra. En 1854, le directeur abandonne sa place à François Louis Crosnier, désormais administrateur du théâtre pour le compte de la liste civile impériale<sup>636</sup>.

Le système de la régie est conservé jusqu'à ce que l'ambition d'un directeur ne le remette en question. Émile Perrin aspire à une plus grande liberté : par un décret du 22 mars 1866<sup>637</sup>, Napoléon III lui confie la gestion de l'Opéra. Une nouvelle entreprise subventionnée vient d'être créée. Son cahier des charges est arrêté le 16 mai suivant<sup>638</sup>. Le théâtre est étroitement surveillé par un commissaire impérial et le directeur doit encore accéder aux demandes du gouvernement : si le ministre refuse d'intervenir dans certaines affaires internes<sup>639</sup>, l'établissement demeure un instrument politique<sup>640</sup>. Plusieurs représentations sont données en l'honneur du régime. La fête de l'empereur a lieu tous les 15 août ; pour cette occasion, des représentations gratuites sont organisées à l'Opéra : en 1866, on y chante une cantate intitulée *Paix, Charité et Grandeur*<sup>641</sup> ; les deux années suivantes, on représente l'étrange<sup>642</sup> *Cantate* de Rossini « dédiée à Napoléon III et à son peuple ». Durant l'Exposition universelle de 1867, le ministre fait organiser de nombreuses représentations de gala. Les hostilités de 1870 seront l'occasion d'éveiller le patriotisme avec la déclamation du *Rhin allemand*.

Plus indépendants, les entrepreneurs ne sont pas aussi libres qu'ils pouvaient l'espérer : de nombreux ordres sont encore transmis par le ministère et par beaucoup de personnalités politiques, si bien qu'il est difficile de recenser toutes les pressions exercées durant le second XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'opinion selon laquelle les directeurs ne sont que de simples exécutants est très répandue<sup>643</sup>, l'étude de la pratique permet de nuancer ce propos. Le parlement déplore la violation ouverte du cahier des charges<sup>644</sup> par le directeur Halanzier. En 1876, la presse le vilipende parce que « considérant l'Opéra comme sa

---

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> Voir infra p. 235.

<sup>637</sup> AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du 22 mars 1866 confiant la gestion du Théâtre impérial de l'Opéra à Émile Perrin.

<sup>638</sup> *Ibid.* Cahier des charges 16 mai 1866 arrêté par le ministre de la Maison de l'empereur.

<sup>639</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1032. Les refus sont fréquents ; ils renvoient systématiquement les particuliers devant le directeur entrepreneur. Paris, le 25 novembre 1864, lettre du directeur général des théâtres à M. Timothée relativement à un emploi administratif ; Paris, le 27 novembre 1866, lettre du directeur général des théâtres pour le compte du ministre à M<sup>me</sup> Bonneau à propos d'une place d'ouvreuse ; Paris, le 27 février 1867, lettre du ministre de l'Intérieur à M. Brimaker.

<sup>640</sup> G. d'Heylli, *Opéra et coulisses*, Paris, Tresse, 1875, tome 3, p. 151-158.

<sup>641</sup> Livret d'Édouard Fournier et musique de M. Wekerlin.

<sup>642</sup> Les arrangements musicaux surprennent ; on croit reconnaître dans la musique le bruit des canons.

<sup>643</sup> V. Deschamps, *op. cit.*, p. 64. Les directeurs sont vus comme « les ministres de l'Académie nationale de musique ».

<sup>644</sup> *Ibid.* Ces inquiétudes sont publiées au *Journal officiel* le 28 décembre 1878.

chose, il ne s'est fait aucun scrupule de reléguer dans l'armoire aux oublis le cahier des charges [...] et de disposer des deniers de l'État absolument comme s'il ne devait jamais rendre de compte de leur emploi. »<sup>645</sup> Il est vrai qu'Halanzier s'efforce de dégager un bénéfice, en omettant de se conformer aux obligations les plus coûteuses : il s'abstient de monter une partie des pièces nouvelles, dont la mise en scène lui est imposée, réutilise des costumes et des décors anciens pour des spectacles nouveaux, limite les représentations à bénéfice au profit de la Caisse des pensions. Après l'incendie de 1875, le gouvernement souhaite son départ, mais ne trouve pas de candidats à la fois compétents et dociles. Le directeur se sent alors en position de force et négocie un nouveau « contrat de gestion ». Selon le journaliste Georges Duval, la nouvelle version du cahier des charges est un « contrat léonin, d'après lequel M. Halanzier fait de l'Etat son obligé. »<sup>646</sup> Les autorités préfèrent fléchir plutôt qu'abandonner le théâtre : elles n'ont, en réalité, pas d'autre choix. Après Halanzier, les directeurs recherchent la protection des autorités : c'est le seul moyen d'accroître leur pouvoir décisionnel. À la tête de l'établissement entre 1884 et 1907, le chanteur d'Opéra Pedro Gailhard sait mobiliser ses relations : il est notamment soutenu à la Chambre des députés. Le réseau gascon à Paris est tout aussi efficace. Ernest Constans et Léon Bourgeois – respectivement ancien ministre de l'Intérieur et futur ministre des Beaux-arts – lui accordent leur sympathie<sup>647</sup>. Le soutien des chambres est encore plus utile : le parlementarisme de la III<sup>e</sup> République, l'instabilité ministérielle, ainsi que le vote des subventions leur donne un pouvoir conséquent, d'autant qu'elles peuvent ajouter de nouvelles obligations au cahier des charges. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la sclérose du répertoire fait l'objet de débats fréquents à l'Assemblée : pour lutter contre ce problème, les députés augmenteront le nombre d'ouvrages nouveaux à donner chaque année<sup>648</sup>.

Bien qu'il ne soit plus question de revenir à une gestion en régie, les autorités continuent d'exercer une pression constante sur la direction, tout en lui abandonnant des prérogatives de plus en plus nombreuses. La concession d'une activité d'utilité publique à un entrepreneur privé devient le mode normal d'exploitation. Des règles sont déterminées ; pour des raisons de politique artistique, on préfère critiquer un directeur désireux d'augmenter son profit, plutôt que laisser le déficit se creuser. Entre la sévérité avec

---

<sup>645</sup> L. Kerst, *L'Opéra et Monsieur Halanzier, extraits du journal de la Presse*, Paris, 1877, p. 1.

<sup>646</sup> A.P.P. B<sup>a</sup> 1113. « Dossier Halanzier ». Article de G. Duval, non daté, mais relatant les conséquences de l'incendie de 1875.

<sup>647</sup> F. Patureau, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>648</sup> *Ibid.* p. 16.

laquelle avait été traité le docteur Véron et la liberté forcée prise par Halanzier, la situation a beaucoup évolué. On a compris qu'un particulier ne peut se contenter d'entériner les ordres du gouvernement. L'État, échaudé par plusieurs échecs financiers, choisit de subventionner régulièrement une entreprise, espérant ainsi ne plus devoir combler systématiquement les dettes du théâtre. En dépit de ce désengagement de principe, les gouvernements successifs ne se sont jamais désintéressés du passif accumulé par l'Opéra.

### *C. Le péril récurrent de l'endettement*

De nombreux directeurs ont eu à souffrir du passif de l'Opéra. Pendant longtemps, les exercices bénéficiaires ont fait figure d'exceptions. Si le régime de l'entreprise avait fonctionné selon le droit commun, les créances auraient dû reposer sur les entrepreneurs et leurs commanditaires. Ainsi, lorsqu'un directeur était déchargé de sa mission, ou qu'une société placée à la tête de l'établissement était liquidée, les dettes du théâtre devaient théoriquement entrer dans le patrimoine des anciens gestionnaires. Cette situation aurait dû être renforcée par le fait que les directeurs passaient certains contrats en leur nom et réglaient parfois les fournisseurs sur leurs propres deniers, sans que les espèces ne transitent par les caisses du théâtre. L'Opéra, en lui-même, n'avait pas de passif ; ses dettes étaient celles des sociétés et des entrepreneurs. Ce mode de gestion aurait dû être avantageux pour le Trésor public : le service public était assuré par un particulier qui devait endosser les risques, sans nullement peser sur la collectivité.

Cependant, l'examen des déficits laisse entrevoir une pratique toute différente. Bien des entrepreneurs vont tout de même parvenir à se ruiner. C'est que, durant la gestion, les dettes de l'Opéra engloutissent une part importante de leurs actifs. Une coutume va venir limiter ces risques : lorsqu'un directeur quitte ses fonctions, il cède les créances comme si celles-ci étaient attachées à l'établissement et non à l'entrepreneur qui cesse alors son activité. Cet usage est apparu dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle ; il a perduré par delà la Révolution, en violation des engagements passés entre les particuliers et les ministres. L'État demeure, comme souvent, l'ultime débiteur.

## 1. Le XVIII<sup>e</sup> siècle : vers une prise en charge publique de la dette

À l'aune de la mise à l'épreuve des faits, il apparaît que la ruine d'un entrepreneur – en dépit de la préservation des finances publiques – est éminemment préjudiciable au service. Le passif grevant le patrimoine du directeur s'éteindra, en toute logique, à son décès, alors que sa famille refusera la succession. Il en va de même de la faillite. Comment les créanciers, les employés, les pensionnaires, les prêteurs, les fournisseurs pourront-ils faire confiance à l'Opéra si des gestionnaires deviennent insolubles ? Comment le service public pourra-t-il encore fonctionner ? Le roi a donc préféré transmettre les dettes d'entrepreneur à entrepreneur. C'est un procédé, à dire vrai, douteux qui permet de reporter leur liquidation *sine die*. Forts de ce précédent, les nouveaux gestionnaires acquièrent, à leur tour, la certitude de ne pas être tenus au règlement du passif, le moment venu. En repoussant sans cesse l'échéance, l'administration royale défend l'intérêt général – celui du service public – fût-ce au détriment des intérêts particuliers. La situation change lorsque la Ville de Paris obtient et concède le privilège. La municipalité n'est pas l'État. Elle a besoin de conserver son crédit auprès des parisiens. Sans sa réputation de débiteur exact, elle risque de susciter le mécontentement des administrés et craint d'être abandonnée par ses bailleurs de fonds<sup>649</sup>. En 1749, le Bureau de la Ville acceptera de régulariser la situation. Ce sera une liquidation massive des dettes.

### a. La royauté et l'expédient de la cession des créances

Après la mort de Lully le roi se désintéresse de l'Académie royale de musique. Il laisse à des entrepreneurs, recherchant notoriété et profits, le soin de diriger le spectacle. Ils sont censés être responsables de leur gestion et doivent combler le déficit du théâtre sur leurs propres deniers. En 1687, Jean-Nicolas de Francine obtient

---

<sup>649</sup> F. Monnier, « Les débuts de l'administration éclairée », *Nouvelles de la république des lettres*, 1985, II, p. 137-138. F. Mestre, à propos des communautés de provinces, constate que les communes pouvaient prendre des délibérations favorables aux administrés, en raison « du caractère familial » qu'elles avaient aux yeux des administrés ; cf. F. Mestre, *Un droit administratif à la fin de l'Ancien Régime : le contentieux des communautés de Provinces*, Paris, LGDJ, 1976, p. 547.



un brevet<sup>650</sup> lui permettant de diriger l'Opéra dans les mêmes conditions juridiques que son beau-père. S'il reçoit le même privilège, le contexte de sa gestion est très différent. Louis XIV ne s'investit plus personnellement dans la réussite du théâtre. Très vite, le déficit se creuse et Francine est sommé de prendre un associé s'il veut rester à la tête de l'Académie<sup>651</sup>. La précaution n'est pas suffisante ; comme nous l'avons vu, Francine et Dumont saisissent l'opportunité d'abandonner la direction au financier Guyenet. Ils profitent de l'occasion pour céder les dettes ; cette transaction, agréée par lettres patentes, en 1704<sup>652</sup>, est la première étape d'une longue série de cessions. Les directeurs sont autorisés à laisser leur successeur endosser le déficit accumulé pendant leur gestion. Pourtant, selon les textes, rien ne permet de distinguer le passif du théâtre du passif personnel des entrepreneurs : les créanciers ont passé des traités avec le directeur, en son nom propre. Guyenet, d'ailleurs, ruine sa famille et doit se cacher pendant les quatre dernières années de son entreprise, « afin d'éviter contraintes de ses créanciers »<sup>653</sup>. En 1712, il meurt – dit-on – de désespoir. Sa gestion de l'Académie royale de musique ne pouvait obtenir le succès escompté dès lors qu'il avait repris l'établissement avec près de 380 000 livres de dettes<sup>654</sup> ; il en laissera près de 400 000, une fois sa fortune engloutie. Avisée, sa famille refuse l'héritage et le roi n'a d'autre choix que de réinvestir Francine et Dumont dans l'exploitation du privilège. Les associés ne comptent pas renflouer un déficit qu'ils avaient laissé huit ans auparavant. Selon le contrat, passé en 1704 avec l'infortuné Guyenet, l'inexécution des obligations incombant au cessionnaire du droit d'exploitation autorise les cédants à reprendre la gestion. Rien n'est précisé à propos du passif, qui est censé rester dans le patrimoine du directeur sortant. Pour mieux faire valoir leurs droits, les innombrables créanciers se sont réunis et ont chargé leurs syndics de défendre les intérêts communs. Les syndics, réalistes, craignent de ne jamais recevoir le moindre remboursement ; Francine et Dumont saisissent cette occasion et leur propose le privilège de l'Académie, à charge pour eux de compenser

---

<sup>650</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Brevet du 27 juin 1687 portant que le sieur de Francine, gendre de feu le sieur de Lully aura la direction de l'Opéra pendant trois ans.

<sup>651</sup> *Ibid.* Privilège du 30 décembre 1698 pour l'Opéra en faveur des sieurs de Francine et Dumont, commandant de l'Écurie de Monseigneur le Dauphin.

<sup>652</sup> *Ibid.* Extrait des lettres patentes du 7 octobre 1704 qui approuvent la cession faite par les sieurs de Francine et Dumont du privilège de l'Opéra au sieur Guyenet.

<sup>653</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. La situation est constatée par l'arrêt du Conseil du 12 décembre 1712.

<sup>654</sup> *Ibid.* Mémoire anonyme sur l'Opéra du 1<sup>er</sup> avril 1721.

leur perte en exploitant le théâtre<sup>655</sup>. Encore une fois, Francine et Dumont s'en tirent à bon compte. Francine réussit même à conserver l'administration de l'Opéra jusqu'en 1714, date à laquelle la direction est abandonnée aux créanciers. Ceux-ci ne réussissent pas mieux que les entrepreneurs précédents. Francine est à nouveau commis à la tête de l'Académie, en 1721, et les créanciers abandonnent définitivement les affaires, deux ans plus tard. Par un arrêt du Conseil du 31 août 1723, le roi résilie la cession opérée en 1712, délie les syndics de leurs dettes et ordonne le remboursement des 73 000 livres qu'ils avaient avancées<sup>656</sup>. C'est une situation équivoque, dans la mesure où les créances ne grèvent le patrimoine d'aucun directeur. En effet, Francine n'est plus responsable des dettes du théâtre depuis la cession du droit d'exploitation, en 1704 ; la succession de Guyenet a été refusée et les syndics ne sont pas tenus des créances accumulées durant leur gestion. Dès lors qu'une créance est un droit détenu par un créancier sur un débiteur<sup>657</sup>, l'existence de ce lien de droit et l'existence du débiteur sont des conditions, cumulatives et nécessaires, au maintien de la dette : celle-ci doit s'éteindre à la disparition de tout débiteur à qui réclamer l'exécution de l'obligation. Pourtant, en dépit de l'insolvabilité<sup>658</sup> constatée de Guyenet, et de l'échec des syndics, les créances – loin d'être éteintes – ont été reconnues par les arrêts du Conseil et les lettres patentes, sans être rattachées à aucun débiteur. Cette « sorte de créance » est un monstre juridique dont la matérialité a été confirmée afin de ne pas faire perdre sa crédibilité à l'Académie. Si le roi avait laissé les créanciers abandonner tout espoir d'être remboursés, aucun fournisseur, aucun prêteur n'aurait plus voulu traiter avec un théâtre dont le déficit chronique était, depuis longtemps, de notoriété publique. L'Opéra aurait fermé ses portes. Dans l'esprit des créanciers, l'espoir d'être remboursé repose tout entier sur le crédit accordé à cette institution, et non sur les entrepreneurs, pris individuellement.

---

<sup>655</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Cession faite le 24 décembre 1712 devant notaires par les sieurs Francine et Dumont aux syndics des créanciers du feu Guyenet du privilège de l'Opéra. Cette cession sera validée par l'arrêt du Conseil du 8 janvier 1713.

<sup>656</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Cette mesure a été prise en application de l'arrêt du 31 août 1723.

<sup>657</sup> C.-J. de Ferrière, *Dictionnaire de droit et de pratique juridique contenant l'explication des termes de droit, d'ordonnances, de coutume et de pratique avec les juridictions de France*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Joseph Saugrin, 1758, t. 1, p. 477. « Dettes. Ce mot comprend ce qui nous est dû et par débiteur, on entend celui qui nous doit quelque chose et que nous pouvons contraindre en justice à faire ou à payer ce qu'il nous doit. »

<sup>658</sup> Dans un formule ambigüe, l'arrêt du Conseil du 12 décembre 1712 permet à Francine et Dumont de « de jouir pour eux-mêmes du privilège pour le temps qui reste à expirer, attendu l'insolvabilité dudit sieur Guyenet. »

Cette incertitude dure jusqu'en 1730. À la retraite de Francine, en 1728, l'inspecteur Destouches prend la direction du théâtre en tant que simple régisseur. Il n'engage pas sa fortune et ne prend la responsabilité d'aucune dette. Une nouvelle société est investie du privilège par un arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> juin 1730. L'Académie royale de musique croule encore sous les dettes. Le préambule de l'arrêt ne laisse aucun doute : Gruet, associé à Le Bœuf, Lecomte et Campra, obtient la direction en proposant de combler le passif du théâtre<sup>659</sup>. Si le prince de Carignan a su intriguer en leur faveur, l'argent demeure l'argument déterminant : avec cette société, les créanciers trouvent enfin un débiteur, officiellement chargé de satisfaire leurs demandes, mais leurs espoirs retombent rapidement. L'entreprise est minée par des querelles intestines entre les associés et des affaires de mœurs<sup>660</sup>. En 1733, les associés ne sont toujours pas parvenus à équilibrer les comptes. Ils se résolvent à rechercher un successeur. Comme en 1704, on sépare les dettes contractées au service de l'Opéra de leurs dettes personnelles : seules les premières seront cédées avec le privilège. Eugène Thuret reprend l'établissement avec près de 300 000 livres de déficit et s'efforce d'acquitter les dettes avec réalisme et opiniâtreté<sup>661</sup>, mais sa direction ne parvient pas à assainir les comptes : en 1744, il est, à son tour, délié des pertes d'exploitation. En dépit de son exactitude, Thuret laisse à Jean-François Berger, son successeur, un passif approchant les 200 000 livres. Le nouveau directeur s'en sort mal. Son train de vie dispendieux agace les fournisseurs : alors qu'ils courent après leur argent, le directeur entretient maîtresses et domestiques, à hauteur de 50 000 livres par ans<sup>662</sup>. À l'occasion d'un procès évoqué par le roi devant le tribunal du Châtelet en 1747, les comptes révèlent un doublement du passif initial : on reproche au directeur d'avoir abusé de sa position et il n'est pas question de faire reposer la totalité du déficit sur le prochain entrepreneur. Berger doit vendre sa charge de receveur général des finances et abandonner ses meubles aux créanciers<sup>663</sup> ; il meurt la même année. Comme la femme et la fille de Guyenet, trente ans plus, avec la famille de Berger refuse la succession. Un arrêt du Conseil ordonne alors à ses

---

<sup>659</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> juin 1730.

<sup>660</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 92-95. Gruet forma dès 1730 une nouvelle société mais fut révoqué après avoir tout crédit en organisant une partie fine au magasin de la rue Saint-Nicaise.

<sup>661</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 48. Grâce à de nombreux sacrifices et un échéancier raisonnable, Thuret était parvenu à régler près de 250 000 livres de dettes.

<sup>662</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 165-167.

<sup>663</sup> *Ibid.* p. 168.

ayants-droit de remettre le privilège à la Maison du roi, afin qu'il puisse être cédé à l'une des nombreuses sociétés prêtes à en assumer la charge<sup>664</sup>. L'une d'entre elle, montée par Joseph de Tréfontaine, obtient la faveur du roi. La cession est faite le 2 mai 1748<sup>665</sup>, mais les associés, plus aventuriers que bon gestionnaires, ne parviennent pas réunir tous les fonds nécessaires pour effacer les dettes : alors que le déficit ne cesse d'augmenter, ils ne réunissent que 115 000 livres d'avance<sup>666</sup>. Maurepas, qui a besoin de meilleures garanties financières, organise la liquidation de l'entreprise pour mettre en place la première exploitation en régie. Depuis longtemps, l'État avait pris la responsabilité de reconnaître les dettes de l'Académie ; il avait autorisé leurs multiples cessions, donné du crédit aux entrepreneurs et présidé au devenir du théâtre : le moment est venu de faire cesser la précarité financière que le gouvernement royal a contribué à entretenir.

#### b. L'échec de la gestion financière et la liquidation du passif

Par un arrêt du Conseil du 25 août 1749<sup>667</sup>, le privilège de l'Opéra est accordé à perpétuité au corps de la Ville de Paris. Cette réforme du statut de l'Opéra a été « très populaire à Paris »<sup>668</sup>. Rapidement, le roi accorde au prévôt des marchands le droit d'emprunter 250 000 livres de rentes viagères « au nom de l'Académie royale de musique »<sup>669</sup>, afin de payer les créances les plus urgentes. Cette précision n'est pas anodine. Bien que garanti par la Ville de Paris, le remboursement est compris dans les dépenses propres au théâtre. Les dettes anciennes – reprises par la société de Tréfontaine, en 1748 – sont liquidées, en 1752<sup>670</sup>, pour un montant dépassant les 300 000 livres. Le Bureau de la Ville est maintenant chargé d'acquitter toutes les

---

<sup>664</sup> *Ibid.* p. 173-179. Arrêt du Conseil 18 décembre 1747. Le ministre ne manque pas de choix : outre les syndics des fournisseurs désireux de diriger l'Opéra comme les syndics de Guyenet en 1712, cinq compagnies ont été formées spécialement.

<sup>665</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Acte de cession à Tréfontaine du 2 mai 1748. L'acte constate que le privilège est vacant à cause de la renonciation de la succession par sa fille et de la renonciation de la communauté de bien par sa veuve.

<sup>666</sup> *Ibid.* Acte de société non daté entre les sieurs Tréfontaine, Saint-Germain, Bougenier et Feuillade.

<sup>667</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 25 août 1749.

<sup>668</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 188.

<sup>669</sup> *Ibid.* p. 190. Arrêt du 27 décembre 1749.

<sup>670</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 8 février 1752.

créances futures<sup>671</sup>. En dépit de ces mesures, tous les créanciers ne parviennent pas à obtenir un remboursement : la Ville s'efforce de combler, en priorité, les pertes nouvelles. L'Académie royale de musique est encore accablée par les oppositions, les saisies et les commandements signifiés par les fournisseurs, les prêteurs – comme les Guignard de Belleville, financiers de Francine, en 1695<sup>672</sup> – et par Tréfontaine, qui n'a toujours pas reçu la totalité des sommes promises. La situation paraît critique, à un moment où le prévôt et les échevins préfèrent s'intéresser aux grandes opérations d'urbanisme que sont la construction de la place Louis XV et le prolongement des boulevards depuis l'Hôtel des invalides<sup>673</sup>. Les instances municipales souhaitent concéder la gestion du théâtre à de nouveaux entrepreneurs, afin d'abandonner le fardeau financier. Leur demande est entendue et un arrêt du Conseil du 13 mars 1757<sup>674</sup> autorise la cession du droit d'exploitation. Les directeurs François Rebel et François Francœur, tous deux surintendants de la musique, n'entendent pas diriger une entreprise criblée de dettes et paralysée par les saisies : un second arrêt est pris un mois plus tard<sup>675</sup>, pour ordonner la mainlevée sur toutes les actions intentées contre l'Opéra. Le texte en interdit de nouvelles et enjoint les créanciers à faire valoir leurs droits devant le prévôt des marchands ; à défaut, les dettes seront annulées. Les petits créanciers sont satisfaits, mais le litige avec Tréfontaine porte sur des sommes trop importantes pour être réglé au même moment. Afin de garantir cette créance, tout en empêchant l'ancien directeur d'engager des actions judiciaires contre le théâtre, le roi évoque le litige devant son Conseil. L'acte de liquidation ne sera homologué par le pouvoir royal que neuf ans plus tard : Tréfontaine et ses associés obtiennent alors une somme d'environ 500 000 livres, versée en totalité par la Ville de Paris<sup>676</sup>.

Les directeurs vont se succéder sans parvenir à faire de bénéfices. Ne pouvant plus supporter les charges, Rebel et Francœur se retirent, en 1766 ; une nouvelle fois la Ville accepte de couvrir leurs dettes, avant de confier l'entreprise à Berton et Trial. Le prévôt des marchands et les échevins, titulaires d'un privilège dont ils ne cèdent que l'exploitation, se considèrent ultimes débiteurs en cas de défaillance des

---

<sup>671</sup> Bibl. Opéra. RES 516. A.-J., Amelot de Chaillou, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 198. Arrêt du Conseil du 6 mai 1752.

<sup>672</sup> Bibl. Opéra. CO 535. Registration des liquidations des dettes antérieures à 1749. Les héritiers de Louis Guignard de Belleville réclament 30 000 livres mais en obtiennent à peine 5 000.

<sup>673</sup> *Ibid.* p. 200.

<sup>674</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 13 mars 1757.

<sup>675</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 6 avril 1757.

<sup>676</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Arrêt du Conseil du 20 août 1768. L'acte de liquidation des créances de Tréfontaine et ses associés couvre 495 012 livres.

entrepreneurs. Cette sécurité juridique accordée aux fournisseurs a un coût pour les finances municipales. Une contribution importante est réclamée aux directeurs : outre un cautionnement de 400 000 livres qui ne sera jamais déposé, ceux-ci doivent verser une lourde redevance, sur trente ans<sup>677</sup>. Sans doute espère-t-on recevoir assez d'argent pour apurer les comptes lors d'une cession prochaine. Cette clause, loin de favoriser l'entreprise, plombe un budget déjà fragile. En 1769, Berton et Trial doivent demander la résiliation du traité passé avec la Municipalité. Leur requête est appuyée par le comte de Saint-Florentin qui, dans une lettre adressée au prévôt, considère que « les traités qu'ils ont avec la Ville sont impossibles à soutenir et qu'il ne serait pas juste qu'ils répondissent des pertes que peut faire l'Opéra étant démontré qu'il ne peut y avoir de bénéfices. »<sup>678</sup>

L'Académie est maintenant considérée comme un établissement déficitaire par nature. La préservation de son activité exige une gestion en régie. Par une délibération du 19 octobre 1769<sup>679</sup>, le Bureau de la Ville défère à la demande du ministre et reprend l'Opéra à son compte. La Municipalité s'acquitte des dettes et garantit les prochains régisseurs contre tout risque financier : cette décision est validée par un arrêt du Conseil du 9 novembre 1769<sup>680</sup>. Les sommes versées pour soutenir l'Opéra sont considérables. Outre les 67 000 livres de dettes laissées par les directeurs, la Ville fait reconstruire, à ses frais, la salle du Palais-Royal incendiée en 1763<sup>681</sup>. Cette régie ruineuse ne cessera qu'en 1778. Une remise en ordre de l'Académie vient d'être opérée par l'intendant de La Ferté, placé à la tête de la « société » de commissaires royaux : grâce à leurs initiatives, le théâtre est bénéficiaire<sup>682</sup>. La rentabilité du théâtre laisse maintenant entrevoir la possibilité d'une nouvelle concession. Le 18 octobre 1777<sup>683</sup>, Vismes du Valgay reçoit l'entreprise contre la volonté des interprètes. La troupe du théâtre devient rapidement ingouvernable et le directeur doit demander la résiliation du traité ; après deux ans d'exploitation, il laisse près de 600 000 livres de pertes. Vismes, pour les mêmes

---

<sup>677</sup> Voir infra p. 194-196.

<sup>678</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, 1763-1775*, t. 2, p. 105. Versailles, le 30 septembre 1769, lettre du comte de Saint-Florentin au prévôt des marchands.

<sup>679</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Délibération du Bureau de la Ville de Paris du 19 octobre 1769.

<sup>680</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. L'arrêt du Conseil du 9 novembre 1769 met la Municipalité en état de régler les dettes : « la perte prouvée et justifiée par lesdits Berton et Trial audit prévôt des marchands [est] supportée par la ville. »

<sup>681</sup> E. du Fayl, *L'Académie nationale de musique 1671-1877*, Paris, Tresse éditeur, 1867, p. 1-2.

<sup>682</sup> Voir infra p. 196-198.

<sup>683</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 9 novembre 1769 accordant à Vismes la concession de l'entreprise de l'Opéra pour douze ans.

raisons que ses prédécesseurs, est délié des dettes ; celles-ci seront liquidées, au moment de la nouvelle mise en régie de l'Académie. Le théâtre n'est, cette fois, pas placé sous l'égide de la Ville de Paris, mais sous la surveillance directe des Menus-plaisirs. Par souci d'économie, l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780 réunit « les services et les dépenses des spectacles de la cour avec le service de l'Opéra, ce qui [évitera] un double emploi très dispendieux d'habits, de décorations, de magasin, etc. »<sup>684</sup>

Cette régie durera dix ans. À son achèvement, les problèmes financiers ressurgissent. La situation politique est troublée. Confronté à une conjoncture économique difficile, l'Opéra périclité, à défaut d'un soutien financier régulier. Ni l'entreprise éphémère montée par Louis-Joseph Francœur et Jacques Cellérier, ni les comités des artistes ne parviennent à dégager le moindre bénéfice. Leur passif sera liquidé en totalité après le rattachement du Théâtre de l'Opéra à la maison du Premier Consul, en 1802<sup>685</sup>. Un arrêté gouvernemental du 17 mai 1804 ouvre un fond de réserve destiné à acquitter les 300 000 francs de pertes<sup>686</sup>. Ces hésitations ont marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle et, mieux que tout autre critère, elles ont révélé les rapports ténus entretenus par l'administration de l'Opéra avec l'État. Paradoxalement, ces entreprises gérées par des particuliers ont engendré une « publicisation » du passif de l'Opéra. L'évolution opérée durant tout le siècle des Lumières a marqué profondément le nouveau régime entrepreneurial, mis en place en 1831.

## 2. L'entreprise au XIX<sup>e</sup> siècle : une privatisation de principe

Le cahier des charges signé par le docteur Véron, en 1831, semble dépourvu d'équivoques. Selon l'article premier, l'entrepreneur « exploitera [l'Académie royale de musique] pendant six ans à ses risques, périls et fortune »<sup>687</sup>. La régie, placée sous la responsabilité financière de la liste civile, vient de prendre fin. La raison de ce changement est avant tout pécuniaire : le roi ne veut plus combler le déficit chronique de l'Opéra. Louis-Philippe doit faire des économies. Il ne peut plus assumer un tel

<sup>684</sup> Bibl. Opéra. RES 848. Préambule de l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780.

<sup>685</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté consulaire du 20 nivôse an XI plaçant l'Opéra sous la surveillance de Charles Luçay, préfet du Palais et la direction de Morel.

<sup>686</sup> *Ibid.* Arrêté gouvernemental du 27 floréal an XII. Les dettes reconnues s'élèvent à 308 243 francs.

<sup>687</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 1<sup>er</sup> du cahier des charges du 28 février 1831.

fardeau : sa liste civile ne sera dotée que l'année suivante<sup>688</sup>. Le roi espère que le nouvel entrepreneur – intéressé aux bénéfiques de l'établissement et responsable de ses dettes – trouvera la solution pour équilibrer les comptes. Comme nous le savons, les autorités n'ignorent pas la difficulté de cette mission : pour soutenir l'Opéra, une subvention conséquente est allouée<sup>689</sup>. Le recours à l'entreprise privée n'est pas une solution nouvelle mais, contrairement aux expériences du passé, l'État semble se prémunir contre les défaillances du directeur ; la situation est toutefois plus ambiguë et plus complexe que le cahier des charges ne le laisse paraître.

Assumer la gestion de l'Académie pour son propre compte est toujours un pari risqué. Les fournisseurs et les collaborateurs continuent à accorder leur confiance au théâtre : en cas de faillite et d'insolvabilité de l'entrepreneur, ils ont la conviction que l'État sera leur débiteur ou garantira leur créance auprès du prochain repreneur<sup>690</sup>. En 1835, Véron laisse une entreprise bénéficiaire. Duponchel, son successeur, continue à s'enrichir jusqu'en 1839 : la société en commandite, dont le financier Aguado<sup>691</sup> détenait la totalité du capital, commence à perdre de l'argent. En proie aux difficultés financières, le directeur doit s'associer avec Léon Pillet<sup>692</sup>. Un an plus tard<sup>693</sup>, la société a déjà fait long feu : une querelle entre les gestionnaires pousse Duponchel à se retirer. N'étant plus que simple « directeur du matériel », il part sans souffrir aucune perte, alors que les dettes atteignaient presque 40 000 francs<sup>694</sup>. Pillet, en dépit du soin apporté aux affaires, ne cesse de creuser le déficit et doit rappeler son ancien associé, en 1847, pour former une troisième société avec Nestor Roqueplan<sup>695</sup>. Pillet se retire, endetté, la même année<sup>696</sup>. Tout porte à croire qu'il a été poussé vers la sortie par ses associés : le premier était animé par un esprit revanchard et le second

---

<sup>688</sup> D. Salles, *La fortune du prince au XIX<sup>e</sup> siècle : étude sur la Liste civile en France*, [thèse de doctorat], 2002, Paris II, p. 100. Cette dotation n'aura lieu qu'en 1832 après de longs débats au sein de la Chambre.

<sup>689</sup> Voir supra p. 147-150.

<sup>690</sup> C. Dupêchez, *op. cit.* p. 43. L'article rendant le directeur responsable du passif est qualifié de « clause de pure forme ».

<sup>691</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.*, p. 119. Alexandre-Marie Aguado, héritier d'une famille fortunée, a connu la prospérité financière grâce à son sens des affaires : diverses opérations de commerce et de spéculation ont fait de lui l'un des financiers du gouvernement espagnol et l'une des plus importantes fortunes d'Europe.

<sup>692</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Le 1<sup>er</sup> juin 1840, la société fondée entre Aguado et Duponchel est dissoute et remplacée par une seconde société incluant Léon Pillet.

<sup>693</sup> *Ibid.* Le 12 octobre 1841, la société fondée entre Aguado, Duponchel et Pillet est dissoute ; elle est remplacée par une société fondée entre Aguado et Pillet.

<sup>694</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 231. La « situation générale de l'entreprise Duponchel et Pillet finissant le 31 mai 1842 », non datée, évalue à 38 874 francs le passif de la société, peu avant que celle-ci soit dissoute.

<sup>695</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Le 27 juin 1847, une nouvelle société est fondée entre Pillet, Duponchel et Roqueplan.

<sup>696</sup> *Ibid.* Le 24 novembre 1847, la société fondée entre Pillet, Duponchel et Roqueplan est dissoute ; elle est remplacée par une société fondée entre Duponchel et Roqueplan.



s'efforçait déjà d'accroître son influence personnelle<sup>697</sup>. Comme sous l'Ancien Régime, le gouvernement intervient pour assurer une transmission du passif. Il fallait, à chaque changement, dissoudre et liquider l'ancienne société, avant d'en former une nouvelle. Pillet, en se retirant, devait assumer les pertes à proportion de sa part dans le capital : cette somme a été évaluée à plus de 500 000 francs. L'ancien entrepreneur aurait été ruiné, sans une décision ministérielle en sa faveur : en 1848, Duponchel et Roqueplan – désormais seuls à la tête de l'Opéra – sont forcés d'acquitter ses dettes. Aucune disposition légale ne les contraignait à le faire : en application des règles du *Code civil*, relatives à la dissolution du contrat de société, Pillet aurait dû assumer seul sa part du déficit qui lui revenait<sup>698</sup>. Cette mesure contrarie les associés : une lettre pleine d'amertume est adressée au cabinet ministériel. Sans cette mesure, l'Opéra aurait – disent-ils – pu faire face à la situation économique désastreuse, laissée par la révolution de 1848<sup>699</sup>. Ils espèrent sans doute ne pas endosser la responsabilité du déficit, dans la mesure où ils ont assumé des obligations financières non prévues par le droit des sociétés. Les directeurs n'ont pas tort : le ministre vient de créer un précédent, permettant aux entrepreneurs d'être personnellement déliés des dettes accumulées durant leur gestion. Duponchel, à son tour, saisit cette opportunité : le 17 novembre 1849, il laisse Nestor Roqueplan diriger « l'Opéra-Théâtre de la Nation », en lui abandonnant la responsabilité de toutes les dettes<sup>700</sup>.

Roqueplan, maintenant seul à la tête de l'établissement, courtise les gouvernements et parvient à se maintenir, en dépit de son manque de liquidités. En 1854, les pertes deviennent insoutenables. Roqueplan ayant déjà fait de son théâtre la vitrine du nouveau régime<sup>701</sup>, Napoléon III n'hésite pas à décréter la mise en régie de l'établissement, aux risques et périls de sa liste civile<sup>702</sup>. Les dettes seront liquidées au moyen d'un crédit de 500 000 francs, alloué spécialement par l'empereur. Il n'est

---

<sup>697</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 186. L'auteur parle de « complot tramé contre Pillet ».

<sup>698</sup> J.-E. Demaison, *Droit romain : de la Société. Droit français : de la Société en commandite*. Thèse pour le doctorat, Paris, Plon, 1867, p. 159. J.-B.-J. Pailliet, *Manuel de droit français*, 5<sup>e</sup> édition entièrement refondue et très augmentée, Paris, Th. Desoer, 1820 p. 290, 584, 970. La société en nom collectif reconnue à l'article 19 du *Code de commerce* ne connaît aucune règle spéciale pour sa liquidation : comme pour les sociétés en commandite, on applique le droit commun des sociétés. Selon l'article 1872 du *Code civil*, « les règles concernant le partage des successions, la forme de ce partage et les obligations qui en résultent entre les cohéritiers s'appliquent au partage entre associés ». Le cas des dettes est réglé par l'article 870 du *Code civil* aux termes duquel chacun contribue au paiement des dettes à proportion de ses intérêts.

<sup>699</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1075, Paris, le 15 avril 1848, lettre de Duponchel au ministre, à propos de la situation financière de l'Opéra.

<sup>700</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Arrêté d'autorisation du 17 novembre 1849.

<sup>701</sup> Voir supra p. 164-165.

<sup>702</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du 30 juin 1854.

pas facile de démêler la situation. De nombreux créanciers se précipitent pour obtenir un paiement, avant que le crédit ne soit épuisé : il faut dire que le déficit total du Théâtre impérial de l'Opéra est évalué à 900 000 francs<sup>703</sup>. Certaines dettes, comme les arriérés des cachets dus aux interprètes, ne posent aucune difficulté<sup>704</sup>. D'autres font l'objet de litiges. Les contestations tombent alors sous la juridiction de la Commission supérieure de l'Opéra, nouvellement instituée. Ces affaires sont complexes : il faut, sans cesse, séparer les dettes personnelles du directeur des dettes imputables au théâtre. Roqueplan a passé, en son nom propre, de nombreux contrats et la Commission doit distinguer lesquels de ces traités peuvent être assimilés à des actes d'administration, avant d'en ordonner le paiement sur le fonds de liquidation<sup>705</sup>. L'ancien directeur – qui s'était forgé une solide réputation d'égoïste<sup>706</sup> – fait son possible pour s'en tirer à bon compte et se décharger sur le ministère. Malheureusement pour lui, les demandes présentées par les requérants, devant la Commission, n'aboutissent pas systématiquement. Par exemple, une loge gratuite, accordée par Roqueplan pour compenser les intérêts d'un contrat de cautionnement, n'est que l'accessoire d'une convention privée passée entre les parties : aucun dédommagement ne peut être versé sur les fonds publics<sup>707</sup>. Bien que ce contrat ait octroyé la jouissance d'un bien immobilier appartenant au théâtre, le caractère privé de cet accord l'emporte. Les particuliers ne sont pas les seuls créanciers de Roqueplan ; une nouvelle difficulté est soulevée à propos des dettes contractées envers les services de l'État. Le ministère de la Maison de l'empereur avait accordé 100 000 francs d'avances au directeur pour pourvoir, dans l'urgence, aux frais de fonctionnement. La Maison de l'empereur se trouve alors créancière et débitrice de cette somme, dans la mesure où le crédit alloué pour la liquidation est ouvert sur ses fonds propres. Obligée de trouver une solution, la Commission propose un curieux arrangement en ordonnant le versement de cette somme au profit de la liste civile<sup>708</sup>.

---

<sup>703</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 186.

<sup>704</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 550 Paris, le 20 juillet 1854, lettre du ministre de la Maison de l'empereur à Roqueplan. Achille Fould accepte de prendre sur le crédit de 500 000 francs la somme de 36 222 francs destinée à compléter les appointements dus au personnel pour le mois de juin.

<sup>705</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1076. Paris, le 21 juillet 1855, lettre de Roqueplan à Parent. Reprenant ainsi les critères posés par la Commission supérieure de l'Opéra, Roqueplan renvoie l'un de ses créanciers auprès des autorités chargées de liquider les dettes du théâtre.

<sup>706</sup> A.P.P. E<sup>a</sup> 14. À sa mort de nombreuses notices nécrologiques évoquent sa curieuse personnalité. *L'opinion Nationale* dans un article du 27 avril 1870 cet aspect du personnage : « Tous les journaux font la conduite à Nestor Roqueplan, mort avant-hier des suites d'une maladie du cœur. Quelle raillerie du sort ! Mourir du cœur après avoir passé sa vie à construire péniblement, lentement, une réputation d'égoïste de premier chef. »

<sup>707</sup> *Ibid.* Jugement de la Commission supérieure de l'Opéra du 28 mai 1855.

<sup>708</sup> *Ibid.* Jugement de la Commission supérieure de l'Opéra du 3 octobre 1854.

Cette décision, difficile à justifier, a pour seul objectif de procurer un avantage pécuniaire à la liste civile, dont les actifs servent maintenant à combler les pertes de l'Opéra. Ayant été subrogée dans les droits de l'ancienne direction, la Liste garde le bénéfice de cette avance – somme destinée à combler une partie du déficit – et en perçoit le montant une seconde fois, à titre de remboursement de fonds qu'elle n'a jamais avancés. Dans ces conditions, on imagine que la Commission a été utilisée pour octroyer une subvention déguisée à la liste civile.

Cette régie ne cessera qu'en 1866<sup>709</sup>. Comme le docteur Véron, trente-cinq ans plus tôt, Émile Perrin fait des bénéfices. La subvention généreuse, l'affluence engendrée par l'exposition universelle de 1867 et un répertoire riche de grands compositeurs comme Meyerbeer, Verdi ou Gounod<sup>710</sup> créent un contexte favorable et prospère. Perrin ne se retire qu'en 1870, après la chute de l'Empire. De sa gestion, le théâtre garde une plus-value d'environ 350 000 francs : elle est due à la réalisation de décors somptueux, commandés en prévision d'une exploitation plus longue. Ainsi a-t-on cherché à l'indemniser, « par mesure d'équité »<sup>711</sup> : ce projet d'indemnité, sans doute avorté à cause du soulèvement communal, avait pour objectif de prévenir une éventuelle action en justice<sup>712</sup>. En 1871, après la Commune, le Théâtre national de l'Opéra est confié à un nouvel entrepreneur. Comme nous le savons, Halanzier prend quelques libertés avec son cahier des charges et se montre redoutable en affaires : jusqu'à son départ en 1879, il dégage des bénéfices si importants que la sous-commission du budget propose de mettre l'Opéra en régie<sup>713</sup>. Cette idée présentée par le député républicain Antonin Proust<sup>714</sup> est écartée par le ministre, persuadé des vertus de l'intéressement aux bénéfices. Le directeur Vaucorbeil est plus respectueux du cahier des charges, mais moins bon gestionnaire : en dépit du recours à plusieurs mécènes – comme le parfumeur Klotz ou le joaillier Japy<sup>715</sup> – il meurt criblé de dettes, en 1884, et laisse à l'État le soin de combler un déficit imposant. Après lui, les

---

<sup>709</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du 22 mars 1866.

<sup>710</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 139.

<sup>711</sup> Voir supra, p. 149.

<sup>712</sup> *Ibid.* Les motivations du rédacteur sont dépourvues de toute ambiguïté : cette même note propose en outre d'indemniser les petits employés du théâtre en leur demandant de déclarer renoncer à tout recours contre l'État.

<sup>713</sup> C. Dupêchez, op. cit., p. 46.

<sup>714</sup> A. Rober, E. Bourlonton, G. Cougny, *Dictionnaire des parlementaires français depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889*, Paris, Bourlonton, 1889-1891, vol. 5, p. 53. Le journaliste Antonin Proust est un proche de Léon Gambetta ; il est député républicain des Deux-Sèvres depuis 1876. En 1877, il intègre la Commission du budget.

<sup>715</sup> F. Patureau, op. cit., p. 91. La société fondée par Vaucorbeil en 1879 intègre de nombreux commanditaires. On trouve aussi les financiers Reinach, Hecht et Durrieu ou le tanneur Arthus.

associés Gailhard et Ritt font figure d'administrateurs habiles et d'économistes consciencieux. Une année leur suffit pour redresser l'entreprise. Si l'on excepte la perte importante soufferte par Eugène Bertrand, en 1892, l'Opéra connaît une prospérité certaine jusqu'en 1908<sup>716</sup>. Les directeurs Gailhard et Ritt, eux aussi, ont sollicité plusieurs commanditaires fortunés : le banquier Dreyfus, l'imprimeur Gournouilhou, le papetier Treuille, le constructeur de machines à imprimer Marioni, l'éditeur Colin, les grands magasins Jalouzot<sup>717</sup>, etc. Dans de telles conditions, les autorités sont moins généreuses vis-à-vis du passif : elles comptent laisser les entrepreneurs et leurs associés perdre leur argent, même si, au XX<sup>e</sup> siècle, l'État continue à secourir l'établissement, comme le révèle la nationalisation, destinée à soutenir Jacques Rouché, en 1933.

Il ressort de ces développements que l'Opéra, livré à l'entreprise, est doté d'un régime juridique particulièrement ambigu : en charge d'un service public, l'établissement ne parvient pas à faire des bénéfices sans d'importantes subventions. Les autorités inventent sans cesse de nouveaux moyens pour réduire la liberté des entrepreneurs. Au besoin, les ministres violent leurs propres engagements pour imposer de nouvelles obligations, ou pour pousser l'administration interne à suivre leurs directives. Enfin, les directeurs ne sont que partiellement responsables des dettes nées pendant leur gestion ; l'État se présente toujours comme ultime débiteur, afin de préserver la confiance des créanciers et éviter la faillite. Le bon fonctionnement du théâtre prime sur toute autre considération. Les régimes du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont jamais totalement parvenus à abandonner la tradition et les réflexes hérités de l'Ancien Régime : peu importait que les entrepreneurs ne parvinssent pas à s'enrichir autant qu'ils pouvaient l'espérer, dès lors qu'ils obtenaient la garantie de ne pas devoir autant qu'ils ont dépensé. De même, on ne comprend pas qu'un directeur puisse faire d'importants bénéfices. Combien de fois, dans les chambres, a-t-on crié au scandale et au gaspillage de l'argent public, lorsque les bilans comptables étaient largement positifs ? La situation demeurera toujours équivoque, en dépit de l'apparition d'un lien contractuel entre les gestionnaires de l'Opéra et l'État : la délégation d'un service public.

---

<sup>716</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui font l'Opéra*, op. cit., p. 148-153.

<sup>717</sup> *Ibid.*

## *II. La gestion privée de l'Opéra, préfiguration d'une délégation de service public*

Pour l'ensemble de l'Ancien Régime, il semble difficile de parler d'une délégation de service public, au sens moderne et exact du terme, contrat aujourd'hui doté d'un régime strictement déterminé. Nous préférons donc évoquer les éléments d'une délégation d'un service public qu'à proprement parler d'une délégation de service public. Ce lien est né en même temps que le privilège de l'Académie de musique, mais le régime était encore mal défini. Les entrepreneurs de l'Ancien Régime sont restés des concessionnaires, mais ils exercent dans des conditions incertaines que le prince pouvait modifier à tout moment. Beaucoup d'ambiguïtés tombent avec l'élaboration d'un statut de « directeur-entrepreneur », en 1831 : les rapports entre le gestionnaire et l'État sont contractualisés grâce à la rédaction d'un cahier des charges. Cette évolution a permis à la délégation de se fixer dans une forme déterminée, mais un nouvel obstacle est apparu : on a contesté le fait qu'un théâtre puisse être chargé d'un service public.

### *A. Des concepts en gestation au XVIII<sup>e</sup> siècle*

Les entreprises du XVIII<sup>e</sup> siècle relèvent d'un régime hybride. Si les recettes ne sont pas assurées par des subventions généreuses, les entrepreneurs ne sont pas tenus personnellement responsables de leurs pertes. Ainsi que nous l'avons relevé, le roi intervient systématiquement pour garantir la matérialité des créances, tout en organisant leur cession ou leur liquidation sur des fonds publics. Parallèlement, le pouvoir de décision des directeurs est sans cesse réduit par les règlements édictés par arrêts du Conseil : ces textes leur imposent des conditions d'exercices exorbitantes. Pour préserver « l'intérêt public » et le prestige de l'institution, ils doivent prendre en charge les pensions tant anciennes que futures<sup>718</sup>, accepter un état fixe des interprètes

---

<sup>718</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. L'arrêt du Conseil du 8 janvier 1713 rappelle que le versement des pensions accordées aux familles des anciens directeurs incombe aux titulaires du privilège.

sans pouvoir diminuer les dépenses de personnel<sup>719</sup>, maintenir le théâtre dans un état de luxe, etc. La Maison du roi détient en outre un pouvoir décisionnel important : elle surveille le bon fonctionnement de l'Académie royale de musique par l'intermédiaire de ses inspecteurs ; le ministre se réserve la possibilité d'intervenir directement dans l'administration ; des arrêts du Conseil font constamment évoluer les modalités de gestion. Dans de telles conditions, il semble même hasardeux de parler « d'entreprises privées ». Leur singularité repose entièrement sur la double nature de leur activité : dès lors qu'elles ont la responsabilité d'une activité qualifiée de « service public » par les ministres<sup>720</sup>, leur fonctionnement est naturellement chapeauté par les autorités. Dans le même temps, le pouvoir considère que leur activité « de commerce » doit reposer sur des particuliers. L'expédition du contentieux est tout aussi équivoque. Le ministre de la Maison du roi règle les litiges nés entre son service et les titulaires du privilège, mais les tribunaux ordinaires sont compétents pour juger les procès intentés par les créanciers contre les entrepreneurs. Le ministre aurait donc le pouvoir de trancher les contestations opposant son administration au directeur, tandis que les tribunaux auraient connaissance des affaires opposant les deux particuliers que sont l'entrepreneur et son cocontractant<sup>721</sup>. En dépit d'une certaine logique, cette règle souffre des exceptions : lorsque les représentations menacées par des oppositions trop nombreuses, le roi évoque les procès : les deux principales évocations auront lieu en 1747, à propos des actions intentées contre le directeur Berger,<sup>722</sup> et en 1757, pour statuer sur la somme considérable réclamée par l'ancien directeur Tréfontaine<sup>723</sup>. Ainsi, les règles juridiques applicables à ces entreprises laissent progressivement apparaître une distinction entre activités administratives et activités privées, dont les droits sont encore en construction.

---

<sup>719</sup> *Ibid.* Règlement du roi du 11 janvier 1713. Son article 8 dispose que le nombre d'acteurs doit toujours rester conforme à l'État ; son article 13 organise les conditions de liquidation des pensions ainsi que leur montant.

<sup>720</sup> Voir supra p. 58-60.

<sup>721</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 165-167. La compétence juridictionnelle de principe est celle des juges consulaires.

<sup>722</sup> Les procès entre le directeur et ses créanciers sont évoqués par le roi devant le tribunal du Châtelet par un arrêt du Conseil pris le 16 septembre 1747.

<sup>723</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 6 avril 1757. Le montant dû à Tréfontaine sera évalué à 500 000 livres.

Si le mode de gestion, construit au XIX<sup>e</sup> siècle, reste largement tributaire des jalons posés sous l'Ancien régime, il franchira une étape supplémentaire dans l'élaboration d'un régime entrepreneurial.

*B. Le premier XIX<sup>e</sup> siècle, une contractualisation des relations entre le théâtre et les pouvoirs publics*

Le cahier des charges de 1831 reprend, sans ambiguïté, les termes de « régie intéressée »<sup>724</sup>. Cette espèce de contrat revêt déjà plusieurs caractéristiques propres aux délégations contemporaines<sup>725</sup>. La convention est bien synallagmatique : le ministre, en tant que délégant, et le directeur, en tant que délégataire, sont engagés l'un envers l'autre ; leurs droits et leurs obligations sont réciproques. L'entrepreneur doit gérer le théâtre selon les conditions précises, arrêtées par le ministre : comme ses prédécesseurs, il doit entretenir les locaux, conserver un état fixe de personnel ou verser un cautionnement. Chaque année un nombre déterminé d'ouvrages nouveaux lui est imposé et le respect des clauses est contrôlé par une commission spéciale. En contrepartie, le directeur obtient le droit de conserver les bénéfices de l'entreprise, à titre de rémunération. Le ministre, quant à lui, s'engage à verser une subvention substantielle au directeur. Ce contrat en outre est commutatif, au sens de l'article 1104 du *Code civil* : le ministre subventionne le théâtre et renonce aux bénéfices, mais abandonne les tracasseries d'une gestion en régie et le risque de déficit. De son côté, l'entrepreneur considère que le soutien financier et l'intéressement au chiffre d'affaire sont une juste compensation pour son investissement personnel. Chaque partie entend donc recevoir l'équivalent de ce qu'elle donne. Les aléas de la gestion n'en font pas un contrat aléatoire. En dépit du risque de pertes, les avantages que l'entrepreneur espère retirer ne dépendent pas d'un événement incertain : l'incertitude porte sur le montant des entrées perçues et non sur le droit de les percevoir. Enfin, il s'agit bien d'une convention conclue *intuitu personæ*, dans la mesure où l'entrepreneur a été choisi par le ministre pour ses capacités de gestionnaire et sa

<sup>724</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Son titre exact est : « Cahier des charges de la direction de l'Opéra en régie intéressée arrêté en commission et approuvé par le ministre de l'Intérieur, 28 février 1831 ».

<sup>725</sup> H. Berthélemy, *Traité élémentaire de droit administratif*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Arthur Rousseau, 1902, p. 581. L'auteur a très précisément qualifié le contrat de concession.

crédibilité financière : le directeur ne peut dès lors substituer aucun autre prestataire, sans avoir requis l'autorisation du ministre.

Comme nous l'avons relevé, cette contractualisation de la pratique ne met pas fin aux ambiguïtés. Si l'entrepreneur doit tirer sa rémunération des redevances versées par le public, la part de la subvention dans le budget demeure considérable : elle représente entre la moitié et le tiers des recettes. De même, les bénéfices sont acquis par le directeur, tandis que les dettes sont – comme sous l'Ancien Régime – transmises au délégataire suivant, ou acquittées par les autorités. Ainsi intéressé aux gains et délié des pertes, l'entrepreneur limite les risques de faillite personnelle. Cet usage viole les clauses du cahier des charges et crée des conditions défavorable à l'autorité publique ; si cette coutume est éminemment profitable à l'entrepreneur, elle est, avant tout, destinée à soutenir l'Opéra et sa politique artistique. Le caractère commutatif du contrat semble céder à l'épreuve des faits, mais le ministère profite du pouvoir exercé sur les finances pour accroître son pouvoir de décision, bien au delà des clauses du cahier des charges : Montalivet obtient une diminution de la subvention afin de précipiter le départ du docteur Véron, administrateur trop indépendant à ses yeux, et le directeur Roqueplan, lourdement endetté, se montre particulièrement déférant envers les gouvernements<sup>726</sup>. La situation financière de ces entreprises, comme l'intrusion des autorités dans de nombreux actes de gestion, fait parfois penser à une forme de régie déguisée. Ce régime ne ressemble plus guère au modèle mis en place par le cahier des charges : pour des raisons de politique culturelle, le droit a cédé devant des usages, permettant aux autorités, non seulement de maintenir l'activité, mais aussi de présider aux destinées de l'établissement.

Paradoxalement, l'expédition des contentieux a connu une évolution contraire. Les litiges entre le directeur de l'Opéra et ses prestataires demeurent dans la juridiction des tribunaux ordinaires ; il n'existe maintenant plus aucun moyen de leur retirer la connaissance de telles affaires. Les différends opposant le ministre et l'entrepreneur révèlent, quant à eux, une modification profonde des conceptions. Le cahier des charges de 1831 attribue, par avance, le contentieux à la Commission spéciale de surveillance de l'Opéra, « sans recours aucun par voie de demande en cassation ou de requête civile. »<sup>727</sup> Celle-ci agit en tant qu'arbitre, conformément aux

---

<sup>726</sup> Voir supra p. 164-165.

<sup>727</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 26 du cahier des charges du 28 février 1831.



articles 1003 à 1028 du *Code de Procédure civile*<sup>728</sup>. Le fonctionnement de l'Académie royale de musique est considéré comme complexe et incertain : en acceptant de compromettre, les parties souhaitaient s'en remettre à des spécialistes, ayant une connaissance suffisante de la matière pour respecter leurs droits réciproques. Ce n'est pas le seul changement important. Le choix d'une procédure arbitrale, organisée selon les règles de la procédure civile, laisse penser que le contrat est civil pour les deux parties ; la délégation de l'activité serait dès lors un simple acte de gestion, pour lequel le ministre ne fait pas usage de son autorité administrative : il contracterait dans les mêmes conditions qu'un particulier. On ne peut néanmoins pas tirer de ce constat une règle de principe, sans généraliser abusivement : la doctrine et les tribunaux n'ayant pas encore consacrés définitivement les critères de distinction entre gestion publique et gestion privée, la clause du cahier des charges ne répond pas à une conception clairement formulée. Tout au plus, certains auteurs se bornent-ils à écrire qu'un acte n'est pas administratif lorsque le gouvernement agit comme un simple propriétaire et non en vertu de ses prérogatives gouvernementales<sup>729</sup>. Dans le cas de l'Opéra, la pratique ne répond même pas à cette distinction : le ministre, en déléguant la gestion du théâtre, ne se comporte pas seulement comme un propriétaire : si la délégation est ici considérée comme un acte de gestion, elle emporte tout de même l'exercice d'une activité d'intérêt général.

Grâce à cette procédure de règlement des litiges, l'administration – si influente soit-elle – agit envers le directeur de l'Opéra avec beaucoup moins d'autorité qu'envers ses autres cocontractants, qu'ils soient concessionnaires ou entrepreneurs de travaux publics : elle ne peut révoquer unilatéralement le personnel, ni imposer des ouvrages non prévus, ni décider discrétionnairement de rompre la convention comme elle le fait habituellement<sup>730</sup>, même si, en l'occurrence, elle peut pousser un directeur à la démission. À l'Opéra, le ministre ne peut, en principe, pas outrepasser le cahier des charges : lorsqu'en 1831, Véron refuse de monter *Robert le Diable* de Meyerbeer,

---

<sup>728</sup> J.-B.-J. Pailliet, *op. cit.*, p. 151-156. Selon l'article 1003 de ce code, « toutes personnes peuvent compromettre sur les droits dont elles ont la libre disposition ».

<sup>729</sup> P.-P.-N. Henrion de Pansey, *De l'autorité judiciaire dans les gouvernements monarchiques*, Paris, T. Barrois père, 1810, p. 309. Une contestation n'est administrative « que lorsqu'il s'agit de prononcer entre les particuliers et le gouvernement agissant non comme propriétaire mais comme gouvernement. »

<sup>730</sup> F. Burdeau, *Histoire du droit administratif*, Paris, Thémis, 1995, p. 140. En ce qui concerne, par exemple, l'exécution des marchés de travaux publics, la situation demeure nettement défavorable pour l'entrepreneur jusque dans les dernières années du Second Empire.

la Commission est saisie<sup>731</sup>. Elle se prononce sans doute en faveur du directeur dans la mesure où le ministre doit débloquer une aide publique de 100 000 livres pour faire monter cette pièce. Et encore, cette somme n'a-t-elle pas été versée comme dédommagement pour un éventuel « fait du prince » : le directeur est demeuré libre d'accepter ou de refuser. La situation de l'entreprise Véron est exceptionnelle. Peu de directeurs après lui feront des bénéficiaires. Leurs tracasseries financières les empêchent de contrarier le ministre, en faisant valoir leurs droits, l'intervention des autorités étant nécessaire pour qu'ils soient déchargés du passif.

Napoléon III a compris l'intérêt politique qu'il peut retirer d'un théâtre administré sous la surveillance de sa Maison. À cause d'un déficit abyssal, Nestor Roqueplan saisit l'opportunité d'abandonner le théâtre, en 1854. Après douze années de gestion en régie, l'Opéra est à nouveau livré à une entreprise dont l'activité ne sera pas toujours qualifiée de service public. Ces hésitations nouvelles suscitent de nouvelles incertitudes sur la nature du lien contractuel unissant l'entrepreneur à l'État.

### *C. Le second XIX<sup>e</sup> siècle : une remise en cause de la qualification de service public ?*

Le second XIX<sup>e</sup> siècle va consacrer le caractère industriel et commercial de l'Opéra et reconnaître que la nature publique de son activité justifie un régime dérogatoire du droit commun. Peu avant la mise en régie, décidée par le décret impérial du 30 juin 1854, une commission spéciale est chargée d'examiner la situation du théâtre : son rapport est publié dans *Moniteur universel*<sup>732</sup>. Pour la commission, l'intérêt public peut l'emporter sur le caractère commercial de l'activité : « c'est que, bien que la gestion industrielle de l'Opéra soit confiée à une entreprise particulière agissant à ses risques et périls, ce théâtre, envisagé au point de vue de l'intérêt de l'art, appartient à la France et à l'empereur et ne saurait faillir. L'État qui comprend cette vérité lui donne une subvention pour épargner des revers. Il doit à plus forte raison lui tendre la main quand il est prêt de s'écrouler. » Cette « main tendue » de l'État n'est autre que le rattachement du théâtre à la liste civile

<sup>731</sup> C. Wayser, *op. cit.*, p. 116.

<sup>732</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 550. *Moniteur universel* du 2 juillet 1854.

impériale. On reconnaît ici que le fonctionnement d'un service public peut avoir une nature industrielle, mais que l'utilité publique des représentations doit permettre à l'administration d'exercer des prérogatives exorbitantes. Ce rapport avait pour objectif principal de justifier, en droit, la décision politique de secourir l'Opéra : cet établissement devait être en mesure d'illustrer l'épanouissement des arts sous le régime impérial. En dépit de son parti-pris et de sa réflexion partisane, le raisonnement de la commission n'est pas dénué de bon sens : il préfigure – sans toutefois poser les jalons d'un régime général – la reconnaissance de la nature publique d'une délégation.

En livrant à nouveau l'Opéra à l'entreprise, le décret impérial de 1866<sup>733</sup> marque un revirement important. Son préambule lève toute ambiguïté : « À la gestion d'un théâtre, même de l'ordre le plus élevé, se rattachent un grand nombre de questions présentant un caractère industriel et commercial, dont le règlement est, en conséquence, peu compatible avec les habitudes de dignité d'une administration publique. » Ce décret, en consacrant le caractère privé de l'administration théâtrale, semble se conformer à l'état du droit, applicable à une autre catégorie de contrat : les concessions de travaux publics. Ces concessions sont alors définies comme des opérations principalement contractuelles ; « aucune conséquence n'est tirée de ce qu'elles emportent l'exécution d'un service public. »<sup>734</sup> Encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, une partie de la doctrine considère que les contrats de concession de travaux sont des actes de gestion privée : ils n'auraient un caractère administratif que par détermination de la loi<sup>735</sup>. Le contrat par laquelle l'administration concède la gestion de l'Opéra à un particulier ne relève d'aucun texte législatif. Selon la jurisprudence – déjà avec l'arrêt Blanco en 1873<sup>736</sup> puis, plus précisément, avec l'arrêt Terrier de 1903<sup>737</sup> – l'exécution d'un service public est un critère essentiel pour emporter la qualification administrative de l'acte. Or, si la notion de « service public du théâtre » est remise en cause par le décret de 1866, elle semble disparaître au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'arrêt Astruc, rendu par le Conseil d'État en 1916<sup>738</sup>, s'oppose à ce que

---

<sup>733</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret impérial du mars 22 mars 1866.

<sup>734</sup> F. Burdeau, *op. cit.*, p. 282.

<sup>735</sup> H. Berthélemy, *op. cit.*, p. 581.

<sup>736</sup> M. Dalloz, *Jurisprudence générale du royaume en matière civile, commerciale et criminelle : ou Journal des audiences de la Cour de cassation et des Cours royales*, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, 1873, tome 3, p. 20-22.

<sup>737</sup> M. Hauriou, *La jurisprudence administrative de 1892 à 1929 d'après les "Notes d'arrêts" du Recueil Sirey*, Paris, Sirey, 1929, tome 2, p. 447.

<sup>738</sup> *Ibid.* tome 1, p. 332-333.

l'activité d'un théâtre municipal soit assimilée à un service public, dans la mesure où il n'existe aucune intervention publique dans son exploitation. Bien entendu, le régime d'un théâtre municipal n'est pas semblable à celui de l'Opéra mais, alors que le commissaire du gouvernement Corneille s'intéresse principalement à l'intention de l'administration qui organise l'activité théâtrale, Maurice Hauriou dénie l'existence même d'un tel service public, en raison de son immoralité supposée<sup>739</sup>. Il faut reconnaître que la gestion du Théâtre national de l'Opéra a perdu beaucoup de sa situation exorbitante ; la part de la subvention représente moins d'un tiers des bénéfices ; le gouvernement respecte beaucoup plus les clauses du cahier des charges et limite son ingérence. En 1901, de tels critères ont poussé la Cour de cassation à refuser d'assimiler l'Opéra comique – pourtant théâtre de rang national – à un service public<sup>740</sup>. Durant cette période, tout porte donc à croire que le lien unissant l'État à l'entrepreneur de l'Opéra était de nature privée. La situation ne changera qu'en 1923 : toujours à propos de l'Opéra comique, le Conseil d'État reconnaît enfin l'existence d'une concession par laquelle l'administration révèle sa volonté d'organiser un service public au théâtre<sup>741</sup>. Les conditions posées par l'arrêt sont alors tout à fait similaires aux clauses du cahier des charges signé par le directeur de l'Opéra ; bien que la Haute juridiction ne se soit pas encore intéressée à son régime d'exploitation, l'établissement dépend désormais d'un contrat reconnu comme « concession de service public » par les tribunaux.

Il a fallu plus de deux siècles pour fixer le régime des entreprises chargées d'exploiter l'Opéra. Les frontières entre la gestion privée du théâtre par un particulier, à ses risques et périls, et l'administration par un directeur, pour le compte de l'État ou de la Municipalité. Les politiques culturelles, les ambitions personnelles, comme la conjoncture économique ou les conditions matérielles d'exécution ont, sans cesse, fait évoluer la gestion de cette activité théâtrale ; elles ont imposé des usages supplantant les règles de droit. C'est seulement après son rattachement définitif au droit administratif que la délégation de l'Opéra a trouvé une stabilité. Les

---

<sup>739</sup> *Ibid.* p. 337. « Ce ne serait peut-être pas le moment d'ériger en service public des entreprises de théâtre qui ne représentent aucune nécessité, même financière, dont l'inconvénient majeur est d'exalter l'imagination à une vie factice et fictive au grand détriment de la vie sérieuse. »

<sup>740</sup> *Recueil général des lois et des arrêts en matière civile, criminelle, commerciale et de droit public*, Paris, Sirey, 1906, tome 1, p. 41. Cass., 12 juin 1901, Dessauer.

<sup>741</sup> *Revue du droit public et de la science politique en France et à l'étranger*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1923, p. 560-567. CE, 27 juillet 1923, Gheusi.

conventions et leur application ne sont plus laissées à l'entière discrétion des parties. Les règles du droit public leur sont applicables et la juridiction administrative est chargée de vérifier la bonne application du traité et le respect des droits réciproques ; elle établit un équilibre dans la relation.

Les régies publiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ont, elles-aussi, contribué à la genèse d'un régime de délégation de service public à l'Opéra, mais leur fonctionnement est plus facile à comprendre et à qualifier : l'administration assurant ouvertement la gestion du théâtre, elle n'a pas besoin d'avoir recours à un régime équivoque.

## *Paragraphe 2. La Régie*

Le mode de gestion en régie semble plus facilement identifiable. L'Opéra est alors administré pour le compte de la Municipalité ou de l'État, aux risques et périls de la collectivité locale ou d'une administration centrale. Les directeurs, nommés et révoqués *ad nutum*, en dépit de leur privilège ou du contrat, n'ont, en principe, qu'une faible autonomie de décision. Le fonctionnement de la régie emporte des conséquences sur le statut des employés et des interprètes, mais nous évoquerons cette question dans le chapitre réservé aux personnels. La possibilité d'installer un directeur, qui n'est pas matériellement responsable de l'Académie royale de musique, a été reconnue dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette situation ne devait répondre qu'à une situation exceptionnelle ; elle n'entraîne pas encore dans le cadre d'une régie : en 1728, l'inspecteur André Cardinal Destouches est placé à la tête du théâtre par la Maison du roi. Il devait « régir » l'établissement en attendant qu'un nouvel entrepreneur accepte de le prendre en charge. À cette époque personne – pas même l'État – n'assumait la responsabilité financière de l'Opéra.

Les premières régies sont instaurées à partir de 1749. Leurs mises en place sont saluées par l'opinion publique<sup>742</sup> ; loin d'engendrer une organisation figée, elles donnent lieu à d'intéressantes expériences et marquent profondément les statuts de

---

<sup>742</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 188. L'arrêt du Conseil du 27 décembre 1749 créant la régie municipale « fut très populaire à Paris ».

l'Académie. La Révolution décide le retour à l'entreprise, mais les difficultés économiques sont si graves, les désordres administratifs sont tels et l'interventionnisme des instances révolutionnaires est si important que l'on peine à reconnaître la forme d'une entreprise : les administrateurs changent au gré des variations de gouvernement. Un lien étroit de dépendance est instauré entre les régimes politiques et un établissement placé dans l'impossibilité de ne faire le moindre bénéfice. Cette situation ambiguë et troublée perdure jusqu'à Thermidor : une réforme profonde de l'administration crée alors un contexte favorable à l'instauration d'une nouvelle régie. L'Opéra de la Restauration et du Second Empire sera l'héritier de cette Académie impériale de musique, si ce n'est que les finances de l'établissement seront encadrées plus strictement, car relevant de la liste civile.

### *I. Le second XVIII<sup>e</sup> siècle : de la régie municipale à la régie royale*

Sous l'Ancien Régime l'administration de l'Académie royale de musique est placée sous l'égide de plusieurs autorités. Les deux premières régies sont municipales ; la suivante est une régie « nationale », exercée par les Menus-plaisirs du roi. La comparaison de ces deux modèles révèle que la Municipalité et l'administration royale n'ont pas exactement les mêmes priorités. Le Bureau de la Ville – titulaire d'un privilège, depuis 1749, dont il concède l'exploitation à des entrepreneurs – opte pour la gestion en régie, avant tout pour endosser la responsabilité des pertes : l'Opéra souffre d'une réputation de mauvais payeur et le prévôt des marchands, ainsi que les échevins, ne veulent pas laisser rejaillir cette image sur la collectivité. Les Menus-plaisirs s'intéresseront plus au service public et à son mode de fonctionnement ; avec l'aide du ministre de la Maison du roi, l'intendant des Menus tentera des réformes profondes, destinées à en améliorer l'organisation et la gestion.

### A. L'Opéra de Paris, régie municipale sous le contrôle du gouvernement

Les deux expériences de régie tentées par la Ville de Paris ne se ressemblent pas vraiment. La première, en 1749, est une régie directe. Le Bureau de la Ville intervient normalement sans intermédiaire. Pour autant, son pouvoir n'est pas si grand que les seuls règlements peuvent le laisser penser. Les relations du prévôt avec la Maison du roi montrent que le pouvoir de décision est, à tout le moins, partagé entre le ministère et la Municipalité. La seconde tentative, vingt ans plus tard, dévoile une volonté de « municipaliser » l'Opéra : la Ville nomme des régisseurs expérimentés, chargés d'administrer le théâtre en son nom et sous sa surveillance.

#### 1. L'Opéra, régie directe par la Ville (1749-1757)

Lorsque le 25 août 1749, le roi confie l'Opéra à la Ville de Paris, il décide de mettre un terme à l'insécurité financière dans laquelle sont placés les créanciers du théâtre. Comme nous l'avons vu, les directeurs successifs ont été déchargés des dettes accumulées par leur entreprise. Il faut maintenant trouver un moyen de liquider les créances transmises à chaque cession du privilège. Le pouvoir royal a toujours validé ce report, favorisant l'Académie royale plutôt que les fournisseurs, prêteurs et autres pensionnaires lésés. L'administration municipale – plus solvable que de simples particuliers – endosse la responsabilité du passif : dès le mois de décembre, elle est autorisée à faire un emprunt pour mener à bien cette mission<sup>743</sup>.

Pour la Maison du roi, confier la gestion de l'Opéra à la Ville est un moyen de garder la main sur son administration, sans engager le Trésor royal. Si la Municipalité assume les risques financiers, le ministère garde officiellement son pouvoir de surveillance et, officieusement, son droit d'ingérence. L'autorité du secrétariat d'État

---

<sup>743</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 186-190. Arrêt du Conseil du 27 décembre 1749. La municipalité est autorisée à « emprunter pour et au nom de l'Académie royale de musique 250 000 livres de rentes viagères ».

est toujours exercée par l'intermédiaire des agents royaux<sup>744</sup>. Les inspecteurs Rebel et François Francœur ne se contentent pas d'être les yeux et les oreilles du ministre. Présents depuis longtemps à l'Académie, ils collaborent activement avec le prévôt des marchands, qui – semble-t-il – accepte pleinement leur ingérence. En matière disciplinaire, par exemple, les amendes prononcées contre les contrevenants sont arrêtées par le Bureau de la Ville, sur leur proposition<sup>745</sup>. Loin de limiter leurs propres attributions aux violations du règlement intérieur, les inspecteurs auditionnent les nouveaux interprètes<sup>746</sup>. Bien que le ministère de la Maison du roi ne soit pas chargé du département de Paris, entre 1749 et 1757<sup>747</sup>, son autorité séculaire sur la capitale, ses attributions en matière de protection des troupes royales, et son pouvoir de contrôle sur les spectacles lui permettent d'être à l'origine de nombreuses délibérations municipales<sup>748</sup>. Le ministre ne se contente pas de réclamer des décisions, il intervient d'autorité, en imposant une réglementation de police intérieure : le règlement de 1752 fixe, par exemple, les attributions de l'inspecteur du magasin<sup>749</sup>. Le ministre peut intervenir facilement auprès du prévôt des marchands, en raison des relations entre la Municipalité et le gouvernement : le comte d'Argenson – secrétaire d'État de la guerre ayant de département de Paris – et le prévôt Bernage sont cousins<sup>750</sup>.

Ce lien d'autorité, doublé d'un lien familial, a permis l'installation d'une confiance mutuelle, favorable au fonctionnement du théâtre. Les querelles d'ego opposant les directeurs aux inspecteurs sont maintenant oubliées : l'ingérence constante de l'administration supérieure n'a pas annihilé l'autorité de la Municipalité. Le prévôt des marchands et les échevins interviennent beaucoup – ils décident, par exemple, de doubler de nombre de représentations nouvelles chaque année, mesure destinée à attirer plus de spectateurs<sup>751</sup> – mais le Bureau, en tant qu'organe collégial, participe aussi aux décisions. Des « arrêtés du Bureau de la Ville » valident les

---

<sup>744</sup> Voir supra p. 76-77.

<sup>745</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêté du Bureau de la Ville du 10 mars 1753. Sur proposition des inspecteurs, deux amendes pour absentéisme de 6 livres sont prononcées contre l'employé La Feuillade.

<sup>746</sup> *Ibid.* Engagement de l'acteur Robin, le 24 décembre 1751. Il est accepté pour « ses qualités vocales dont il a fait démonstration devant les sieurs Rebel et Francœur ».

<sup>747</sup> A. de Maurepas, A. Boulant, *Les ministres et les ministères du siècle des Lumières, 1715-1789*, Paris, Christian/JAS, 1996, p. 263.

<sup>748</sup> R.-M. Rampelberg, *op. cit.*, p. 184-185, 187, 294.

<sup>749</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Règlement du 1<sup>er</sup> avril 1752.

<sup>750</sup> R.-L. d'Argenson, *Mémoires et Journal inédit du René Louis Marquis d'Argenson, Ministre des affaires étrangères sous Louis XV, publiés et annotés par M. L. Marquis d'Argenson*, Paris, Jannet, 1857, tome 3, p. 213.

<sup>751</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 191.



sanctions, liquident des pensions<sup>752</sup> ou donnent droit à des congés<sup>753</sup> ; des délibérations spéciales accordent des gratifications extraordinaires<sup>754</sup> ou réforment l'administration : en 1750 le Bureau crée deux emplois de commis, chargés de faire la chasse aux gaspillages et aux vols perpétrés dans les magasins de décors et de costumes<sup>755</sup>. Que le prévôt des marchands agisse de son propre chef ou pour le compte du ministre, que le Bureau de la Ville soit impliqué ou non, les mesures prises tendent toutes à rationaliser l'organisation administrative ou à restaurer le prestige de la scène : on s'efforce notamment de rentabiliser le patrimoine foncier du théâtre, en louant une maison achetée dans le cul de sac de l'Opéra<sup>756</sup>. Toujours soucieux d'accroître les revenus, le prévôt et les échevins s'opposent au directeur de la troupe des Bouffons : Eustachio Bambini avait décidé de passer outre le monopole accordé à l'Académie de musique, et engagé ses chanteurs italiens auprès de la Comédie de Rouen. Ce traité est annulé par le roi et une convention est signée entre la Ville et la troupe pour donner des représentations italiennes à l'Opéra<sup>757</sup>. Cette initiative judicieuse et opportune renouvelle le répertoire. Après la célèbre *Serva Pardonna* de Pergolèse, en 1752, de nombreuses autres pièces, dans le genre bouffon, sont mises en scène : les spectateurs affluent. Beaucoup d'amateurs acceptent la « coloration italienne » donnée à un genre français devenu, à ses yeux, démodé<sup>758</sup>. L'accord passé avec Bambini n'aura cependant pas que des effets bénéfiques : il divise si profondément le public entre les « bouffonistes » et les « nationalistes » qu'un arrêt du Conseil déloge la troupe deux ans plus tard<sup>759</sup>.

La régie exercée par la Ville de Paris a révélé les compétences organisatrices de cette administration. Prévôt et échevins ont fait respecter le privilège et ont veillé à l'application des règlements. En dépit des efforts fournis – notamment en matière de lutte contre les gaspillages –, la Municipalité laisse filer le déficit, comme tous les entrepreneurs avant elle : en 1757, le Bureau se résout à déléguer la gestion du

---

<sup>752</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêté du Bureau de la Ville du 22 mai 1750 accordant 800 livres de pension à Pietro Aligieri, ancien peintre de l'Opéra, après 22 ans de service.

<sup>753</sup> *Ibid.* Arrêté du Bureau de la Ville du 31 octobre 1751 accordant à M<sup>lle</sup> Coupée, danseuse figurante, un congé de trois mois « pour le rétablissement de sa santé ».

<sup>754</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Délibération du Bureau de la Ville du 8 août 1750 accordant une tabatière d'or d'une valeur de 1 200 livres au danseur Marcel « pour son zèle et son excellence ».

<sup>755</sup> *Ibid.* Délibération du Bureau de la Ville du 16 mai 1750. Cette délibération sera annulée au mois de décembre 1750 à cause d'une trop grande connivence des commis et d'un manque d'efficacité.

<sup>756</sup> *Ibid.* Le 31 août 1750, on décide de percevoir des loyers pour cette maison.

<sup>757</sup> A. Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1725-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, 2006, CNRS éditions, p. 19-44.

<sup>758</sup> G. Kobbé, *Tout l'Opéra de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 1980, p.45-46.

<sup>759</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Arrêt du Conseil du 16 avril 1754.

théâtre, afin de se débarrasser des tracas financiers. Ni les inspecteurs François Rebel et François Francœur, ni les associés Trial et Berton ne réussiront à redresser les comptes. En 1769, les échevins reviennent sur leur décision d'abandonner l'Opéra à l'entreprise. S'ils endossent la responsabilité matérielle de la gestion, ils espèrent se décharger des détails administratifs sur des régisseurs dotés d'une solide expérience.

## 2. Une régie déléguée aux frais de la Ville

La première expérience a été désastreuse pour les finances municipales et a encombré le Bureau de la Ville. La Municipalité ne pouvait accepter un retour à la régie, dans des conditions identiques. Cette fois, des régisseurs sont nommés pour diriger l'Opéra au nom de la Ville. La gestion n'est pas laissée à l'entière discrétion de ces administrateurs : le nouveau règlement modifie l'organisation du service, afin de limiter les pertes. En 1775, la Municipalité ne pourra que tirer un constat d'échec. La Maison du roi propose alors les services de son intendant des Menus-plaisirs. À partir de 1776, une administration composée de commissaires met en place une réforme couronnée de succès. La tentative laisse entrevoir un redressement des comptes, mais fait perdre à la Ville beaucoup de son influence.

Lorsqu'en 1769<sup>760</sup>, l'Académie royale est reprise en régie par la Ville de Paris, son mode de fonctionnement n'est plus le même qu'entre 1749 et 1757. Le Bureau de la Ville accepte de secourir financièrement le théâtre, mais il souhaite s'épargner les détails matériels de la gestion. Les directeurs Trial et Berton, qui avaient gouverné l'Opéra avec probité, restent en place et reçoivent l'aide de deux nouveaux administrateurs : Antoine Dauvergne et Joliveau. Le premier ne cachait pas son ambition de diriger le théâtre ; le second, ancien caissier<sup>761</sup> et secrétaire perpétuel de l'Académie royale de musique, est réputé pour son sérieux et pour son honnêteté. Le Bureau décharge officiellement les directeurs des pertes d'exploitation. Si cette mesure reprend la coutume en vigueur, elle a le mérite de liquider le passif, chaque fin d'exercice, au lieu de le reporter *sine die*. Bien que la possibilité de faire des

---

<sup>760</sup> *Ibid.* Délibération du Bureau de la Ville du 19 octobre 1769.

<sup>761</sup> Il était déjà en place en 1761. Cf. *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à Mgr le Comte de S. Florentin, ministre et secrétaire d'État*, Paris, Didot, 1761, 13 p.

bénéfices fût regardée comme hypothétique, les échevins et le prévôt imaginent un système d'intéressement : les directeurs perçoivent une rémunération composée d'une part fixe et d'une part variable. La part fixe est un salaire annuel de 5 000 francs, faussement assimilé à « des honoraires »<sup>762</sup>. La part variable prend la forme d'un double intéressement : les directeurs se partagent vingt pour cent des recettes, au delà de la somme de 600 000 livres, et conservent vingt-cinq pour cent des sommes économisées sur la dépense générale, estimée à 680 000 livres. Au delà, les directeurs abandonnent tout droit sur les bénéfiques. Ce système reprend donc certaines des méthodes propres à la gestion en entreprise. Outre l'incitation financière, la Ville impose aux régisseurs un cautionnement<sup>763</sup> s'élevant, pour chacun des administrateurs, à 400 000 livres. Ce dépôt de garantie était destiné à prévenir les éventuels manquements ou les négligences, alors même que les quatre hommes agissent pour le compte et sous la surveillance de l'administration municipale. Ces précautions prises par la Ville permettent aux administrateurs de se ménager un pouvoir de direction effectif : les actes de gestion courante semblent échapper à un contrôle rigoureux, tandis que les mesures engageant durablement les deniers du théâtre – ou modifiant l'état du personnel – doivent faire l'objet de délibérations spéciales : les recrutements, les congés et les gratifications ne sont pourvus d'effet qu'après autorisation<sup>764</sup>. Cette procédure de validation a pour objectif de contrôler les abus manifestes, plus que de vérifier l'opportunité des décisions : on imagine difficilement que les échevins aient pris le temps d'auditionner les interprètes, d'évaluer les mérites d'un employé ou l'exactitude d'un artiste, lors ses répétitions.

En 1749, le Bureau administrait directement l'Opéra, sous le contrôle du ministre. Maintenant, le théâtre est géré par des régisseurs placés sous une double autorité de surveillance : celle de la Municipalité, en ce qui concerne la politique financière et artistique ; celle de la Maison du roi pour les questions de police intérieure et de police des spectacles<sup>765</sup>. Cette répartition des attributions est sur le point de marquer une évolution juridique importante. En prenant acte de la délibération organisant cette régie, le ministre a reconnu l'autonomie de la Ville,

---

<sup>762</sup> C.-J. de Ferrière, *op. cit.* p. 721. Les honoraires sont des récompenses données aux personnes qui, en raison de l'honneur attaché à leur profession, ne peuvent pas se permettre de réclamer un salaire. Si les régisseurs agissent pour le compte de la Municipalité, ils exercent une activité commerciale de laquelle ils espéraient retirer richesses et notoriété. La nature de leurs fonctions n'a pas changé depuis la mise en régie.

<sup>763</sup> *Ibid.* Les modalités en sont réglées par la délibération du Bureau de la Ville du 25 décembre 1770.

<sup>764</sup> *Ibid.* Délibération du Bureau de la Ville du 19 octobre 1769.

<sup>765</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 35.

lorsqu'elle agit en tant que titulaire du privilège, tel un simple concédant. La Maison du roi perd son autorité de principe sur l'Opéra pour ne conserver que la réglementation, ainsi que les mesures d'ordre public. Cette nouvelle organisation laisse penser que l'administration royale a abandonné bon nombre de ses prérogatives, mais l'interventionnisme ne cesse pas totalement. Si les lacunes des archives semblent révéler la retenue du ministre, celui-ci n'a jamais abandonné son pouvoir de décision : en 1772, par exemple, le comte de Saint-Florentin fait rayer des états les interprètes qui ne se consacrent plus assez au service de l'Académie<sup>766</sup>. L'absentéisme est alors un problème récurrent, contre lequel les régisseurs ont besoin de soutien : sans doute ont-ils, eux-mêmes, sollicité le ministre pour que la participation des artistes aux spectacles de la cour ne compromette pas les représentations à l'Opéra<sup>767</sup>.

Cette répartition des compétences ne change pas jusqu'en 1776 ; seul le nombre des régisseurs et leurs prérogatives seront ajustés. Ni le décès de Trial, en 1771, ni le retour de François Rebel, entre 1772 et 1775, ni la nomination de Berton en tant « qu'administrateur général » ne provoquent une réforme profonde de l'administration<sup>768</sup>. Durant cette période, les comptes annuels se soldent systématiquement par un déficit : les efforts d'organisation demeurent impuissants à rentabiliser l'Opéra. Comme en 1757, la Ville cherche un moyen d'abandonner ce fardeau financier. Cette fois, le prévôt se tourne alors vers la Maison du roi, en espérant trouver une solution moins coûteuse.

### 3. La Ville évincée dans sa régie par le ministre

Attentif à la situation du théâtre et à la pétition du prévôt, Malesherbes propose l'intervention de l'intendant des Menus-plaisirs. En 1776, Papillon de La Ferté est investi de trois missions. Sans compromettre le fonctionnement en régie, il doit rétablir la discipline, réduire les frais de fonctionnement et augmenter la

---

<sup>766</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Fontainebleau, le 16 décembre 1772, lettre du comte de Saint-Florentin aux directeurs. Le ministre intervient pour délier l'Opéra des salaires versés aux danseurs qui ne se consacrent plus qu'aux ballets de la Musique du roi.

<sup>767</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Un « état de la situation de la Ville » cite un règlement pris spécialement le 6 novembre 1769.

<sup>768</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 37-38. La succession de ces différentes personnalités a été décrite avec un soin méticuleux.

recette<sup>769</sup>. Comme nous l'avons vu dans les développements relatifs à la surveillance politique, La Ferté est trop prudent pour accepter seul la gestion d'un établissement à la fois complexe et frondeur. Il accepte de se « charger de cet essai pendant un temps », à la condition d'être associé aux premiers gentilshommes de la Chambre du roi. Avec le concours d'Hébert, trésorier des Menus-plaisirs, de Buffaux, trésorier de la Ville, Mesnard de Chousy, spécialiste de cette administration auprès de la Maison du roi, ainsi que les intendants Desentelles et Bourboulon, Papillon de La Ferté entreprend une réorganisation du théâtre<sup>770</sup>. Le directeur général Berton, avec Joliveau et Dauvergne – tous deux nommés inspecteurs –, sont placés sous la surveillance directe des commissaires. Le nouveau règlement du 30 mars 1776 limite considérablement les attributions des trois anciens régisseurs. Berton tient principalement un rôle d'informateur auprès de l'assemblée des commissaires ; les inspecteurs, quant à eux, doivent faire rapport des dépenses à la Maison du roi<sup>771</sup>. La Ville de Paris a été évincée de sa propre régie : ayant perdu le pouvoir effectif de décision, elle n'est plus qu'une « vache à lait », chargée d'une subvention annuelle de 80 000 francs<sup>772</sup>.

À peine La Ferté a-t-il été nommé à la tête de l'Académie royale de musique que plusieurs plans de réforme lui parviennent<sup>773</sup>. On ne sait qui lui inspire l'idée d'intéresser les interprètes aux recettes, mais la mesure offrira d'excellents résultats. Il s'agit d'introduire à l'Opéra une pratique bien connue des troupes de sociétaires. Profitant du récent engouement pour les opéras de Gluck – *Alceste* venait d'être montée<sup>774</sup> – les artistes saisissent l'opportunité d'augmenter sensiblement leur rémunération : ils se produisent avec plus d'assiduité et acceptent plus volontiers d'apprendre les rôles nouveaux. Le public, satisfait du programme et des prestations, afflue à l'Opéra, si bien qu'en 1777, le théâtre fait des bénéfices. Le résultat est d'autant plus surprenant que les dépenses engendrées par l'intéressement et la mise

---

<sup>769</sup> 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)*, Paris, E. Boyssse, 1887, p. 393.

<sup>770</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Mémoire de ce qui s'est passé pendant l'année des commissaires. Ces administrateurs ont été commis auprès de l'Académie royale de musique par un arrêt du Conseil pris le 28 février 1776.

<sup>771</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Articles 1 et 2 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776.

<sup>772</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Mémoire de ce qui s'est passé pendant l'année des commissaires.

<sup>773</sup> D.-P.-J. Papillon de La Ferté, *Journal, op. cit.*, p. 393. L'intendant reconnaît avoir reçu rapidement plusieurs plans anonymes.

<sup>774</sup> G. Kobbé, *op. cit.*, p. 50. La première a eu lieu le 23 avril 1776 avec M<sup>lle</sup> Levasseur dans le rôle principal.

en scène de nouvelles pièces ont été importantes<sup>775</sup>. En dépit de ce succès inespéré, La Ferté préfère quitter le théâtre : les chicanes et les ennuis quotidiens laissent penser que ce contexte favorable serait éphémère<sup>776</sup>.

Le 1<sup>er</sup> mars 1777<sup>777</sup>, la surveillance exercée par des commissaires cesse, mais le Bureau de la Ville ne recouvre pas l'intégralité de ses anciennes prérogatives : le ministre conserve son autorité sur toutes les questions autres que financières. Berton, toujours en place, conserve les méthodes d'administration et profite de la conjoncture favorable ; il parvient à accroître les bénéfices. Dans ces conditions, le mode d'exploitation en régie semble inutile. Le pouvoir de décision est exercé par des directeurs et les garanties financières, apportées par la collectivité, se sont plus nécessaires, dans la mesure où l'administration du théâtre est maintenant capable d'assumer ses dettes. Au mois d'octobre<sup>778</sup>, un directeur-entrepreneur est choisi pour administrer l'Académie. Malheureusement, Vismes du Valgay est impuissant contre un personnel rétif : les têtes d'affiche de l'Opéra avaient pris goût à l'intéressement et nourrissaient, depuis plus de dix ans, l'ambition de s'auto-administrer<sup>779</sup>. Le nouveau directeur ne parvient pas à faire façon de la troupe et obtient la résiliation de sa concession, le 23 janvier 1779. Durant la préparation d'une nouvelle réforme, le théâtre est à nouveau réuni à l'administration municipale, pour le compte de laquelle Vismes n'est plus que régisseur<sup>780</sup>.

Nul événement ne parvint mieux à attirer l'attention sur la réussite des commissaires que l'échec éprouvé par les entrepreneurs et la Ville. Une nouvelle régie était sur le point de voir le jour : l'administration des Menus-plaisirs – dirigée par Papillon de La Ferté – allait gouverner l'Académie royale de musique pendant dix ans.

---

<sup>775</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Mémoire de ce qui s'est passé pendant l'année des commissaires.

<sup>776</sup> D.-P.-J. Papillon de La Ferté, *Journal, op. cit.*, p. 406. Dans son journal, Papillon de La Ferté espère sans trop y croire que la ville « n'éprouve pas d'événement plus fâcheux que nous, mais il est bien à craindre que les protections qui nous ont tourmentés cette année ne la mette dans l'embarras. »

<sup>777</sup> O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> mars 1777.

<sup>778</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 13 octobre 1777.

<sup>779</sup> *Ibid.* 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. En 1767, les acteurs avaient présenté le projet d'organiser l'Académie royale selon un modèle similaire à celui de la Comédie-Française.

<sup>780</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 43-46.

## *B. L'Opéra, régie de l'État*

L'influence de Papillon de La Ferté est grande ; sa première tentative s'est avérée fructueuse. Fort de l'appui du ministre et de son expérience, il parvient à réunir l'Opéra aux Menus-plaisirs, en 1780. Cette mesure vient entériner le pouvoir grandissant de l'administration royale sur l'Académie de musique. Elle illustre aussi le changement de politique économique. Sans doute cette forme d'interventionnisme n'aurait-elle pas été possible si la libéralisation souhaitée par Turgot avait été conduite à son terme. La politique, moins doctrinaire, menée ensuite ne s'oppose pas, par principe, à l'instauration d'une régie. Une telle réforme, voulue par les pouvoirs publics, est attendue par les interprètes. Les artistes sont désireux de voir tomber l'autorité hiérarchique de la Ville. Il faudra donc compter avec leurs désirs d'indépendance et travailler à éviter que la gestion de l'Opéra n'échappe à toute forme de contrôle. Un compromis est trouvé. Le ministre de la Maison du roi s'efforce de garder la main sur un théâtre frondeur, en arbitrant entre les prétentions des différentes autorités : comité des artistes, directeur, intendant des Menus-plaisirs.

### 1. Étatisation de l'Opéra et association des acteurs à sa gestion (1780-1790)

La fronde du personnel artistique avait ruiné les derniers espoirs de la Municipalité ; l'autorité – fût-elle royale – est impuissante à contrarier les ambitions des principaux interprètes : indispensables à la réussite de la politique artistique, les artistes savent imposer leurs conditions. Le ministre, de son côté, peut difficilement se permettre de leur offrir quelque motif de contrariété. Il ne suffit pas de rattacher le théâtre aux Menus-plaisirs du roi pour apaiser les tensions ; encore faut-il trouver un moyen de satisfaire les revendications. Les lignes de façade du nouveau système sont posées par l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780. Le roi décide de mettre un terme à la régie exercée par la Ville. Officiellement, les autorités souhaitent soulager les Parisiens d'une dépense considérable et vouée à la distraction des notables. Ce

discours, réducteur et éminemment politique, passe sous silence le rôle économique de l'Opéra et les avantages retirés par la collectivité. Officieusement, on cède aux revendications des acteurs, pour qui l'autorité municipale était devenue odieuse<sup>781</sup>. Dans le même temps, le roi rejette toute possibilité de gestion en entreprise. Non seulement, l'expérience aurait démontré que des particuliers ne peuvent pas faire face aux difficultés, mais le soutien logistique désormais accordé aux directeurs est si important que l'État – tout le monde en est parfaitement conscient – ne recevra jamais une compensation proportionnée aux avantages qu'il confère : l'Académie royale de musique peut maintenant utiliser librement les costumes et les décors des Menus-plaisirs. Les directeurs ne se privent pas d'une telle ressource. Entre 1782 et 1783, près de mille habits<sup>782</sup> sont sortis des magasins au profit de l'Opéra : il s'agit de remplacer les pertes subies dans l'incendie de la salle de la Porte Saint-Martin. Peu au fait des détails matériels de la gestion, les rédacteurs de l'arrêt du Conseil ne prennent en compte qu'une partie de la question. La mise en commun des magasins de l'Opéra et des Menus-plaisirs a aussi un inconvénient majeur. Les costumes de l'Académie sont, eux aussi, utilisés par la Maison du roi, pour des fêtes publiques : ces habits de scène, coûteux à réaliser, y sont usés et abimés<sup>783</sup>. Enfin, le roi décide non seulement d'intéresser les interprètes aux profits, mais aussi de leur réserver une place majeure au sein de l'administration. On reprend, en partie, l'organisation qui était parvenue, en 1776 et 1777, à lutter contre l'absentéisme et à inciter aux économies. En confiant la gestion du théâtre aux acteurs, la Maison du roi espère discipliner sa troupe : sans doute, les sanctions seront-elles mieux appliquées et les ordres mieux respectés s'ils émanent d'un « collègue paritaire ».

Les grands principes sont posés ; il faut maintenant réformer la « police intérieure » de l'établissement. Le 31 mars 1780, Papillon de La Ferté est appelé par le ministre Amelot pour être son représentant à l'Académie royale de musique<sup>784</sup>. Le lendemain, l'intendant des Menus-plaisirs reçoit déjà, pour avis, un projet de

---

<sup>781</sup> Bibl. Opéra. L.-C.-J. Rey, *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique en réponse à la lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 septembre 1789*, [texte imprimé], p. 4. Les acteurs parlent de « l'inconvenable administration de la ville ».

<sup>782</sup> A.N. O<sup>1</sup> 628. État des habits du magasin des Menus, prêtés à l'Opéra depuis le mois d'avril 1782, jusqu'au mois d'août 1783. Le prêt concerne 949 costumes.

<sup>783</sup> Bibl. Opéra. L.-C.-J. Rey, *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique en réponse à la lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 septembre 1789*, [texte imprimé], p. 7.

<sup>784</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 31 mars 1780, lettre du ministre Amelot à Papillon de La Ferté.



règlement<sup>785</sup>. Amelot souhaite agir rapidement ; le 18 avril suivant, le texte définitif fait déjà l'objet d'un arrêt du Conseil<sup>786</sup>. Pris dans la précipitation, il sera suivi, neuf jours plus tard, d'un « supplément »<sup>787</sup>.

L'administration est maintenant placée sous la surveillance directe du secrétariat d'État de la Maison du roi. La fonction de directeur est conservée, mais ses compétences sont largement diminuées. S'il « surveille le théâtre dans toutes les parties de l'administration », il n'a pas les moyens d'exercer son autorité : son pouvoir disciplinaire est limité par le règlement et il est assisté par deux semainiers, qu'il n'est pas libre de choisir<sup>788</sup>. Pour les questions financières, le directeur fait figure d'administrateur fantoche : il pourvoit aux dépenses urgentes sur ses propres deniers et n'est remboursé par le caissier qu'après rapport fait au Comité<sup>789</sup>. Ce comité est le véritable organe de décision. Il arrête les dépenses et le répertoire, sélectionne les ouvrages sur proposition du directeur, adjuge les marchés de fournitures et compose les jurys d'audition<sup>790</sup>. Au départ, le Comité est restreint autour du directeur général Berton, mais un accord est rapidement passé avec le personnel pour que le directeur se comporte, non comme un dirigeant, mais comme un simple gestionnaire<sup>791</sup>. Le Comité – alors composé de deux chanteurs, de deux danseurs, du maître de ballets et du secrétaire – ne cesse de bafouer l'autorité de Berton. Humilié et malade<sup>792</sup>, il se retire, dès 1780, pour laisser la place à Antoine Dauvergne, favori de Papillon de La Ferté. L'installation de Dauvergne provoque un si vif mécontentement chez les principaux interprètes qu'elle est à l'origine d'une réforme administrative. Le « supplément au règlement » que nous avons évoqué est, en réalité, un compromis entre l'intendant des Menus-plaisirs, opiniâtre à placer son représentant, et le personnel, désireux de s'affranchir de toute forme d'ingérence. Dauvergne prend ses fonctions, renforcé par la présence d'un sous-directeur<sup>793</sup>, mais

---

<sup>785</sup> *Ibid.* Versailles, le 1<sup>er</sup> avril 1780, lettre du ministre Amelot à Papillon de La Ferté. « Je vous prie de me faire part de vos observations et d'y faire toutes les additions que vous jugerez convenables ».

<sup>786</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 18 avril 1780.

<sup>787</sup> Bibl. Opéra. « Supplément au règlement du roi » du 27 avril 1780.

<sup>788</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Chapitre 3 du règlement du Conseil du 18 avril 1780. L'un est un membre du Comité, l'autre est un premier sujet du chant ou la danse. On voit bien à quel point le directeur est dépendant du personnel artistique.

<sup>789</sup> *Ibid.* Chapitre 2.

<sup>790</sup> *Ibid.* Chapitre 1.

<sup>791</sup> A.N. O<sup>1</sup> 619. Paris, 1781, lettre d'Antoine Dauvergne.

<sup>792</sup> D.-P.-J. Papillon de La Ferté, *Précis sur l'Opéra et son administration, et réponses à différentes objections*, [texte imprimé], 1790. « Une maladie grave, qui se joignit au chagrin qu'il éprouvait, termina ses jours à la fleur de l'âge ».

<sup>793</sup> Bibl. Opéra. Article 1 du supplément au règlement du roi du 27 avril 1780. François-Joseph Gossec est nommé sous-directeur. Papillon de La Ferté comptait sur son expérience à la tête du Concert des amateurs et du Concert-Spirituel.

il doit composer avec un Comité remanié en sa défaveur. Un acteur supplémentaire y fait son entrée, en plus des deux « semainiers perpétuels » que sont les maîtres de l'Orchestre et du Chant. En plus de ces trois membres permanents supplémentaires, d'autres interprètes peuvent siéger, afin de « faire rapport de tout ce qu'ils verront de contraire au bon ordre »<sup>794</sup>. Ainsi composé, le Comité prend l'ascendant sur un directeur marginalisé : l'intendant doit maintenant veiller à ce que l'Académie royale de musique ne lui échappe pas.

La Maison du roi ne peut intervenir d'autorité, sans provoquer le blocage du théâtre, et doit ménager la susceptibilité des artistes. Dans ces conditions, le ministre prend le parti de se réfugier derrière une apparente neutralité. En arbitrant entre les prétentions de chacun, il espère conserver un pouvoir important, sans paraître odieux aux yeux du personnel. Ce jeu d'influence, subtil mais dangereux, favorise les désordres et provoque des décisions de pure opportunité.

## 2. Les pratiques arbitrales de l'autorité ministérielle

Le ministre peut se vanter d'être parvenu à contenter le personnel exigeant de l'Opéra. En 1780, le célèbre haute-contre Joseph Legros, figure marquante de la scène et du Comité, prend la parole au nom des principaux interprètes : lors de la première séance, il remercie Papillon de La Ferté et témoigne officiellement sa satisfaction<sup>795</sup>. Cette année est considérée par le personnel artistique comme la seule période d'autonomie<sup>796</sup>. L'intendant des Menus-plaisirs a le pouvoir de présider le Comité mais, sur ordre du ministre de la Maison du roi ou du directeur général des finances, il n'agit qu'avec circonspection. Si Amelot est toujours l'autorité de principe, Necker peut intervenir lorsque les finances publiques sont engagées. Les deux ministres ne sont pas concurrents et préfèrent, tous deux, louvoyer plutôt qu'affronter les principaux artistes. Papillon de La Ferté s'efforce de mettre en œuvre cette politique, en faisant preuve « de diplomatie », et envoie des lettres de confiance

---

<sup>794</sup> *Ibid.*

<sup>795</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620. Discours de M. Le gros à ses camarades en leur assemblée, le 17 avril 1780.

<sup>796</sup> Bibl. Opéra. L.-C.-J. Rey, *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique en réponse à la lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 septembre 1789*, [texte imprimé], p. 4-5. « Ce fut donc en 1780 que nous eûmes l'administration de l'Opéra. Cette année fut la seule où nous jouâmes de quelque liberté dans nos opérations. »

aux acteurs les plus influents. En flattant leur ego, il espère obtenir un soutien officieux de leur part. L'initiative est maladroite ; elle froisse, par exemple, la danseuse Marie-Hélène Guimard qui se vexe d'avoir été sollicitée pour cette machination<sup>797</sup>.

Faute d'appui au sein du Comité, le ministre doit parfois faire preuve d'autorité. Son représentant lui fait rapport des décisions qu'il juge contraires aux intérêts de l'établissement. Certaines de ses propositions sont paradoxales : l'administration interne du théâtre, menée par les artistes, défend la bonne application d'un règlement qu'elle n'a eu de cesse que de contourner, alors que l'administration royale – pourtant garante de la police intérieure – cherche ouvertement à s'en extraire. Lorsque le jeune Gardel sollicite une place de premier danseur, sans qu'aucune ne soit vacante, Amelot décide de faire droit à sa demande. Il agit alors contre les usages en vigueur et contre l'avis du Comité, soucieux de ne pas bouleverser l'ordre intérieur et ainsi établir un précédent<sup>798</sup>. La « faveur du roi », dont le ministre souhaite ici être l'instrument, se prête peu au fonctionnement de cette régie. Elle crée une différence de traitement entre des interprètes déjà en proie aux jalousies ; de même, cette décision emporte des conséquences sur les finances. De telles interventions sont peu nombreuses ; la plupart du temps, la personnalité du ministre s'efface derrière celle de l'intendant des Menus-plaisirs. Lorsqu'en 1783 Amelot tombe malade, Papillon de La Ferté semble prendre les décisions lui-même : il lui envoie des « projets de réponse » à ses propres pétitions que le ministre retourne signés ; ainsi revêtus de l'autorité supérieure, ils serviront d'ordres<sup>799</sup>. La Maison du roi s'embarrasse généralement peu des affaires courantes. Même lorsqu'il est en désaccord, le secrétaire d'État accepte de valider les mesures souhaitées par le Comité. En 1781, il ne partage pas les critiques formulées contre l'opéra de *Théodore*, mais accepte son retrait du programme, au profit d'*Echo et Narcisse*, œuvre déjà célèbre de Gluck<sup>800</sup>. Le rôle du ministre est principalement d'intervenir en arbitre lorsqu'un dysfonctionnement empêche la bonne administration de théâtre. En

---

<sup>797</sup> A.N. O<sup>1</sup> 617. Paris, le 8 août 1780, lettre de Papillon de La Ferté à Necker. « J'ai été déçu dans mes espérances parce que malgré tout ce que j'ai pu lui présenter, elle s'est énervée contre l'arrêt du Conseil et contre la lettre qu'elle regarde comme humiliante. »

<sup>798</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 15 juin 1780, lettre du ministre de la Maison du roi à Papillon de La Ferté.

<sup>799</sup> A.N. O<sup>1</sup> 617. Paris, le 14 septembre, « projet de lettre à M. Vergennes » à propos du congé demandé par la danseuse Dupré.

<sup>800</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 2, p. 2. Paris, le 23 août 1781, lettre d'Antoine Dauvergne au ministre. Versailles, le 24 août 1781, réponse du ministre à Antoine Dauvergne.

cas d'abus signalés par son représentant, Amelot dispose principalement de trois moyens d'action. Il peut préparer un arrêt du Conseil, afin de modifier les dispositions jugées trop laxistes du règlement : la réforme du système de location des loges, en 1781, en offre un exemple éloquent<sup>801</sup>. Son rôle est aussi de soutenir le Comité, si un interprète résiste à ses décisions<sup>802</sup>. Enfin, il peut demander officiellement des comptes au directeur. Lorsque la recette d'une soirée semble avoir été diminuée par quelques malversations et que les coupables ne sont pas connus<sup>803</sup>, une telle requête se veut dissuasive : elle montre que la Maison du roi ne tolérera plus aucun écart. Le ministre prend donc le soin d'adapter ses décisions aux circonstances et aux personnalités. Pour ne pas froisser les membres du Comité, Amelot entend se tenir au dessus des affaires courantes, et ne s'implique souvent que pour des raisons d'opportunité.

Le Comité a compris la stratégie du ministre et sait tourner cette situation à son avantage. La première victime des intrigues fomentées par les artistes est le directeur. Antoine Dauvergne représente à lui seul l'intrusion de l'intendant des Menus-plaisirs dans les affaires internes de l'Opéra. Le Comité discute son autorité et remet en cause ses décisions, si bien qu'il finit par se sentir inutile. Comme Berton avant lui, Dauvergne ne supporte plus son isolement au sein de l'Académie royale de musique et préfère abandonner ses fonctions, en 1782. Dans une lettre amère, il explique les raisons de sa démission : « Je n'ai pas été longtemps sans ressentir les effets de la cabale à mon tour. Ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour me dégoûter et m'engager à me retirer.<sup>804</sup> » Papillon de La Ferté tente vainement de le remplacer par son beau frère. Morel de Chédeville<sup>805</sup> doit appuyer un projet de réforme globale, mais l'opposition contre lui est si virulente qu'il quitte le théâtre presque aussitôt<sup>806</sup>. L'intendant des Menus souhaite son remplacement, tandis que le Comité, en bonne logique, se satisfaisait d'une vacance. Le ministre tranche : il ne nommera aucun

---

<sup>801</sup> *Ibid.* tome 1 p. 13-16. Arrêt du Conseil d'État du roi du 1<sup>er</sup> avril 1781 portant règlement pour l'Académie royale de musique.

<sup>802</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 21 avril 1781, lettre du ministre à Papillon de La Ferté. M<sup>lle</sup> Levasseur sollicite la liquidation de sa pension parce que le Comité lui a refusé une augmentation. Amelot souhaite lui faire savoir « qu'elle est encore en état de chanter et que, par conséquent, elle n'est point dans le cas d'obtenir son congé avec une retraite ».

<sup>803</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 2, p. 2. Versailles, le 23 août 1781, lettre du ministre à Antoine Dauvergne. Amelot s'interroge au sujet d'une recette trop faible pour une salle comble. La caisse ne comptait que 1641 livres.

<sup>804</sup> A.N. O<sup>1</sup> 619. Paris, 1781, lettre d'Antoine Dauvergne au ministre. Sa démission devra prendre effet à la Pâques 1782.

<sup>805</sup> B. Dratwicki, Antoine Dauvergne, une carrière tourmentée au service de la France musicale des Lumières, Paris, Madaga, 2001, p. 361. Papillon de La Ferté épouse la sœur de Morel en 1782.

<sup>806</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 67.

directeur, laissant Papillon de La Ferté endosser le mauvais rôle. C'était, encore une fois, user de pouvoirs arbitraux. Amelot fait preuve d'habileté. Entre deux autorités rivales, il préfère favoriser les membres du Comité – sur qui repose le pouvoir effectif plutôt – que soutenir l'administrateur qu'il a lui-même commis à la surveillance du théâtre. Les interprètes ont une capacité de nuisance importante et ils sont difficiles à contenter, tandis que La Ferté, même désavoué, restera acquis à sa cause. Cette décision est un signe d'apaisement et une incitation à la collaboration. Pour les mêmes raisons, le baron de Breteuil ne remettra pas cette décision en cause, au moment de son arrivée à la tête de la Maison du roi<sup>807</sup>.

Le choix du ministre était-il vraiment opportun ? Ainsi délivré des empiètements d'un directeur, le Comité semble, cette fois, prendre de grandes libertés avec les textes. En 1784, l'Académie royale de musique n'est plus gouvernée que selon des usages. Un arrêt du Conseil<sup>808</sup> doit même rappeler les deux règlements pris en 1780 : ceux-ci ont été, en grande partie, oubliés. La situation se dégrade à l'Opéra et l'indiscipline perturbe fortement son fonctionnement. Le 19 mars 1785, un arrêt du Conseil réforme la composition du Comité, en diminuant considérablement le pouvoir des interprètes<sup>809</sup> : si le personnel est représenté par les maîtres des différentes parties du spectacle, seul le plus ancien des acteurs jouit d'une voix délibérative. Cette fois, le baron de Breteuil accorde sa confiance à La Ferté. Antoine Dauvergne fait son retour en tant que directeur ; son autorité est soutenue par de nombreux règlements administratifs et disciplinaires<sup>810</sup>. Comme on pouvait le supposer, les changements opérés ne satisfont pas le personnel et le relâchement de la discipline est aggravé par une ambiance délétère. En 1789, Dauvergne propose, une nouvelle fois, sa démission, mais il est maintenu jusqu'en 1790, date à laquelle l'Opéra est rendu à la Municipalité.

À l'Opéra, l'Ancien Régime s'achève sur un fiasco financier. La régie de l'Académie royale de musique par les Menus-plaisirs n'est jamais parvenue à dégager

---

<sup>807</sup> A. de Maurepas, A. Boulant, *Les ministres et les ministères du siècle des lumières (1715-1789)*, Paris, Christian/JAS, 1996, p. 274. Louis-Charles-Auguste Le Tonnelier de Breteuil est secrétaire d'État à la Maison du roi de 1783 à 1788.

<sup>808</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 3 janvier 1785.

<sup>809</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.* p. 69.

<sup>810</sup> *Ibid.* p. 71, 74-75. Les exemples ne manquent pas. On retiendra par exemple l'ordonnance du 24 novembre 1786 relative aux entrées du public lors des répétitions, le règlement du 13 janvier 1787 quant à la mise d'ouvrages nouveaux ou le règlement du 28 mars 1789 qui rappelle les obligations du personnel.

le moindre bénéfice<sup>811</sup>. L'idée d'un arbitrage ministériel semblait judicieuse dans la mesure où l'on pouvait ménager les susceptibilités des interprètes, au lieu de se retrancher derrière le règlement. Cependant, l'abandon du Comité aux caprices des principaux interprètes a empêché une gestion rigoureuse. Ses membres ont voulu se libérer de toute contrainte, tout en comptant sur le ministère pour couvrir les pertes. Il y avait là un paradoxe. Le Comité réclamait les avantages donnés à une entreprise de sociétés, sans assumer les risques propres à une gestion entrepreneuriale. Le coût du spectacle pour les finances publiques est au centre des débats sous la Révolution.

## *II. L'Opéra en révolution : instabilité des hommes et désordres de la gestion*

Si l'on imagine trop souvent que la personnalité des administrateurs s'efface derrière l'institution, prise dans sa globalité<sup>812</sup>, force est de constater que la période révolutionnaire va à l'encontre des idées reçues. Les directions sont instituées, puis destituées, tous les ans. La succession de personnalités administratives va jusqu'à occulter la permanence du corps, de l'organisation.

Après l'entreprise éphémère, confiée aux directeurs Louis-Joseph Francœur et Jacques Cellérier, le Conseil général de la Commune<sup>813</sup> renoue avec le « Comité des artistes », en 1793. Les deux anciens directeurs sont discrédités et poursuivis. Ce changement, suggéré par Jacques-René Hébert<sup>814</sup>, permet aux autorités de dominer l'administration du théâtre, tout en préservant un « idéal démocratique » : les proches d'Hébert avaient sans doute intrigué pour que l'initiative émane du personnel, lui-même. Une délégation se présente devant les instances communales et une lettre est adressée au Comité de Salut public, afin d'obtenir un soutien moral et financier : « les

---

<sup>811</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 550. *Le Moniteur universel* du 2 juillet 1854 publie un « rapport de la commission chargée d'examiner la situation de l'Opéra ». Il est complété par un rappel historique expliquant que l'Académie royale de musique aurait perdu près de 4 000 000 de livres en dix ans. On ne sait cependant pas sur quels chiffres s'appuient les rapporteurs.

<sup>812</sup> F. Monnier, « Le rôle des personnalités », in *La personnalisation de l'action administrative, Journée d'études du jeudi 23 octobre 2008*, Paris, École pratique des hautes études, 2010, p. 79.

<sup>813</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 95. Délibération du Conseil générale de la Commune du 16 septembre 1793.

<sup>814</sup> F. Furet, *La Révolution, 1770-1814*, Paris, Hachette, 1988, p. 226. Bien qu'Hebert n'ait pu entrer à la Convention, il s'est réservé une place d'influence au sein de l'administration parisienne ; son réquisitoire violent sera suivi par le Conseil général.

artistes de l'Opéra se sont réunis aux auteurs dramatiques ; [...] la municipalité qui surveille l'administration et qui a les yeux ouverts sur la gestion des artistes veut bien se réunir à eux. Le renouvellement du répertoire nécessite de grands frais et il est impossible d'opérer ce travail si nécessaire sans le secours de 200 000 livres.<sup>815</sup> » Cette demande est entendue et le nouveau Comité d'administration se réunit pour la première fois, le 8 octobre 1793. La gestion ne prend pas la forme d'une entreprise : les décisions sont prises par les comités de la Convention, auxquels le « Théâtre des Arts » est rattaché. De son côté, le personnel n'est pas responsable des pertes d'exploitation. Le 15 mars 1795, toutes les dettes accumulées depuis la chute de la monarchie sont liquidées<sup>816</sup>; les gestionnaires sont considérés comme de simples commissaires, dont les créances sont celles de la Commune, puis du département de Paris prenant sa succession<sup>817</sup>. La subvention mensuelle de 30 000 livres ne suffit pas et l'Opéra manque rapidement de liquidités. Son administration peine à couvrir les frais de fonctionnement : cachets et salaires – dont le montant a largement été diminué – ne sont plus versés régulièrement<sup>818</sup>, si bien que le Comité des artistes doit réclamer l'ouverture d'un emprunt public. L'opération est autorisée par arrêté du Comité de Salut public, le 11 juin 1795<sup>819</sup> : cinquante actions de 100 000 livres sont émises. Un second emprunt est lancé, en 1797, par François de Neufchâteau, ministre de l'Intérieur du Directoire<sup>820</sup>.

L'Opéra est en crise. Les comités d'administration sont soumis à plusieurs autorités ; ils sont réformés en fonction des changements opérés au sommet de l'État. Le premier comité de 1793 est, en partie, reconduit jusqu'en 1796, mais les règles de gestion ne sont ni fixes, ni raisonnables : les interprètes administrent pour le compte de la Convention mais, en 1795, on leur impose de garantir une recette annuelle de 680 000 francs, sans quoi des retenues seront faites sur leurs rémunérations<sup>821</sup>. Cette

---

<sup>815</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Lettre au Comité de Salut public.

<sup>816</sup> *Ibid.* Arrêté de la section des liquidations du Comité des finances du 25 ventôse an III. « Le département de Paris s'occupera de toutes les dettes de Francœur et Cellérier de la même manière que les autres dettes de la Commune. »

<sup>817</sup> *Ibid.* Arrêté du département de Paris du 25 ventôse an III. Même François Francœur et Jacques Cellérier, pourtant entrepreneurs, sont considéré comme des « commissaires ».

<sup>818</sup> *Ibid.* Délibération du Comité des artistes du 25 floréal an III. « Les artistes ou du moins la majeure partie d'entre eux n'ont pas même aujourd'hui dans leurs appointements le tiers des objets nécessaires à la vie ».

<sup>819</sup> *Ibid.* Arrêté du Comité de Salut public du 23 prairial an III. Les cinquante actions de 100 000 livres sont « remboursables par voie du sort à raison de quatre par chacune des onze premières années et de six la dernière. »

<sup>820</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Délibération du Conseil d'administration du 21 messidor an V ; elle est approuvée par le ministre le 9 thermidor suivant. Quarante-huit actions de 5 000 francs sont émises.

<sup>821</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté du ministre de l'Intérieur du 1<sup>er</sup> vendémiaire an IV.

mesure ne tient pas compte des difficultés matérielles de gestion rencontrées par le théâtre, au lendemain de la Terreur. C'est une réforme bureaucratique, destinée à imposer une contrepartie au sacrifice financier consenti par la nation. Même avec une subvention annuelle hypothétique de 360 000 francs, l'objectif semble très difficile à tenir. Le Comité est finalement supprimé par le ministre Bénézech, en juillet 1796<sup>822</sup>, puis recréé l'année suivante après l'échec des quatre « administrateurs extérieurs ». L'organe de direction est, cette fois, placé sous l'autorité directe du ministère de l'Intérieur et la surveillance de Guinguené, l'un des chefs de division de l'Instruction publique<sup>823</sup>. Son successeur, le jurisconsulte Mirbeck, est nommé un mois plus tard<sup>824</sup> : Neufchâteau, le nouveau ministre, souhaite installer ses propres commissaires et renforcer son autorité. Dans le même temps, il retire au Conseil d'administration le droit de prendre des décisions, sans avoir requis son avis. Le ministère de l'Intérieur intervient fréquemment dans les affaires de l'Opéra. Cette ingérence constante dépend principalement des rapports rendus par Mirbeck ou des sollicitations reçues. Peu après le coup d'État du 18 fructidor, le ministre s'interroge sur l'opportunité de faire chanter les grands airs patriotiques au Théâtre de la République et des arts. Son commissaire le dissuade de revenir sur cette mesure, en raison du bon accueil réservé au *Chant du départ* et à l'*Offrande nationale*<sup>825</sup>. Neufchâteau s'intéresse de près au répertoire et n'hésite pas à ordonner la mise en scène de certaines pièces, comme *Horatius Cocclès*<sup>826</sup>. En novembre 1797, cet opéra de Méhul est destiné à soutenir l'éviction du parti royaliste. Le ministre, en tant qu'autorité hiérarchique, détient aussi des pouvoirs en matière de police interne. Le plus souvent, il agit avec prudence et se conforme aux délibérations du Conseil d'administration. En octobre 1797, un congé est refusé à Auguste Vestris, dont le talent est indispensable ; le danseur obtient tout de même, en compensation, une action de 5 000 francs<sup>827</sup>. Les décisions concertées ne sont pas systématiques :

---

<sup>822</sup> *Ibid.* Arrêté du ministre de l'Intérieur du 13 messidor an IV. A la place du Comité, sont nommés quatre administrateurs : Evariste de Parny, fort de son ascendance, est responsable des auteurs. Poisson de la Chabeaussière, auteur du *Catéchisme républicain philosophique et moral*, est chargé de veiller à la comptabilité. Le marquis de Mazade est responsable du matériel et Joseph Caillot, acteur de la Comédie italienne, doit s'occuper de la mise en scène.

<sup>823</sup> *Ibid.* Arrêté du ministre de l'Intérieur du 13 prairial an V.

<sup>824</sup> *Ibid.* Arrêté du ministre de l'Intérieur du 5 thermidor an V. Mirbeck reçoit 9 000 francs de traitement. Il s'était auparavant illustré en dénonçant les maladroites de l'administration mise en place le 13 messidor an IV ; cf. A.N. O<sup>1</sup> 1051.

<sup>825</sup> A.N. O<sup>1</sup> 1051. Paris, 23 fructidor an V, lettre de Mirbeck au ministre de l'Intérieur.

<sup>826</sup> *Ibid.* Paris, le 21 brumaire an VI, lettre de Mirbeck au ministre de l'Intérieur. Le commissaire tient Neufchâteau informé de l'état d'avance des répétitions.

<sup>827</sup> *Ibid.* Paris, le 21 brumaire an VI, lettre du ministre à Auguste Vestris.



d'autorité, Neufchâteau accorde des passe-droits. Il lui arrive, par exemple, de donner l'ordre d'inscrire un enfant à l'école de chant, sans qu'aucun examen ne soit organisé<sup>828</sup>.

Il manque à l'administration de l'Opéra une vue d'ensemble ; un projet cohérent. Les désordres et l'instabilité des gouvernements révolutionnaires, les mesures à court terme, comme la composition de programmes politisés ont échoué : le personnel est désorganisé et les spectacles ne font pas recette. Le théâtre devient ingérable<sup>829</sup>. Un changement de ministre<sup>830</sup> engendre, une nouvelle fois, un changement d'administrateurs. Louis-Joseph Francœur, le bouc émissaire de 1793, est rappelé aux affaires, avec l'aide de Denesle et Baco<sup>831</sup>. Francœur, comme le montre son mémoire sur les pensions<sup>832</sup>, n'hésite pas à tirer les leçons du passé. En 1798, il propose de mettre en place une nouvelle organisation, inspirée par les expériences de l'Ancien Régime : pour lutter contre le découragement, il envisage le rétablissement d'un système de pensions, venant récompenser les interprètes en fin de carrière ; pour encourager l'assiduité, il propose de faire varier des cachets en fonction du nombre de représentations<sup>833</sup>. Le projet est intéressant, mais les trois administrateurs héritent d'un théâtre déchiré entre les ordres contradictoires des autorités. L'exemple des places gratuites est particulièrement éloquent. À peine Francœur est-il entré en fonction que le Bureau des mœurs lui demande de faire cesser la pratique abusive des billets de faveur<sup>834</sup>. Dans le même temps, le chef des bureaux du Directoire<sup>835</sup> et le chef de l'administration municipale<sup>836</sup> ordonnent de faire entrer gratuitement leurs épouses. Les directives données par les uns sont ignorées par les autres. La tutelle de l'Opéra est éclatée entre plusieurs services : les gestionnaires ne peuvent prendre de décisions, sans contrarier quelques hiérarques. Le désordre n'est pas le seul problème. Le plan de réforme proposé par Louis-Joseph Francœur est, en grande partie, repris

---

<sup>828</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 29 ventôse an VI, lettre du ministre au Conseil d'administration.

<sup>829</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 9 fructidor an VI, lettre de l'administration au ministre. Alors que le changement de directeur est imminent, le personnel fait valoir ses droits avec une telle véhémence que les administrateurs eux-mêmes demandent à quitter le théâtre.

<sup>830</sup> François de Neufchâteau est remplacé au ministère de l'Intérieur par François Sébastien Letourneux le 13 septembre 1797.

<sup>831</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté ministériel du 29 germinal an VI. Les nouveaux administrateurs n'entrent en fonction que le 19 fructidor suivant.

<sup>832</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 54. À l'occasion d'un mémoire rendu au ministre le 21 thermidor an VIII, Francœur rédige un carnet retraçant l'historique de la législation depuis son origine.

<sup>833</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 51. Projet de réorganisation du théâtre, brumaire an VII.

<sup>834</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 19 fructidor an VI, lettre du chef du Bureau des mœurs à Francœur.

<sup>835</sup> *Ibid.* Paris, le 4 prairial an VI, lettre du chef des bureaux du Directoire à Francœur.

<sup>836</sup> *Ibid.* Paris, le 22 fructidor an VI, lettre du chef de l'administration à Francœur.

par le nouveau règlement du 19 novembre 1798<sup>837</sup>, mais son application est trop onéreuse. Le nouveau système implique une limitation des recettes à moyenne échéance, afin de restaurer l'établissement sur le long terme. Le ministre doit alors intervenir d'autorité pour imposer des économies « forcées ». L'assainissement des comptes passe par le licenciement du personnel qui ne serait pas strictement nécessaire au fonctionnement du théâtre<sup>838</sup>. Malheureusement pour Francœur, les artistes et les employés ne sont pas les seules victimes des coupes faites dans le budget : l'épuration du Directoire, opérée le 19 Juin 1800, provoque un remaniement ministériel. François de Neufchâteau – qui avait recouvré sa place le 17 juin 1798 – avait, lui aussi, fait le pari d'un redressement sur le long terme, mais Quinette, le nouveau ministre de l'Intérieur, se montre moins conciliant. Les résultats sont considérés comme décevants. Vismes, l'ancien directeur de l'Opéra, se rapproche de Joseph Bonet de Treiches, protégé par le ministre de la Justice, Cambacérés, dont il avait épousé une parente<sup>839</sup>. Ils sont nommés à la tête de l'Opéra, le 12 septembre 1799<sup>840</sup>. Une fois en place, les deux hommes dénigrent à leur tour la gestion de Francœur. L'ancien administrateur ayant pris soin de défendre son bilan auprès du ministre<sup>841</sup>, il faut jeter le discrédit sur ses décisions : on souhaite exagérer l'état de décadence dans lequel on a trouvé le théâtre. Cette manœuvre devait excuser un éventuel retard dans le redressement des comptes. Par un libelle inséré dans le *Journal des spectacles*<sup>842</sup>, Vismes et Bonet se font – non sans une certaine complaisance – l'écho du personnel, sans doute fâché du rétablissement de la discipline : ils reprochent notamment le profond désordre de la comptabilité. Ces accusations feront l'objet d'une réponse circonstanciée. En 1800, Denesle et Francœur diffusent un imprimé dans le lequel ils affirment avoir commencé à combler le passif<sup>843</sup>.

---

<sup>837</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Le nouveau règlement du Théâtre de la République est approuvé par le Directoire le 29 brumaire an VII.

<sup>838</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 20 floréal an VI. Lettre du ministre à l'administration. Il annonce la réforme de vingt tailleurs. Elle est destinée économiser 11 000 francs sur les dépenses de personnel.

<sup>839</sup> H. Mosnier, *Un ancien conventionnel directeur de l'Opéra, Bonet de Treiches*, Le Puy, Impr. Marchessou, 1891, p. 8.

<sup>840</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté du 25 fructidor an VII. Visme est directeur et Bonet est conservateur du matériel.

<sup>841</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 51. Compte rendu au ministre de l'Intérieur par les citoyens Francœur, Denesle et Baco, ex-administrateurs du Théâtre.

<sup>842</sup> *Journal des spectacles*, n° 1003. Ce libelle est signé par Vismes et Bonet mais Vismes, seul, semble en être l'auteur.

<sup>843</sup> L.-J. Francœur, Denesle, *Les Citoyens Francœur et Denesle aux Citoyens Devismes et Bonnet, ou Réponse à l'écrit intitulé : Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la nouvelle organisation du théâtre de la République et des arts*, Paris, A. Bailleul, 1800, p. 5. Ils partent en laissant un exercice bénéficiaire d'approximativement 200 000 francs.

Vismes s'agite beaucoup. Excellent communicant, il étale dans la presse ses projets de grandeurs. L'utilisation des journaux est une stratégie périlleuse : si cette « campagne médiatique » avant l'heure a le mérite d'offrir au programme de l'Opéra une publicité efficace, elle attire l'attention sur les frais de fonctionnement. Ainsi, ne tarde-t-on pas à reprocher au directeur des dépenses somptuaires. À peine ces dépenses sont-elles qualifiées « de dilapidation » que les soupçons d'escroquerie planent déjà. En février 1800, une instruction est ouverte, rapidement suivie par une mesure d'enfermement préventif. Vismes sort blanchi de son procès et reprend ses fonctions de directeur<sup>844</sup>. Lucien Bonaparte au ministère de l'Intérieur, exerce alors une influence directe sur l'Opéra. Si les décisions des administrateurs prennent toujours la forme « de délibérations », elles ne servent parfois qu'à entériner les ordres du ministre. Lucien Bonaparte parvient à placer ses fidèles au sein de l'administration du théâtre<sup>845</sup>. Cette déférence envers les autorités permet au directeur d'obtenir le soutien officiel du régime : il peut même continuer la politique, tant critiquée, de Francœur : un nouveau règlement – largement tributaire du précédent – est pris le 20 mars 1800<sup>846</sup>. Malgré son grand intérêt pour le renouvellement du répertoire, Vismes est, à son tour, vivement remis en cause. Le contexte est semblable à la situation qu'il avait connue, en 1779, lorsque la concession de l'Académie royale de musique avait été révoquée. On lui reproche de laisser filer le déficit et d'exercer une autorité excessive sur la troupe. Le directeur, pourtant, n'a pas démerité : pour redonner confiance aux fournisseurs impayés, il allait jusqu'à régler, de sa poche, les livraisons urgentes<sup>847</sup>. Son éviction est, en réalité, politique : lorsque Lucien Bonaparte est envoyé en Espagne par le Premier Consul, ses jours au théâtre sont comptés. Le 28 décembre 1800, il est poussé à la démission par Antoine Chaptal. Le nouveau ministre de l'Intérieur en profite pour réunir les fonctions de conservateur du matériel et de directeur<sup>848</sup>. La direction est maintenant exercée par un « commissaire du gouvernement ». Fort de ce titre, le nouvel administrateur est investi de l'autorité ministérielle ; ses prérogatives ont suscité des critiques, notamment de la part du Conservatoire. Lors de la préparation des jurys, par exemple, l'administrateur nomme

---

<sup>844</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 99.

<sup>845</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Délibération des administrateurs du 12 ventôse an VIII. Ils nomment un nouveau secrétaire général. Cet ancien commis du ministère de la Police avait été proposé par Lucien Bonaparte.

<sup>846</sup> Bibl. Opéra. Archives 19/177. Règlement 29 ventôse an VIII.

<sup>847</sup> Bibl. Opéra. AD 29. Paris, le 9 floréal an VIII, lettre de Vismes au comptable Cellérier.

<sup>848</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté ministériel du 12 nivôse an VIII.

des examinateurs trop peu expérimentés pour apprécier les mérites des candidats<sup>849</sup>. Cette mission est confiée à Joseph Bonet, jusqu'à ce que Chaptal – son lointain cousin – décide de faire primer la gestion comptable du théâtre sur toute autre considération. Par un arrêté du 15 décembre 1801<sup>850</sup>, il nomme Jacques Cellérier à la direction : cet ancien directeur – encore un – s'occupait jusqu'alors de la comptabilité et semble avoir intrigué pour décrédibiliser l'ancienne administration<sup>851</sup>. Bonet doit démissionner le mois suivant<sup>852</sup>, mais il ne manquera pas de prendre sa revanche. Bien que partial, le rapport qu'il rédige, en 1803, dénonce les dysfonctionnements de l'administration Cellérier, notamment le désordre laissé dans les pièces comptables<sup>853</sup>. Chaptal, d'ailleurs, n'éprouve que peu d'intérêt pour la gestion de Cellérier : la correspondance – moins abondante qu'auparavant – révèle que le ministre a peu fait preuve d'autorité vis-à-vis de la direction.

Durant cette période, le Théâtre de la République et des arts a souffert d'une profonde instabilité. Ces incertitudes ont engendré une personnalisation à outrance de l'administration. Les hommes changent et, aux yeux du personnel, aucun ordre supérieur ne demeure. Les directions sont aussi éphémères que leurs autorités de contrôle. Les interprètes préfèrent, dans ces conditions, miser sur la prochaine administration, plutôt que se conformer aux ordres des directeurs : le personnel imagine, à raison, qu'ils perdront inéluctablement le soutien du prochain gouvernement. Comme l'écrit, avec lucidité, Bonet, l'instabilité est une « cause extérieure des désordres de l'Opéra » ; il préconise la création d'une autorité durable, dotée de pouvoirs suffisants pour se faire obéir. Son rapport préfigure la restauration de l'Opéra, commencée en 1802. Napoléon Bonaparte, devenu consul à vie, a l'intention d'utiliser le théâtre comme la vitrine politique et artistique de son régime ; il donne à l'établissement un statut précis et dépourvu d'ambiguïtés.

---

<sup>849</sup> *Ibid.* Paris, le 21 prairial an IX, rapport des membres du Conservatoire au ministre de l'Intérieur. Le directeur du Conservatoire souhaiterait pouvoir présenter au ministre une liste de membres « aptes à juger ».

<sup>850</sup> *Ibid.* Arrêté ministériel du 24 frimaire an X.

<sup>851</sup> Bibl. Opéra. AD 29. Paris, le 9 floréal an VIII, lettre de Vismes au comptable Cellérier. Dans cette lettre déjà citée, Vismes s'est plaint de la décision prise par Cellérier de faire afficher l'état total des dettes de l'Opéra. Cet affichage était en passe de paralyser le théâtre puisque les fournisseurs refusaient de traiter avec la direction.

<sup>852</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Paris, le 1<sup>er</sup> nivôse an X, lettre de Bonet au ministre.

<sup>853</sup> J. Bonet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803.

### III. La période napoléonienne : retour à la stabilité et mainmise de l'administration sur l'Opéra

Le Premier Consul n'est pas un grand connaisseur de musique<sup>854</sup>. Il n'ignore cependant pas que l'épanouissement de l'art lyrique peut symboliser la prospérité et le lustre du régime. En 1802, il décide de confier l'Opéra à une nouvelle autorité supérieure. Lors de son élaboration, cette réforme a suscité quelques critiques. Alors que le 24 novembre, le projet est sur le point d'être réalisé, Bonaparte doit demander à Cambacérès et Lebrun – les deux autres consuls – de se concerter, afin de donner au projet sa version définitive<sup>855</sup>. Avant même que le règlement ne soit achevé, Bonaparte décide d'agir pour faire cesser les tergiversations. Par un arrêté du 27 novembre, il place l'Opéra « sous la surveillance et la direction principale des préfets du Palais. »<sup>856</sup> Une nouvelle autorité est investie à la tête du théâtre, mais personne ne sait quelles prérogatives lui seront conférées. Cette mission, encore incertaine, est confiée à Charles Luçay, qui doit choisir rapidement un nouveau directeur. Le 20 décembre, Morel de Chédeville est nommé<sup>857</sup>, en remplacement de Cellérier, dont la gestion est toujours autant critiquée<sup>858</sup>. Cet auteur dramatique avait été introduit épisodiquement dans l'administration de l'Académie royale de musique, vingt ans plus tôt, par son beau frère, Papillon de La Ferté. Morel ne se maintiendra pas longtemps. Bonet de Treiches – toujours protégé par Cambacérès – le remplace neuf mois plus tard<sup>859</sup>. Le nouveau règlement est finalement pris le 10 janvier 1803<sup>860</sup> ; il donne enfin un cadre à l'administration.

L'organisation dévoile une complexité savamment organisée. Dans un désordre apparent, elle dilue les pouvoirs autour de la personnalité de Bonaparte. Le préfet du Palais n'est pas une autorité hiérarchique lointaine. Sans être omnipotent, il est censé détenir un pouvoir décisionnel direct. Le directeur – flanqué d'un administrateur comptable nommé directement par le Premier Consul – est chargé de la police interne, sous l'étroite surveillance de Luçay. Aucune dépense importante, ni

<sup>854</sup> J. Godechot, *Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, PUF, 1968, p. 760.

<sup>855</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Paris, le 3 frimaire an XI, lettre de Napoléon Bonaparte à Cambacérès et Lebrun.

<sup>856</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Arrêté du Premier Consul du 6 frimaire an XI.

<sup>857</sup> *Ibid.* Arrêté du préfet du Palais du 29 frimaire an XI.

<sup>858</sup> *Ibid.* Paris, le 30 frimaire an XI, lettre de Luçay à Cellérier. La raison officielle de cette révocation est « le défaut d'ordre dans les comptes et le découragement des artistes ».

<sup>859</sup> H. Mosnier, *op. cit.*, p. 18. Bonet reste directeur de septembre 1803 à juillet 1807.

<sup>860</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Arrêté des Consuls du 20 nivôse an XI.

aucune représentation ne peut être ordonnée sans avoir été soumise au gouvernement, puis approuvée par Bonaparte. De même, le tableau des cachets et des gratifications est visé par le Premier Consul, après transmission au préfet du Palais. Le ministre de l'Intérieur intervient, quant à lui, dans la procédure de vérification des comptes – il propose les trois experts chargés d'en faire l'examen chaque semestre – et le ministre du Trésor public nomme un caissier révocable *ad nutum*. La réorganisation administrative du théâtre se double d'une remise en ordre des finances. Le 11 janvier, la subvention annuelle est fixée à 600 000 francs<sup>861</sup>. L'effort consenti est important, mais le coût de fonctionnement reste élevé et les dettes grèvent lourdement les comptes. Pour mettre fin aux incertitudes et faire cesser le discrédit de l'établissement auprès des fournisseurs, le passif est liquidé par un arrêté du 17 mai 1804<sup>862</sup>. Cette décision marque ouvertement la générosité de Bonaparte : le lendemain, il doit être proclamé « Empereur des Français », par le sénatus-consulte du 28 floréal an XII.

L'administration dispose maintenant d'un encadrement règlementaire : elle est en mesure d'assurer le fonctionnement du théâtre. Les affaires courantes sont expédiées par le directeur. Il n'agit, la plupart du temps, que sur autorisation du préfet du Palais. Luçay est sollicité à de nombreuses reprises : pour les congés<sup>863</sup>, pour le recrutement des interprètes<sup>864</sup>, pour les débuts<sup>865</sup>, pour les gratifications<sup>866</sup>, pour les représentations à bénéfice<sup>867</sup> ou pour les sanctions disciplinaires<sup>868</sup>. Morel et son successeur Bonet ne se laissent pas reléguer au second plan et prennent soin de surcharger Charles Luçay de détails. Le préfet n'est pas au fait des difficultés matérielles de gestion et n'a pas le temps de prendre des renseignements nécessaires. Les directeurs en sont conscients : loin de demander au préfet de trancher, ils se

---

<sup>861</sup> P. Bossuet, *op. cit.*, p. 155.

<sup>862</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté du 27 floréal an XII. Un crédit particulier dépassant les 300 000 francs est ouvert sur les fonds de réserve du ministère de l'intérieur pour « acquitter le déficit ».

<sup>863</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 25 pluviôse an XII, lettre de Bonet à Luçay. Le directeur demande au préfet du Palais de refuser le congé demandé par le danseur Beaulieu et sa femme car les deux interprètes ont reçu des sollicitations de l'étranger et leur service est jugé indispensable.

<sup>864</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 23 germinal an XI, lettre de Morel à Luçay. Le directeur demande au préfet du Palais d'accueillir favorablement une demande de recrutement en faveur du choriste Butel : il a fait ses preuves au théâtre de Feydeau.

<sup>865</sup> *Ibid.* Paris, le 16 nivôse an XI, lettre de Morel à Luçay. Le directeur demande au préfet du Palais de délivrer un ordre de débuts pour le jeune élève du Conservatoire Derivis.

<sup>866</sup> *Ibid.* Paris, le 3 pluviôse an XI, lettre de Morel à Luçay. Le directeur demande une gratification en faveur du danseur Dupont, arrêté pour cause de maladie.

<sup>867</sup> *Ibid.* Paris, le 8 pluviôse an XI, lettre de Luçay à Morel. Le préfet du Palais donne son accord à une proposition du directeur visant à accorder une représentation à bénéfice au profit d'une veuve. Elle venait de perdre son mari, interprète à l'Opéra.

<sup>868</sup> *Ibid.* Paris, le 22 floréal an XII, lettre de Bonet à Luçay. Le directeur se plaint au préfet du Palais parce qu'une élève de l'école se produit au Théâtre de la Porte Saint-Martin.

contentent souvent de lui présenter, pour accord, les solutions qu'ils souhaitent voir adopter. Le pouvoir réglementaire est, lui aussi, usurpé par les directeurs. Le préfet prend de nombreux arrêtés réformant les services du théâtre, mais les textes doivent s'attarder sur des détails techniques<sup>869</sup> ; leur rédaction requiert une connaissance précise des besoins. Peu de pièces relatives à la préparation de ces arrêtés ont été retrouvées – sans doute ont-elles été égarées par les différents services –, mais la correspondance administrative permet de saisir leur genèse : les règlements semblent être rédigés directement dans les bureaux de l'Opéra et n'attendent qu'une signature officielle pour être pourvus d'effets<sup>870</sup>. Lorsqu'une réforme n'est pas dans la compétence de Luçay, le directeur n'hésite pas à s'adresser directement au ministre de l'Intérieur. En 1803, Morel écrit à Chaptal pour modifier la procédure d'examen des livrets<sup>871</sup>. Comme nous l'avons remarqué, la manœuvre est destinée à faire nommer auprès de la préfecture du Palais deux hommes de lettres chargés d'opérer une « présélection ». Bien entendu, le directeur saisit cette opportunité pour présenter ses propres candidats : c'est un moyen pour lui d'accroître son influence<sup>872</sup>. Très vite, l'autorité de Luçay à l'intérieur du théâtre devient purement nominale. Sa compétence est, en revanche, nécessaire lorsqu'il s'agit d'entretenir des rapports avec les théâtres ou les pouvoirs publics. Le préfet est chargé d'intervenir auprès des autres scènes, lorsqu'elles violent les droits de l'Opéra<sup>873</sup>. Il doit aussi prendre contact avec les différents ministères quand la solution d'une affaire relève de leur compétence : les dispenses de service militaire réclamées au profit des interprètes en donnent un exemple récurrent<sup>874</sup>. Enfin, Luçay reçoit les sollicitations ou les plaintes des hauts dignitaires du régime : Regnault de Saint-Jean d'Angely, président de la section de l'Intérieur du Conseil d'État, n'hésite pas à intercéder en la faveur d'un interprète lésé dans ses droits<sup>875</sup>. Pour le directeur comme pour les autorités, le préfet du Palais est le représentant de l'Opéra, plus que son contrôleur. Le fonctionnement

---

<sup>869</sup> *Ibid.* Voir, par exemple l'arrêté du 18 messidor an XI. Le règlement prévoit le nombre de peintres et d'élèves, le volume de travail, ainsi que les détails sur la fourniture des brosses et des peintures.

<sup>870</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Paris, le 17 brumaire an XII, lettre de Bonet à Luçay. Le directeur envoie un arrêté rédigé par ses soins destiné à « dénaturer les vieux habits pour le décor et la garniture des banquettes ».

<sup>871</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le du 3 germinal an XI, rapport de la direction au ministre de l'Intérieur. Morel, qui en est l'instigateur, n'en est pas le rédacteur.

<sup>872</sup> Voir supra p. 97-98.

<sup>873</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 15 nivôse an XI, lettre de Luçay à Rémusat, préfet du Palais chargé de la surveillance de la Comédie-Française. Luçay souhaite faire cesser les représentations données par de la Comédie les jours d'Opéra. Cette demande sera ignorée par Rémusat.

<sup>874</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 21 ventôse an XI, lettre du ministre de la Guerre à Luçay. Le ministre consent à placer un interprète conscrit dans l'armée de réserve.

<sup>875</sup> *Ibid.* Paris, le 12 prairial an XI, lettre de Regnault de Saint-Jean d'Angely à Luçay.

bureaucratique de l'établissement permet un détournement permanent du règlement. L'autorité de fait du directeur ne cesse de croître, notamment dans ses rapports avec les services de police : dans un premier temps, le préfet de police hésite à répondre directement aux demandes émanant de la direction. En 1803, il accepte de faire arracher les programmes de spectacles collés en violation des règlements, mais attend tout de même une plainte officielle de Luçay<sup>876</sup>. L'année suivante le respect de la hiérarchie est déjà oublié : un chef de division de la Préfecture de police accueille avec bienveillance une pétition de Bonet demandant la libération d'un choriste indispensable à l'Opéra<sup>877</sup> ; les commissaires de quartier, quant à eux, transmettent les informations relatives aux trafics directement à la direction<sup>878</sup>.

Charles Luçay, se sentant affaibli, cherche un moyen de renforcer son pouvoir, d'autant que l'empereur critique volontiers le fonctionnement de l'Opéra. Son autorité est réaffirmée par le règlement du 23 septembre 1805<sup>879</sup>. Le texte oblige le directeur à réclamer l'autorisation du préfet pour les actes d'administration. Luçay prendra soin de placer ses espions parmi le personnel : ils sont chargés de lui communiquer personnellement les détails de la gestion. Le Craicq, son chef de bureau, obtient le secrétariat de la direction et, *de facto*, une mission de surveillance, destinée à remettre en question l'autorité de la direction. Aux dires de Bonet, il consacre plus de temps aux intrigues qu'au service de l'Académie impériale de musique<sup>880</sup>. Le directeur, toujours placé sous la protection de Cambacérès, est un homme difficile à destituer. Seules des circonstances exceptionnelles auront raison de lui. En février 1807, une machinerie défectueuse fait dérailler le chariot de Pallas en pleine représentation. M<sup>lle</sup> Aubry, dans le rôle principal, est projetée en contrebas ; son état est sérieux<sup>881</sup>. Luçay trouve un responsable tout désigné : il prend de vitesse la direction en révoquant deux ouvriers accusés de négligence. Selon lui, Bonet n'aurait pas réagi comme il aurait dû et son inertie empêcherait la tenue des représentations : des rumeurs circulent contre la sécurité au théâtre et les chanteurs

---

<sup>876</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 21 frimaire an XII, lettre de Bonet à Luçay : le directeur informe le préfet du Palais que le préfet attend une demande officielle pour intervenir.

<sup>877</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 24 brumaire an XIII, lettre de Bonet au chef de la première division de la Préfecture de police à propos du choriste Vérillon.

<sup>878</sup> *Ibid.* Paris, le 8 pluviôse an XIII, lettre du commissaire Meunin à Bonet.

<sup>879</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Règlement du 1<sup>er</sup> frimaire an XIV.

<sup>880</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Rapport de Luçay du 1<sup>er</sup> avril 1807. « Le Craicq s'excusait de ses travaux de ses travaux de secrétaire de direction au profit de la fonction de chef de bureau de Luçay ».

<sup>881</sup> *Ibid.* Paris, le 28 février 1807, rapport des chirurgiens Dudonjon et Delatour à Bonet. M<sup>lle</sup> Aubry souffre « de contusions avec excoriation, d'une fracture avec plaie et luxation du bras et de l'avant bras, d'une luxation du petit orteil avec épanchement sanguin et d'une commotion générale. Il est impossible de se prononcer. »



refusent de monter dans les appareils. Sa révocation est prononcée<sup>882</sup>, mais Cambacérés intervient et obtient sa réintégration<sup>883</sup>. Napoléon voit en cette guerre intestine l'opportunité de préparer une réforme administrative. Si Bonet dirige le théâtre, Luçay représente le pouvoir. Trop préoccupé à précipiter la disgrâce du directeur, il n'a pas songé à instrumentaliser l'accident. Alors que la bonne société se passionne pour le sort de la demoiselle Aubry, Luçay a oublié de témoigner la générosité du gouvernement à son égard. Napoléon s'en agace dans sa correspondance<sup>884</sup> : le préfet a perdu une occasion de mettre en valeur le régime, dans une opération de propagande. Ce manque de clairvoyance politique est intolérable, dès lors que l'Académie impériale de musique est utilisée par le pouvoir en place. En effet, la récupération politique du théâtre ne se fait pas uniquement à travers la programmation. Des places sont vendues la moitié de leur prix au ministère de la Guerre pour symboliser les rapports avec l'Armée<sup>885</sup> ; la musique du sacre a été jouée avec les instruments de l'Opéra<sup>886</sup> ; à cette occasion, Notre-Dame a été décorée avec les lustres pris dans la salle de la rue de Loi<sup>887</sup> ; les princes Français donnent des réceptions au théâtre<sup>888</sup> et les chefs d'État étrangers y sont reçus en grande pompe<sup>889</sup>.

L'empereur entend, tout à la fois, changer d'administrateur et d'administration. Ainsi que le remarque un rapport rendu par le Conseil d'État<sup>890</sup>, l'ancienne organisation est trop marquée par la querelle entre Bonet et Luçay. Le 1<sup>er</sup> novembre 1807, un décret impérial crée la Surintendance des spectacles<sup>891</sup>. Cette administration est taillée sur mesure pour le comte de Rémusat<sup>892</sup>. D'abord préfet du Palais aux côtés de Luçay, puis chambellan, Rémusat entretient une relation cordiale

---

<sup>882</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêté du préfet du Palais du 22 avril 1807.

<sup>883</sup> H. Mosnier, *op. cit.*, p. 23,28.

<sup>884</sup> Napoléon 1<sup>er</sup>, *Correspondance de Napoléon 1<sup>er</sup> publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, tome XV, Paris, Plon, 1858-1870, tome 14, pièce 12 093. Osterode, le 20 Mars 1807, lettre de Napoléon à Fouché. « Luçay a eu tort de ne pas témoigner assez d'attention à M<sup>lle</sup> Aubry Je vois que l'affaire de M<sup>lle</sup> Aubry occupe plus les parisiens que toutes les pertes que l'on peut faire à l'armée ».

<sup>885</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 27 brumaire 1804, Lettre de Luçay à Bonet. Le préfet du Palais réclame cinq-cents places.

<sup>886</sup> *Ibid.* Paris, le 22 novembre 1804, lettre de Le Sueur, directeur de la Musique de l'empereur à Bonet. Le Sueur réquisitionne les instruments pour le couronnement de Napoléon.

<sup>887</sup> *Ibid.* Paris, le 29 novembre 1804, lettre du ministre de l'Intérieur à Bonet.

<sup>888</sup> *Ibid.* Paris, le 29 novembre 1804, lettres de Luçay à Bonet des 18 décembre 1804 et 2 janvier 1805. Le directeur doit régler les modalités de ces réceptions et faire fermer l'*Opéra* pour ces occasions.

<sup>889</sup> Voir supra p. 56-58.

<sup>890</sup> A.N. F IV 1239. Rapport du Conseil d'État du 19 septembre 1807. « M. de Luçay met beaucoup de zèle à la surveillance qui lui est confiée, mais il est vraisemblable qu'il est persuadé que cette surveillance était une véritable administration. [...] De son côté, le directeur n'aura reconnu qu'un rival dans son supérieur, et tous les liens de la subordination auront été relâchés. »

<sup>891</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Décret impérial du 1<sup>er</sup> novembre 1807.

<sup>892</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Un décret du même jour confie la surintendance à Rémusat.

avec Napoléon<sup>893</sup>. La direction de l'Opéra, quant à elle, est désormais confiée à Louis-Benoît Picard<sup>894</sup>. Juriste de formation et auteur dramatique, Picard s'est illustré en assurant la prospérité du Théâtre de l'impératrice<sup>895</sup>. Les deux hommes ont l'habitude de collaborer : le Théâtre de Louvois – ancien nom du Théâtre de l'impératrice – avait été placé sous la surveillance de Rémusat. La nouvelle administration a été conçue autour de ces deux personnalités, sans que l'on ait songé à prendre en considération les problèmes que pouvait causer un remaniement. La confiance mutuelle devait prendre le contrepied de l'ancien système. Ainsi, le nouveau règlement se contente-il de donner au surintendant un pouvoir de surveillance générale, laissant à Picard la possibilité d'administrer le théâtre, sans demander l'intervention systématique de son supérieur. Le directeur peut ordonner les paiements et gérer son personnel en tant qu'autorité hiérarchique interne. Un Conseil d'administration – dont les membres uniquement ont voix consultative<sup>896</sup> – est chargé d'épauler le directeur. Cette fois, la chaîne de commandement est respectée. Le personnel rend des comptes au directeur qui répond de sa gestion au surintendant. Afin de ne pas reproduire les erreurs du préfet du Palais, Napoléon fait remplacer les agents de Luçay encore en fonction<sup>897</sup>. L'entente semble fonctionner entre Picard et Rémusat. Le surintendant n'a que peu de pouvoirs, bien qu'il ait la possibilité d'intervenir officieusement, auprès de la direction. La plupart du temps, il transmet fidèlement les ordres de l'empereur ou du gouvernement, et fait remonter les informations<sup>898</sup>. Le directeur est rarement rappelé à l'ordre. Les interventions de l'administration supérieure se limitent généralement à des affaires mineures : lorsqu'une pratique abusive est portée à sa connaissance, Rémusat s'efforce de la faire cesser. La lutte contre les entrées de faveur en donne un exemple : en 1812, Rémusat proteste contre la générosité excessive des bureaux ; tout passe-droit sera réprimé par une peine d'amende<sup>899</sup>. La consigne est donnée par une simple lettre ; aucun arrêté n'est pris pour mettre en application la menace. Picard, déplorant ce manque de contrôle, sait que les rumeurs ont tôt fait de mettre en cause la probité des

---

<sup>893</sup> D. Chaillou a donné de Rémusat une biographie très instructive mettant en lumière ses relations avec l'Empereur ; cf. D. Chaillou, *op. cit.*, p. 39-47.

<sup>894</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Comme Rémusat, Picard est nommé par un décret du 1<sup>er</sup> novembre 1807.

<sup>895</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 48-62.

<sup>896</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 20 du titre second du décret du 1<sup>er</sup> novembre 1807. Ses réunions sont hebdomadaires ; il est présidé par le directeur et composé du directeur, de l'administrateur comptable, de l'inspecteur, des trois sujets les plus méritants et du secrétaire de l'administration.

<sup>897</sup> *Ibid.* Paris, le 19 novembre 1807, lettre de Rémusat à Picard.

<sup>898</sup> D. Chaillou, *op. cit.*, p. 45.

<sup>899</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Paris, le 28 février 1812, lettre de Rémusat à Picard.

administrateurs. Durant les deux premières années, les comptes sont stables. En 1808, le directeur se vante d'avoir équilibré recettes et dépense ; un an plus tard, le déficit de 62 000 francs est jugé raisonnable. En dépit des efforts fournis, les contraintes pèsent de plus en plus sur la direction. En juin 1810, le nombre d'ouvrages imposés augmente considérablement et les dépenses extraordinaires dépassent déjà 100 000 francs. Picard souhaite anticiper sur d'éventuelles critiques et s'adresse au surintendant pour qu'une commission de contrôle soit nommée ; selon lui, la comptabilité n'a fait l'objet d'aucune vérification depuis le départ de Bonet<sup>900</sup>. En réalité, le directeur avait été tenu dans l'ignorance des opérations de contrôle<sup>901</sup>. La demande est promise à un bel avenir puisque le baron Pasquier, conseiller d'État, est chargé de cette mission : sa commission rendra un rapport important sur les pensions de retraite.

Les difficultés financières ne suffisent plus à provoquer le départ des directeurs : leur aptitude à générer des bénéfices est désormais un critère subsidiaire. Pour compenser les obligations exorbitantes imposées au théâtre, la subvention est revue à la hausse : elle passe à 850 000 francs, avant d'être augmentée à nouveau de 100 000 francs<sup>902</sup>. À cette somme doivent s'ajouter les redevances versées à l'Académie impériale de musique par les scènes secondaires ; ce droit, aboli en même temps que les privilèges, est rendu à l'Opéra par le décret du 13 août 1811<sup>903</sup>. Si, en dépit de ces recettes, l'année théâtrale se clôt avec un solde négatif, le déficit est immédiatement reporté sur l'exercice suivant et liquidé par l'État. Les fournisseurs n'attendent plus d'être payés ; ils savent maintenant que l'Académie de musique est toujours solvable. L'établissement n'est alors pas administré aux risques et périls de la liste civile<sup>904</sup> : il dépend directement de l'État, telle une direction générale<sup>905</sup>.

Ce système, personnalisé et dépendant étroitement de la politique culturelle voulue par l'empereur, ne pourra pas être transposé sous les monarchies censitaires sans quelques adaptations. Même si le mode de fonctionnement de l'Opéra ne sera pas remis en cause, un changement important concerne la tutelle financière. Jugé ruineux pour les finances publiques, le théâtre sera rattaché à la liste civile du roi.

---

<sup>900</sup> *Ibid.* Paris, le 14 juin 1810, lettre de Picard à Rémusat.

<sup>901</sup> Voir supra p. 83.

<sup>902</sup> P. Bossuet, *op. cit.*, p. 156.

<sup>903</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1855, tome 2, p. 372-373.

<sup>904</sup> D. Salles, *op. cit.*, La dotation pécuniaire de Napoléon 1<sup>er</sup> était pourtant de 25 millions de francs.

<sup>905</sup> F. Lazare, L. Lazare, *Dictionnaire administratif et historique des rues et des monuments de Paris*, Paris, Bureau de la revue municipale, 1855, p. 575.

#### *IV. Le rattachement de l'Opéra à la liste civile : Restauration et Second Empire*

Avec la Révolution et l'apparition de la liste civile, il incombe à la nation souveraine de pourvoir aux besoins du roi, qui détient son pouvoir de la Constitution<sup>906</sup>. Liée à l'idée « d'État de droit », la liste civile est tout autant destinée à permettre une représentation digne de la nation par son monarque<sup>907</sup>. Ainsi administré aux risques et périls de cette dotation, l'Opéra doit incarner la prospérité du régime. Entre 1815 et 1831, l'intégration de l'Académie royale de musique dans la liste civile ne change pas le fonctionnement du théâtre ; elle encadre seulement la procédure de compensation des pertes. Après une période de retour à l'entreprise, Napoléon III reprendra ce principe développé sous la Restauration.

##### *A. La Restauration : financement de l'Opéra par la liste civile et rôle du ministre de la Maison du roi*

Dès le début de la Restauration, les théâtres royaux sont subventionnés par la liste civile. Elle est dotée par le Trésor, et ses administrateurs ne peuvent se permettre d'être accusé du gaspillage des fonds publics. Les théâtres – fussent-ils royaux – exercent une activité commerciale destinée aux loisirs. Il faut donc accorder à la liste civile un revenu spécial, une ressource, qui ne repose pas sur l'effort national. Pour cette raison, une partie des recettes dégagées par la Ferme des jeux est attribuée en tant que subventions aux théâtres<sup>908</sup>. « Cette branche honteuse de la fortune publique »<sup>909</sup> peut être affectée à des établissements de spectacle, sans passer pour une dilapidation. Un lien fort s'établit entre les jeux et les théâtres, si bien qu'en

---

<sup>906</sup> D. Salles, *op. cit.*, p. 31. Cette étude rigoureuse de la Liste civile explique précisément les raisons d'être de cette dotation.

<sup>907</sup> *Ibid.* p.83.

<sup>908</sup> Pierre Bossuet, *op. cit.* p. 123.

<sup>909</sup> A. Guérard de Rouilly, *Du Système financier, ou Coup d'œil analytique sur le budget de 1822*, Paris, Ladvocat, 1822, p. 155.

1818, le versement des subventions est transféré à la Ville de Paris, lorsque l'exploitation de la Ferme est attribuée à la Municipalité<sup>910</sup>. En 1820, la loi de finances franchit une étape supplémentaire : les aides versées aux scènes royales sont inscrites au budget de l'État, mais payées par la Ville sur les recettes de la Ferme des jeux<sup>911</sup>. Cette organisation perdure jusqu'en 1830. Si les aides financières ne dépendent pas toujours de la « fortune du prince », il en va autrement des secours extraordinaires. Les avances sur subventions, nécessaires pour clore les exercices budgétaires, sont versées par le roi<sup>912</sup>. Lorsque l'Opéra est confronté à des difficultés extraordinaires, la liste civile fournit toujours les fonds nécessaires ; la construction de la salle Le Pelletier en donne un parfait exemple. Après l'assassinat du duc de Berry, les locaux situés rue de Richelieu sont démolis. Le budget alloué par l'État est largement dépassé : les députés feront reposer les dépenses supplémentaires sur la liste civile<sup>913</sup>, censée répondre des pertes financières de l'Académie royale de musique. Pour cette raison, les engagements financiers importants – comme la vente de rentes destinées à combler le déficit – doivent être autorisées par ordonnance royale<sup>914</sup>. De même, en 1828, Charles X impose à l'Académie l'application des règles de comptabilité et de contrôle utilisées par la Maison du roi<sup>915</sup>.

L'administration interne, quant à elle, n'a pas été épurée à la chute de l'Empire. Pour autant, son fonctionnement ne parvient pas à se stabiliser. Il lui manque une autorité forte, en mesure d'imposer avec fermeté un directeur, un contrôleur et un règlement. À défaut, l'Opéra va porter les marques de trois personnages installés successivement à la tête de la Maison du roi. Une nouvelle fois, l'organisation administrative est modelée et réformée en fonction de la personnalité de chacun de ces administrateurs. Leur « capacité créatrice »<sup>916</sup> ou, au contraire, l'apparition d'une compétence gestionnaire venant compenser certaines de leurs

---

<sup>910</sup> Le transfert est décidé par l'Ordonnance du 4 août 1818.

<sup>911</sup> J.-B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, et avis du Conseil d'Etat*, Paris, Guyot et Scribe, 1828, tome 23, p. 53. Loi relative à la fixation du budget des dépenses du 19 juillet 1820.

<sup>912</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 122. L'état des comptes adressé au directeur des Beaux-arts le 11 juillet 1829 mentionne dans la catégorie « recette déjà prises » une « avance officielle sur les fonds du roi ». Cette somme s'élève 136 000 francs.

<sup>913</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 128.

<sup>914</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance royale du 30 juin 1823. Le roi autorise la vente et le transfert de 16 000 francs de rentes inscrites au nom de la caisse des pensions pour en appliquer le revenu à la compensation des dettes.

<sup>915</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Rapport du chef de division du secrétariat rendu et approuvé par le roi le 13 décembre 1828. On fera application à l'Opéra des ordonnances prises les 24 février 1827 et 21 novembre 1828.

<sup>916</sup> Le terme est de Guy Thuillier ; cf. F. Monnier, G. Thuillier, *Histoire de la bureaucratie en France, vérités et fictions*, Paris, Economica, 2010, p. 224.

défaillances empêche la pérennité d'un système. Le comte de Pradel – directeur de la Maison du roi et personnage de rang ministériel – va s'évertuer à diviser l'administration en plusieurs services, afin de concentrer le pouvoir autour de son ministère. Entre 1820 et 1824, le marquis de Lauriston gouverne l'Académie royale de musique en fonction de ses affinités : un différend avec l'intendant des théâtres le pousse à renforcer les pouvoirs d'un directeur au détriment de son propre représentant au sein de l'établissement. Enfin, le duc de Doudeauville prend le contrepied exact de son prédécesseur en abandonnant la surveillance de l'Académie de musique à une nouvelle administration, à la tête de laquelle a été installé son propre fils, le vicomte de La Rochefoucauld. Doudeauville est remplacé, en 1827, par un intendant de la Maison du roi qui n'osera introduire aucun changement.

### 1. Pradel, un « ministre » actif et autoritaire

Après la chute de l'Empire, le surintendant des spectacles est remplacé par un intendant des Menus-plaisirs. Cette charge, héritée de l'Ancien Régime, est confiée à Papillon de La Ferté fils, en survivance de son père. Il surveille l'Opéra sous les ordres du comte de Pradel, « directeur de la Maison du roi ». Louis-Benoît Picard reste en place sous la première Restauration et les Cents jours. En janvier 1816, il est remplacé par Alexandre Etienne Choron. Chef de brigade à l'école Polytechnique, auteur de nombreux rapports sur l'instruction publique et passionné de musique<sup>917</sup>, Choron ne manque pas d'idées. Le nouveau gestionnaire, appelé « régisseur », est entouré d'un Conseil d'administration surveillé de près par la Maison du roi : il est composé du régisseur, de l'inspecteur général, du premier maître de ballet, du secrétaire général du théâtre et du secrétaire général des Menus-plaisirs. Ses réunions se tiennent, chaque mercredi, à l'hôtel des Menus<sup>918</sup>. Toutes les conditions sont réunies pour laisser au ministre le pouvoir de décisions ultime. Le comte de Pradel détient une compétence de principe pour les actes d'administration. Il doit donner son accord pour toutes les décisions prises par le Conseil d'administration : les ordres de

---

<sup>917</sup>A. Choron, F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens amateurs morts ou vivans*, Paris, Chimot, 1817, tome 1, p. 137-138.

<sup>918</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté de l'intendant des Menus-plaisirs du 2 février 1816.

début<sup>919</sup>, les congés<sup>920</sup>, les mesures disciplinaires<sup>921</sup>, les gratifications<sup>922</sup>, les fins de carrière<sup>923</sup> ne sont valables qu'après son accord. Il peut même faire engager des préposés non souhaités par les administrateurs<sup>924</sup>, créer de nouveaux emplois destinés à lutter contre le gaspillage<sup>925</sup>, donner des entrées de faveur<sup>926</sup> ou adoucir les mesures disciplinaires qu'il a lui-même autorisées<sup>927</sup>. Le ministre doit aussi transmettre les ordres du roi. Louis XVIII intervient peu, mais utilise l'Opéra pour montrer sa bienveillance à l'égard des arts et des lettres : le 13 mai 1816, il fait organiser une représentation à bénéfice au profit de l'arrière petite fille de Pierre Corneille<sup>928</sup>. En dépit de cet interventionnisme constant et officiel des autorités, le directeur s'efforce d'imposer ses réformes ; il souhaite mener une politique artistique nouvelle en se rapprochant du Conservatoire et en donnant leur chance aux jeunes compositeurs<sup>929</sup>. Malheureusement pour Choron, la nouveauté ne convient guère aux amateurs. Très critiqué, il préfère démissionner, en mars 1817<sup>930</sup>. Persuis, violoniste reconnu et inspecteur général de la musique à l'Opéra, prend sa succession<sup>931</sup>. Ce remplacement permet l'adoption d'un nouveau règlement.

---

<sup>919</sup> *Ibid.* Paris, le 1<sup>er</sup> février 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre autorise les débuts de M<sup>lle</sup> Hullin *Ibid.* Paris, le 16 avril 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique, le ministre autorise le congé accordé à M<sup>lle</sup> Césarine, artiste de danse.

<sup>920</sup> *Ibid.* Paris, le 16 avril 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre autorise le congé accordé à M<sup>lle</sup> Césarine, artiste de la danse.

<sup>921</sup> *Ibid.* Paris, le 20 mars 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre approuve les mesures disciplinaires prises contre l'acteur Lavigne.

<sup>922</sup> *Ibid.* Paris, le 12 mars 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre approuve la gratification de 10 000 francs donnée à l'acteur Lays.

<sup>923</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 7 mai 1816. « Les réformes à opérer sont discutées en Conseil d'administration et arrêtées par le ministre de la Maison du roi sur rapport de l'intendant des Menus-plaisirs dans la dernière quinzaine de chaque mois ».

<sup>924</sup> *Ibid.* Paris, le 23 mars 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre fait entrer Ducoing comme préposé à la location des loges.

<sup>925</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 9 janvier 1807 créant la fonction d'inspecteur du matériel.

<sup>926</sup> *Ibid.* Paris, le 14 août 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique. Le ministre accorde ses entrées à M. de Neuville.

<sup>927</sup> Bibl. Opéra. AD 31. Paris, le 16 avril 1817, lettre de la direction de l'Académie royale de musique à M. Pinson. Le ministre a souhaité adoucir la mesure prise contre cet employé réformé. Il lui donne droit à six mois de traitement. La direction précise qu'il s'agit d'une « disposition en dehors du règlement accordée par pure faveur ».

<sup>928</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 13 mai 1816, lettre du comte de Pradel à direction de l'Académie royale de musique.

<sup>929</sup> *Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, Paris, Bureau de l'encyclopédie, 1852, tome 7, p. 528. Il est à l'origine de la réforme du Conservatoire, désormais appelé École royale de chant et de déclamation.

<sup>930</sup> *Ibid.* Paris, le 17 mars 1817, lettre du comte de Pradel à Choron. Le ministre accepte sa démission et nomme Courtin « régisseur général provisoire ».

<sup>931</sup> *Ibid.* Ordonnance du 18 mars 1817.

L'ordonnance du 18 mars 1817<sup>932</sup> détaille, cette fois avec précision, les attributions du Comité d'administration. Son objectif est de décharger le ministère de toutes les affaires secondaires et de renforcer l'autorité de l'intendant des Menus-plaisirs. Un « administrateur du matériel et des deniers » s'occupe désormais de toute la comptabilité et des dépenses, ainsi que de la sûreté et de la police de la salle. Il épaulé le « régisseur général », chargé de la direction artistique du théâtre et de la mise en scène. Le régisseur ne peut mener à bien sa mission sans l'administrateur qui, seul, peut ordonner les paiements ou faire délivrer le matériel nécessaire aux représentations. L'administration supérieure redevient une autorité arbitrale : le représentant du ministre se prononce en cas de conflit de compétence, préside le Comité d'administration<sup>933</sup>, évoque les affaires sensibles devant le ministre et transmet les délibérations au comte de Pradel, pour validation. Cette réorganisation avait pour objectif de séparer le domaine artistique de l'administration : si Persuis est libre de diriger la scène, il est borné par le pouvoir décisionnel de l'administrateur Courtin. Après Choron, le ministre espère tempérer les initiatives d'un musicien trop prompt à mettre en scène des ouvrages nouveaux. De nombreuses créations font, tout de même, augmenter significativement les dépenses. En réalité, cette organisation diffère peu de la précédente. Le ministre continue à intervenir très largement. S'il est, en principe, une autorité hiérarchique, il ne cessera jamais d'exercer une direction de fait. En charge de la surveillance générale du théâtre, Pradel remplit pleinement ses fonctions : sur le rapport de Papillon de La Ferté, il continue à confirmer les décisions votées par le Comité. Cette prérogative le pousse à prendre parti : lorsque le bon fonctionnement de l'établissement est menacé, il n'hésite pas à contrarier l'administration. Les congés sont notamment surveillés de près : le départ des acteurs ne doit pas empêcher le succès d'un opéra. Ainsi, en dépit des engagements pris par le régisseur, le célèbre ténor Jacques-Émile Lavigne n'est pas autorisé à quitter le théâtre avant la dixième représentation de *Fernand Cortez*<sup>934</sup>. Pradel est aussi chargé

---

<sup>932</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Il s'agit d'une autre ordonnance prise le 18 mars 1817. Courtin devient alors administrateur du matériel.

<sup>933</sup> *Ibid.* Article 7. Il est composé de l'administrateur, le régisseur, le secrétaire, le machiniste, l'inspecteur du matériel ainsi que les chefs du chant, de la danse et de l'orchestre. Seuls les deux premiers ont une voix délibérative.

<sup>934</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 8 avril 1817, lettre de Papillon de La Ferté à Persuis. L'intendant des Menus plaisirs transmet le refus opposé par le comte de Pradel.



de trancher les litiges opposant le personnel à la direction<sup>935</sup> et de réformer l'organisation de l'Opéra. Il prend de nombreux arrêtés venant régler le théâtre. Toutes les parties du spectacle sont concernées. De plus en plus de commis sont installés et spécialisés : les employés de bureau ne sont plus seulement des surnuméraires appelés aléatoirement, en fonction des besoins. Certains obtiennent un emploi fixe et disposent de compétences déterminées, leur permettant d'assurer le fonctionnement d'un service administratif. On trouve, par exemple, un « caissier des retraites »<sup>936</sup> : chargé d'empêcher les retards de paiement, il peut prendre les fonds manquants directement dans les caisses du théâtre. Le « percepteur des redevances »<sup>937</sup> doit, quant à lui, centraliser les sommes dues à l'Académie de musique par les théâtres secondaires. Si le ministre augmente considérablement le pouvoir des bureaux, il ne limite pas son intervention au domaine de l'administration : le nombre de représentations hebdomadaires est arrêté<sup>938</sup>, les primes de présence sont plafonnées<sup>939</sup>, l'atelier de peinture<sup>940</sup>, ainsi que les écoles<sup>941</sup> sont réorganisés, la procédure d'examen des livrets est réformée<sup>942</sup>, et la clause d'exclusivité est réactivée<sup>943</sup>. Le ministre est omniprésent. Son pouvoir réglementaire lui permet de s'attribuer le rôle de chef de service, en lieu et place du régisseur de la scène, normalement compétent pour les décisions relatives au personnel. Par un arrêté du 27 décembre 1817, Pradel s'arroge le droit de présider à l'évolution des carrières. L'avancement des doubles était assuré par Persuis, selon le principe de l'ancienneté ; leur rang est maintenant déterminé, en début d'année, par la Maison du roi. Cette mesure est sans doute destinée à lutter contre l'absentéisme : favoriser l'émergence de jeunes acteurs capables de briller à la place des grands noms du théâtre doit pousser les têtes d'affiches à tenir leurs rôles. L'intendant des Menus-plaisirs, comme Rémusat avant lui, semble s'effacer derrière la personnalité du ministre. Si ses

---

<sup>935</sup> *Ibid.* Paris, le 8 mai 1817, lettre de Papillon de La Ferté à Persuis. Le ministre se prononce en la faveur d'un remplaçant dont il avait approuvé la réforme. M. Huby recevra son traitement pour l'année 1817, six mois de traitement et le titre « d'artiste honoraire ».

<sup>936</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté du comte de Pradel du 19 janvier 1818.

<sup>937</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 19 janvier 1818.

<sup>938</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 18 décembre 1817. Le nombre de représentations est fixé à trois par semaine, mais ce nombre peut être porté à quatre jusqu'à concurrence de quatre-vingt deux par an.

<sup>939</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 18 décembre 1817. La prime de six francs par répétition est remplacée par une prime annuelle de cent francs

<sup>940</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté du comte de Pradel du 9 janvier 1818.

<sup>941</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêtés du comte de Pradel des 28 février et 27 octobre 1818.

<sup>942</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 7 avril 1818.

<sup>943</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 7 juin 1819. La clause d'exclusivité tolère une exception lorsque l'interprète souhaite se produire dans un spectacle au bénéfice des indigents.

décisions sont exécutoires en l'absence de Pradel, il ne parvient pas à dépasser son rôle de simple intermédiaire, entre la Maison du roi et le théâtre. Lorsqu'il intervient de son propre chef, le baron La Ferté ne manque pas de le préciser. Les décisions qu'il prend directement sont, en règle générale, timides : ce peut être une mission ponctuelle confiée au régisseur, comme assister aux examens semestriels de l'École royale de musique<sup>944</sup>.

Les directeurs ne parviennent pas à se maintenir. En 1819, Persuis est remplacé par Viotti. Musicien et compositeur renommé, le nouveau régisseur n'était jusqu'alors jamais parvenu à diriger l'Académie<sup>945</sup>. Son administration est troublée par la mort du duc de Berry et la destruction de la salle. Ces circonstances, indépendantes de sa volonté, ne lui permettent pas de se consacrer sereinement à la direction de l'Opéra. Son passage à l'Académie royale de musique n'a pas modifié la répartition générale des compétences. Viotti laissera sa place, en 1821, à Habeneck<sup>946</sup>, premier violon de l'Opéra, directeur des concerts du Conservatoire et du Concert-Spirituel<sup>947</sup>. La nomination de François Habeneck a été souhaitée par le remplaçant de Pradel à la Maison du roi. Un premier bouleversement s'opère.

## 2. Lauriston, un ministre se mêlant directement de l'Opéra

Alors que le comte de Pradel intervenait sans se préoccuper vraiment de son représentant et de ses régisseurs, le nouveau ministre prend soin d'organiser l'Académie royale de musique selon ses affinités. Les nouveaux règlements sont rédigés « sur mesure », de façon à favoriser les gestionnaires nommés au détriment des administrateurs de droit. Durant la première année, Jacques Alexandre Law de Lauriston ne se contente que de réformes timides. Papillon de La Ferté s'efforce d'attirer l'attention sur la dégradation progressive de son autorité : « En ce qui me concerne, revêtu d'un titre et d'attributions absolument illusoires, j'assisterai à la

---

<sup>944</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 25 avril 1817, lettre de Papillon de La Ferté à Persuis.

<sup>945</sup> En 1789, Viotti avait adressé au roi un mémoire et une soumission destinés à prendre à son compte l'entreprise de l'Opéra afin de faire économiser aux pouvoirs publics son coût de fonctionnement ; cf. Viotti et autres, *Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*, [texte imprimé], 46 p.

<sup>946</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté de Law de Lauriston du 30 octobre 1821.

<sup>947</sup> F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1869, tome 4, p. 172.

chute de cet établissement royal ; et ne je ne pourrai exercer ni surveillance, ni contrôle ; je serai sans puissance contre les vices et les maux dont j'aurai sous les yeux l'affligeant spectacle.<sup>948</sup> » Le ministre, en fonction depuis peu, hésite encore à le contrarier : son arrêté du 24 janvier 1821 reprend, dans les grandes lignes, l'ordonnance royale de 1818, tout en insistant sur la fonction de surveillance confiée à Papillon de La Ferté<sup>949</sup>. L'intendant des théâtres – les Menus-plaisirs ont été supprimés en 1820 – saisit l'opportunité pour se ménager un pouvoir décisionnel : on trouve dans la correspondance quelques arrangements passés avec les interprètes, comme des « avances sur salaire »<sup>950</sup>.

Cette attitude déplaît à Law, d'autant que le baron de La Ferté fait valoir effrontément ses droits. Le règlement du 22 octobre<sup>951</sup> suivant sonne comme une sanction : le texte occulte la fonction de représentant du ministre. L'Académie royale de musique est désormais gérée par un directeur, placé sous les ordres directs du ministère. Cette proximité avec la Maison du roi permet de mettre un terme à la direction bicéphale composée d'un administrateur, maître des finances, et d'un directeur-régisseur, à qui incombe la politique artistique. Ces fonctions sont réparties entre trois subordonnés<sup>952</sup>, répondant de leur gestion devant un administrateur aux pouvoirs renforcés : le Comité d'administration est resserré sous la présidence du directeur. En 1820, il ne reste à Papillon de La Ferté – pourtant « survivancier » de son père – que les théâtres royaux, dernier degré des attributions de l'ancienne intendance des Menus-plaisirs<sup>953</sup> : son titre est devenu fantoche. La sévérité de Law est tout de même atténuée par le nouveau règlement du 1<sup>er</sup> mars 1822<sup>954</sup>. Le directeur continue de rendre compte au ministre mais, cette fois, « par le truchement de l'intendant des spectacles ». Les fonctions du directeur sont encore étendues. Habeneck détient un pouvoir disciplinaire autonome, arrête le répertoire et détient une compétence de principe : seule une série de matières limitativement énumérées

<sup>948</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. Rapport de Papillon de La Ferté du 9 janvier 1821.

<sup>949</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Article 3 de l'arrêté du 24 janvier 1821. Le représentant du ministre « veille à la stricte exécution des ordonnances et règlements en ce qui concerne les travaux dont a à s'occuper le Comité d'administration et les obligations imposées à l'administrateur et au directeur. »

<sup>950</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris le 2 février 1821, lettre de Papillon de La Ferté à Lays. L'intendant des théâtres accorde au ténor une avance de 6 000 remboursable en six mois moyennant six retenues sur salaire de 1 000 francs.

<sup>951</sup> *Ibid.* Ordonnance royale du 22 octobre 1821.

<sup>952</sup> *Ibid.* Article 3. Il s'agit du chef du matériel, du régisseur général de la scène et du caissier, tous trois présents au Comité d'administration.

<sup>953</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. « Note sur les droits et attributions de M. Delaferté par le Baron de la Ferté en 1820 ».

<sup>954</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté de Law du 1<sup>er</sup> mars 1822.

est soumise à approbation ministérielle<sup>955</sup>. Les fonctions confiées au chef du matériel, au régisseur et au caissier sont organisées de manière à faciliter la prise de décision : les demandes de matériel, les comptes, les pétitions du personnel et les rapports journaliers de la scène sont présentés au directeur pour acceptation<sup>956</sup>. La décision collégiale du Comité d'administration n'est plus qu'une fiction : l'Académie royale de musique est maintenant entre les mains d'un administrateur unique. Le baron de La Ferté est écarté des décisions importantes, mais il continue à assurer sa mission avec sérieux, attaché à ce qui lui reste de prérogatives. Son intervention contrarie parfois les ambitions d'un directeur qui se sentant soutenu par le ministre, entend étendre son pouvoir au delà de ses attributions. En cas de désaccord, l'intendant – sans s'opposer – requiert alors l'approbation de la Maison du roi, non sans rappeler lourdement à Law le contenu du règlement. En 1823, Habeneck prend l'initiative de réengager l'acteur Derivis, mais La Ferté manifeste sa lassitude en remettant en cause la validité de l'engagement : « c'est au ministre d'approuver les termes des stipulations pour qu'elles soient définitives.<sup>957</sup> » Papillon de La Ferté, résigné, se contente généralement de transmettre les « procès-verbaux d'administration »<sup>958</sup> et de donner son avis sur les pétitions du personnel<sup>959</sup>. Il assiste, impuissant, à l'épanouissement de coutumes qu'il considère, à titre personnel, contraires aux intérêts du théâtre. Le directeur, devant satisfaire les principaux interprètes qui n'ont que faire des textes, a pris l'habitude de leur faire accorder des « traitements extraordinaires » que les têtes d'affiche considèrent comme une rétribution de droit. L'intendant ne manque pas de détailler, avec force et précision, les inconvénients d'une telle pratique<sup>960</sup>. Pour toute réponse, le ministre se contente d'augmenter de 4 000 francs les émoluments perçus par la cantatrice Grassari<sup>961</sup>. C'est un désaveu cinglant.

Le baron de La Ferté ne peut se maintenir dans de telles conditions : sa présence est imposée par la charge dont il a hérité, alors que le ministre souhaite se passer de ses services. L'existence d'un office d'Ancien Régime ne convient plus à la

---

<sup>955</sup> *Ibid.* Article 2. L'approbation ministérielle est nécessaire pour « les gratifications, l'avancement, les congés et les suppressions de tous genres ».

<sup>956</sup> *Ibid.* articles 3, 4 et 5.

<sup>957</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 2 avril 1823, lettre de Papillon de La Ferté au ministre.

<sup>958</sup> *Ibid.* Paris, le 2 janvier 1823, lettre de Papillon de La Ferté au ministre. L'intendant des théâtres propose l'adoption des deux décisions prises l'administration.

<sup>959</sup> *Ibid.* Paris, le 6 août 1823, lettre de Papillon de La Ferté au ministre. L'intendant propose d'accorder de rang de « premier sujet » à une interprète jalouse d'une rivale récemment promue.

<sup>960</sup> *Ibid.* Paris, le 15 mai 1823, lettre de Papillon de La Ferté au ministre.

<sup>961</sup> *Ibid.* Paris, le 30 juillet 1823, lettre du ministre à Papillon de La Ferté.

gestion administrative du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus que la permanence d'un administrateur expérimenté, on recherche des gestionnaires interchangeables, adaptables et subordonnés. Nouvelle illustration du rôle des personnalités en administration, un changement de ministère provoque une réorganisation. Law, dont l'amour pour les filles d'Opéra<sup>962</sup> a fait scandale, est remplacé par le duc de Doudeauville. En 1824, l'intendant perd ses prérogatives : la gestion des théâtres royaux va être transférée au département des Beaux-arts. Ce service est placé sous la direction du vicomte de la Rochefoucauld, fils du ministre.

### 3. La mainmise du directeur des Beaux-arts sur l'Opéra

Le duc de Doudeauville, royaliste convaincu, s'est illustré à la direction générale des postes<sup>963</sup>, avant d'obtenir de Charles X le ministère de la Maison du roi. En dépit de compétences reconnues, ses contemporains lui prêtent une personnalité effacée<sup>964</sup>. Après son départ, en 1827, un intendant de la Maison du roi est nommé<sup>965</sup>, mais sa politique à l'égard de l'Opéra reste très largement tributaire de l'ancienne organisation. Dès 1824, le fils du duc de Doudeauville, Sosthène de La Rochefoucauld, s'efforce de transformer l'Académie royale de musique en un simple service de la direction des Beaux-arts. Les décisions du vicomte de La Rochefoucauld ne sont plus entravées par les interventions de Papillon de la Ferté. L'éviction de l'intendant n'a pourtant fait que déplacer le problème. Les deux hommes vont bel et bien s'opposer, mais en dehors de l'Opéra : la tenue des fêtes publiques est objet de querelles fréquentes entre les deux hommes<sup>966</sup>.

Les Beaux-arts font maintenant figure de ministère pour l'Académie royale de musique. La Rochefoucauld, dont les prérogatives sont importantes, souhaite réformer l'Opéra. Son arrêté du 14 mars 1825<sup>967</sup> touche peu l'organisation, mais crée

---

<sup>962</sup> B. de Castellane, *Journal du maréchal de Castellane*, Paris, Plon, 1895, tome 2, p. 45.

<sup>963</sup> A. Rober, E. Bourlonton, G. Cougny, *Dictionnaire des parlementaires*, *op. cit.*, tome 4, p. 600.

<sup>964</sup> D'après le *Journal inédit* de P. Fontaine, « Monseigneur, qui en toute circonstance fait de l'entêtement et caprice pour ne pas perdre le titre d'homme de caractère qu'il s'est donné, est toujours mené et conduit par le premier qui sait flatter son Excellence » ; cf. F. Waquet, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien régime retrouvé*, Genève, Droz, 1981, p. 8.

<sup>965</sup> Il s'agit du comte de la Bouillèrie.

<sup>966</sup> F. Waquet, *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien régime retrouvé*, Genève, Droz, 1981, p. 28.

<sup>967</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 14 mars 1825.

une administration dotée d'un pouvoir hiérarchique sur l'Opéra. Les fonctions « d'administrateur général » sont sensiblement celles de l'ancien directeur. En tant qu'autorité supérieure à l'intérieur du théâtre, il veille à l'application du règlement, prononce les amendes sur rapport de ses subordonnés, autorise les dépenses, négocie les engagements et prend les mesures conservatoires. Il est assisté par les directeurs de la scène et du matériel, dont les fonctions demeurent presque inchangées. Enfin, un inspecteur de la musique veille à la qualité des représentations et un secrétaire assure l'exact enregistrement des ordres. Ces cinq personnalités forment un Conseil d'administration, chargé de se prononcer sur toutes les matières qui ne seraient expressément organisées par le règlement.

La véritable nouveauté est l'éloignement de l'autorité ministérielle. L'arrêté ne parle que de « l'autorité supérieure », c'est-à-dire la direction des Beaux-arts<sup>968</sup>. L'administrateur n'est plus tenu de faire valider ses décisions, si ce n'est en matière de recrutement ; tout au plus doit-il « correspondre » avec La Rochefoucauld. La formulation est imprécise ; cette ambiguïté volontaire est destinée à préserver le pouvoir décisionnel de l'administration hiérarchique, sans pour autant encombrer ses bureaux. Cette obligation d'information n'exige aucune forme particulière et permet au vicomte d'intervenir, non pas systématiquement, mais quand bon lui semble. Afin de n'être pas contrarié par les velléités des directeurs, il confie ces fonctions à des hommes de confiance. Il fait d'abord nommer Duplantys, ancien administrateur du dépôt de mendicité de Villers-Cotterêts<sup>969</sup>. Son successeur sera Émile Lubbert, inspecteur de la loterie au ministère des finances<sup>970</sup> ; le remplacement de Duplantys donnera tout de même lieu à quelques ajustements<sup>971</sup>. Le choix de ces personnalités est le fruit d'un calcul : s'ils sont connus pour leurs qualités de gestionnaires, l'un comme l'autre ne possèdent pas une envergure suffisante pour faire ombre au directeur des Beaux-arts. Ce n'est pas la seule raison. Duplantys est réputé n'avoir que peu de connaissances musicales<sup>972</sup> et Lubbert suit fidèlement les goûts du

---

<sup>968</sup> *Ibid.* Article 2 de l'arrêté du 14 mars 1825. L'administrateur « correspond avec l'autorité supérieure pour toutes les parties du service dont il est responsable ».

<sup>969</sup> *Ibid.* Arrêté du ministre de la Maison du roi du 29 novembre 1824.

<sup>970</sup> *Ibid.* Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 12 juillet 1827.

<sup>971</sup> *Ibid.* Arrêtés du vicomte de La Rochefoucauld des 18 juillet et 29 août 1827. Les fonctions d'administrateur et de directeur du matériel sont réunies. L'administrateur prend ensuite le nom de directeur.

<sup>972</sup> Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855, tome 2, p. 189.

vicomte<sup>973</sup>. La Rochefoucauld – comme il l’écrit, sans modestie, dans ses mémoires<sup>974</sup> – entend être l’artisan du renouveau artistique. Il préside à l’entrée des œuvres de Rossini au répertoire, sans soulever d’opposition au sein de l’administration du théâtre. Ce parti-pris en faveur du compositeur va permettre la représentation d’ouvrages majeurs tels le *Siège de Corinthe* ou *Moïse*, adapté spécialement pour l’opéra français.

La Rochefoucauld s’intéresse de près au répertoire. S’il se présente comme l’interlocuteur privilégié des jurys, le vicomte ne délaisse pas les affaires internes et intervient par delà l’autorité des directeurs. Au besoin, il prend des libertés avec le règlement. Ces mesures sont généralement destinées à contenter le personnel ou à réguler les relations des artistes avec la direction : confronté aux nécessités de la gestion et à des acteurs difficiles à remplacer, le respect des textes est une préoccupation secondaire. Ainsi accepte-t-on d’inscrire les pensions des interprètes malades au nom de leurs épouses, afin qu’elles puissent continuer à les percevoir en totalité à la mort de leur mari<sup>975</sup>. Pour mieux asseoir son autorité, La Rochefoucauld exerce, sans retenue, son pouvoir réglementaire sur l’Académie royale de musique. Des arrêtés sont notamment pris pour faire passer de simples consignes de service : en 1827, les directeurs des théâtres royaux sont invités à vérifier que les scènes secondaires ne sortent pas de leur répertoire<sup>976</sup>, alors que ces instructions faisaient auparavant l’objet de simples lettres. L’administration de l’Académie de musique ne tarde pas à s’agacer de son ingérence<sup>977</sup>. En 1828, La Rochefoucauld décide la création d’un Comité consultatif<sup>978</sup>, chargé de se prononcer sur les mesures d’ordre intérieur : sont principalement visées les affaires traitées personnellement par le directeur. Celui-ci se montre peu coopératif : opposé à une diminution de ses prérogatives, il occupe cet organe plus qu’il ne coopère. Le Comité va dès lors se concentrer sur les auditions<sup>979</sup> ou se contenter d’arrêter le répertoire, sans rédiger aucun procès-verbal en bonne et due forme<sup>980</sup>. Quant aux actes de gestion, la

---

<sup>973</sup> F. Halévy, « Adolphe Nourrit », in *Revue contemporaine*, Paris, Bureau de la Revue contemporaine, 1860, tome 15, p. 18-20.

<sup>974</sup> S. de La Rochefoucauld, *Mémoires de M. le vicomte de Larocheffoucauld, aide de camp du feu roi Charles X (1814 à 1836)*, Paris, Allardin, 1837, tome 3, p. 73-75.

<sup>975</sup> Voir infra p. 599.

<sup>976</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 29 mars 1827.

<sup>977</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l’Opéra*, op. cit., p. 110.

<sup>978</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 18 février 1828.

<sup>979</sup> *Ibid.* Le 3 décembre 1828, le Comité s’est réuni pour entendre les candidats afin de pourvoir les postes des altos dans l’orchestre.

<sup>980</sup> *Ibid.* Réunion du Comité consultatif des 13 septembre 1828 et 20 juillet 1830.

direction ne fera que soumettre « divers objets tendant à la régularisation du service »<sup>981</sup>. Cette phrase sibylline de Lubbert révèle à quel point le comité est déconsidéré : il se prononce sur des affaires mineures, comme la radiation d'un surnuméraire<sup>982</sup> ou les réprimandes faites à une actrice, pas assez pressée de quitter les coulisses<sup>983</sup>.

Loin de s'encombrer d'un organe qu'il juge inopportun, le directeur va utiliser les failles du règlement. Exécutée de bonne foi, « l'obligation de correspondre » pouvait établir une collaboration entre les directions des Beaux-arts et de l'Opéra. La pratique apparaît bien différente : cette obligation est utilisée par le directeur pour encombrer les bureaux de son administration de surveillance. Lubbert, comme Morel et Bonet pour le préfet Luçay, semble animé par la volonté de noyer la Rochefoucauld dans les détails. Il adresse tant de rapports aux Beaux-arts que le vicomte doit intervenir : le directeur de l'Académie royale est sommé de confier une partie de l'administration comptable à son secrétaire<sup>984</sup>. La Rochefoucauld n'a plus confiance. En 1830, il confie à son inspecteur général la mission d'effectuer un contrôle hebdomadaire à l'Opéra, mais les premiers rapports ne signalent rien d'anormal<sup>985</sup>. Cette surveillance étroite n'est pas exercée plus de deux mois. Après la Révolution de Juillet, le théâtre est placé sous la surveillance de Montalivet. Le commissaire de la liste civile veille scrupuleusement à la comptabilité. Les pertes de l'Académie étant réglées directement sur les deniers publics, toutes les dépenses extraordinaires sont maintenant visées. À plusieurs reprises, Lubbert est rappelé à l'ordre : il avait pris l'habitude de pourvoir lui-même aux emplois subalternes<sup>986</sup> et se permettait d'accorder les secours, sans la moindre autorisation<sup>987</sup>. Le directeur réussit à se maintenir dans ces conditions, jusqu'en 1831.

Lorsque l'Opéra est livré à l'entreprise, Lubbert soumissionne, espérant vainement pouvoir conserver ses fonctions. En dépit de ses protections, il ne parvient pas à arrêter le docteur Véron. Depuis 1824, la surveillance du théâtre a été restaurée, mais son fonctionnement était défaillant. Il manquait encore à ce théâtre un

---

<sup>981</sup> *Ibid.* Réunion du Comité consultatif du 18 juillet 1828.

<sup>982</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1692. Réunion du Comité consultatif du 1<sup>er</sup> juin 1830.

<sup>983</sup> *Ibid.*

<sup>984</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. Paris, le 24 décembre 1829, lettre du vicomte de La Rochefoucauld à Lubbert. Le vicomte parle de « lacune dans l'administration actuelle » et d'une « surabondance de détails ».

<sup>985</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1692. Paris, le 25 mai 1830, lettre du comte de Turpin au vicomte de La Rochefoucauld.

<sup>986</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. Paris, le 31 octobre 1830, lettre de Montalivet à Lubbert.

<sup>987</sup> *Ibid.* Paris, le 17 novembre 1830, lettre de Montalivet à Lubbert. Montalivet reproche au directeur de ne pas avoir respecté la procédure. Il valide cependant les sommes versées.



personnage de rang ministériel, capable de trancher les litiges entre les gestionnaires et la direction des Beaux-arts. La répartition des compétences n'a été déterminée qu'à l'aune d'un rapport de force : tantôt le vicomte de La Rochefoucauld abusait de ses prérogatives, tantôt les directeurs s'arrogeaient des pouvoirs de fait. Cette expérience semble avoir servi de leçon. Lorsqu'en 1854 Napoléon III décide de réunir à nouveau l'Opéra à sa liste civile, l'autorité du ministre devient indiscutable.

### *B. Le Second Empire : retour de l'Opéra dans la liste civile et autorité du ministre de la Maison de l'empereur*

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué<sup>988</sup>, Napoléon III cherche un moyen de redresser l'Opéra, après les déboires financiers de Nestor Roqueplan. Son objectif est de recréer l'établissement prospère du Premier Empire. Le contexte est pourtant différent entre les deux régimes. On ne conçoit pas que l'empereur puisse régir l'Opéra, telle une direction générale. Le soutien matériel du théâtre doit passer par les fonds alloués à la liste civile impériale. Le 29 juin 1854<sup>989</sup>, le passif est liquidé, grâce à un fond ouvert auprès de la Maison de l'empereur et le ministre devient l'autorité hiérarchique du Théâtre impérial de l'Opéra. Achille Fould exerce une surveillance administrative et un contrôle financier. L'établissement perd beaucoup de son autonomie. Son déficit est comblé – cette mesure coûte entre 200 000 et 300 000 francs par an<sup>990</sup> – et son équilibre financier est assuré par 820 000 francs de subvention annuelle<sup>991</sup>. En contrepartie, les recettes du théâtre et le secours de 100 000 francs, accordé par l'État, sont versés intégralement à la liste civile<sup>992</sup>. Comme en 1828 pour la Maison du roi, le rattachement au ministère et le montant des aides rendent nécessaire l'application des règles de comptabilité propres à la Maison de l'empereur. Ces obligations ont été fixées par le décret du 19 janvier 1853,

---

<sup>988</sup> Voir supra p. 177-178.

<sup>989</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 54, p. 427.

<sup>990</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 550. Paris, le 2 mai 1856, lettre de Fould à Crosnier. Le ministre mentionne le décret impérial du 25 avril 1856 qui comble de déficit à hauteur de 227 256 francs. Voir aussi, J. Tulard, (dir), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 939.

<sup>991</sup> P. Bossuet, *op. cit.*, p. 160.

<sup>992</sup> C. Granger, *L'empereur et les arts, la Liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 60. Cette réversion a lieu de 1854 à 1865.

imposant notamment la vérification des comptes par une commission spéciale, dont le rapport est soumis à l'approbation de l'empereur<sup>993</sup>.

Le décret du 30 juin 1854<sup>994</sup> réorganise l'administration de l'Opéra. Contrairement à l'arrêté pris par le vicomte de La Rochefoucauld, en 1825, le règlement ne laisse aucune ambiguïté. Camille Doucet règne sur le service des théâtres de 1853 à 1870<sup>995</sup>, même si une diminution de ses pouvoirs est opérée de juin 1863 à octobre 1867, durant le fonctionnement de la surintendance des théâtres. Doucet est un administrateur reconnu, mais les ministres n'entendent pas lui abandonner leur autorité sur l'Opéra : le directeur de cet établissement est placé sous les ordres directs d'Achille Fould. La direction interne est renforcée, afin de permettre au ministre d'intervenir, par son intermédiaire, dans toutes les parties du service. Il a autorité sur tous les artistes et les employés, ainsi que le pouvoir de recruter le personnel dont la rétribution ne dépasse pas 1 200 francs. Cette attribution est toutefois limitée aux agents n'exerçant aucune prérogative de police intérieure : les agents de perception, les gardes du magasin ou les préposés à la conservation sont tous choisis par l'autorité supérieure. Le ministre peut ainsi conserver son influence sur les employés chargés de maintenir le bon ordre, que ce soit à l'intérieur du théâtre ou dans les comptes. Afin de pourvoir aux dépenses urgentes, le directeur dispose d'un « crédit d'entretien », qu'il peut utiliser sans solliciter aucune autorisation. Enfin, il liquide les dépenses et transmet le budget annuel au ministère<sup>996</sup>. Une hiérarchie interne est strictement mise en place. Un administrateur et un caissier, placés sous l'autorité du directeur, dirigent eux-mêmes le personnel des bureaux et de la perception. Leur rôle est d'assurer la préservation des recettes, de préparer les pièces comptables ou les contrats avec les fournisseurs<sup>997</sup>.

Cette organisation est, avant tout, destinée à assurer la lisibilité et le contrôle des comptes. L'Opéra est un gouffre financier, mais son administration doit éviter la dilapidation des fonds qu'elle reçoit. La politique artistique n'est pas abandonnée au directeur. Le décret prévoit l'intervention d'une commission supérieure<sup>998</sup> ; outre sa

---

<sup>993</sup> M. Bloch, *Dictionnaire de l'administration française*, Paris, Librairie administrative Berger-Leveau et fils, 1856, p. 1064.

<sup>994</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret du 30 juin 1854.

<sup>995</sup> J.-C. Geslot, « Camille Doucet et l'administration des théâtres : un instrument de politique culturelle ? » in J.-C. Yon (Dir) *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Collin, 2010 p. 33.

<sup>996</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret du 30 juin 1854. Articles 1 et 2.

<sup>997</sup> *Ibid.* Articles 3 et 4.

<sup>998</sup> Pour sa composition et son devenir, voir supra p. 86-87.

mission de préparation du budget, elle délibère sur l'engagement des interprètes, reçoit les ouvrages, donne les ordres de début, fixe le tarif des places, ainsi que le montant des droits d'auteur, passe les marchés, statue sur la liquidation des pensions, accorde les congés ou les gratifications et propose les règlements généraux. Le ministre peut aussi lui demander de statuer « sur tout ce qu'il jugera bon de lui donner »<sup>999</sup>. Pour utile que soit la commission, elle ne convient pas totalement au fonctionnement du théâtre. En fait, son destin est lié à celui des directeurs. Crosnier est nommé à la direction en novembre 1854<sup>1000</sup> ; sa rémunération de 30 000 francs<sup>1001</sup> par an peut être augmentée par la moitié des bénéfices nets dégagés chaque année. En dépit de l'intéressement, cet organisateur de spectacles expérimenté<sup>1002</sup> se montre prudent à l'égard de son autorité hiérarchique. Sans doute Crosnier trouve-t-il son ministre trop présent ; sans doute Fould reproche-t-il à son administrateur d'être trop peu déférant. Les deux personnalités ne s'accordent guère et Crosnier quitte l'Opéra, en 1856, pour reprendre son siège au Corps législatif<sup>1003</sup>.

Tant que la Maison de l'empereur n'avait pas une emprise parfaite sur le directeur, la commission a conservé ses attributions. Lorsque Fould décide de nommer Alphonse Royer, l'équilibre des pouvoirs est rompu. Royer est un librettiste reconnu – il a coécrit des livrets remarquables tel celui de la *Favorite* ou de *Lucie de Lammermoor*<sup>1004</sup> – et, lui aussi, un directeur de théâtre expérimenté<sup>1005</sup>. Le nouvel administrateur a été installé pour exécuter les ordres<sup>1006</sup>. Dès lors que la défiance de la direction a cessé, le ministre ne voit pas l'intérêt de borner un pouvoir décisionnel qui, en définitive, lui revient personnellement. Par un arrêté du 1<sup>er</sup> juillet 1856<sup>1007</sup>, il étend les pouvoirs de son administrateur au détriment de la commission. Royer est chargé de conclure tous les contrats de recrutement et tous les marchés, dont le coût annuel est inférieur à 15 000 francs, il propose les admissions à la pension et décide

---

<sup>999</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 5 du décret du 30 juin 1854.

<sup>1000</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1055. Décret impérial du 12 novembre 1854.

<sup>1001</sup> *Ibid.* Jusqu'à concurrence de 25 000 francs, il est payé sur les bénéfices du théâtre. Au delà, son intéressement est prélevé sur la dotation de liste civile.

<sup>1002</sup> J.-L. Tamvaco, *Les cancans de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 919. De 1830 à 1832, il dirige le théâtre de la Porte-Saint-Martin puis, à partir de 1834, il obtient la direction de l'Opéra comique. Il parviendra à redresser les deux établissements.

<sup>1003</sup> *Dictionnaire des parlementaires français*, *op. cit.*, p. 225. Crosnier avait été élu 29 février 1852 dans la circonscription du Loir-et-Cher ; il est réélu le 22 juin 1857.

<sup>1004</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 1094-1095. Il écrit en collaboration avec Vaëz.

<sup>1005</sup> *Ibid.* Il s'associe avec Vaëz pour diriger le Théâtre de l'Odéon.

<sup>1006</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire*, [texte imprimé] p. 17

<sup>1007</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Arrêté d'Achille Fould du 1<sup>er</sup> juillet 1856.

des billets de faveur<sup>1008</sup>. La commission continue à se réunir jusqu'en 1860<sup>1009</sup>, mais elle délibère uniquement sur les propositions faites par le directeur, notamment en matière de réception d'ouvrage ou de rédaction des règlements administratifs. Le ministre intervient fréquemment et n'hésite pas à surveiller de près les actes de gestion. Il s'intéresse notamment aux contrats de réengagement pour lesquels il discute le salaire, la durée d'exécution ou les congés de droit<sup>1010</sup>. Fould, sans doute embarrassé par ces détails, réorganise l'administration interne, de façon à déléguer le pouvoir de surveillance. En 1856, un inspecteur du matériel s'assure de la sécurité à l'intérieur du théâtre<sup>1011</sup>. Cet agent est probablement mis en place pour endosser la responsabilité en cas d'incident grave : si le ministre avait personnellement exercé le contrôle, la survenance d'une catastrophe aurait fait rejaillir sur lui les critiques. En 1858, le ministre continue ses réformes et divise l'administration interne, en créant la fonction de secrétaire de l'administration. Chargé de vérifier les comptes, le secrétaire « exerce, immédiatement après le directeur, une surveillance générale sur toutes les parties service. »<sup>1012</sup> Il seconde à la fois la direction et le ministre.

Royer qui « usa bien des voitures en allant prendre ses ordres du ministère »<sup>1013</sup> conserve la confiance de Fould, mais s'entend moins bien avec le comte de Walewski, lorsque la direction des Beaux-arts obtient son propre ministère d'État. Entre 1860 et 1863, Walewski supporte mal l'indolence de l'administrateur. Ce trait de caractère, si précieux aux yeux de son prédécesseur, ne correspond pas à sa conception de l'organisation administrative. Alors que Fould quitte ses fonctions en adressant ses félicitations pour la réussite de *Pierre de Médicis*<sup>1014</sup>, Walewski prend les siennes en distribuant les réprimandes. Il refuse de lire les projets de circulaire<sup>1015</sup>, adresse sèchement ses remarques sur la mauvaise qualité des interprètes<sup>1016</sup> ou leur absentéisme<sup>1017</sup>, proteste contre le report d'ouvrages prévus de

<sup>1008</sup> *Ibid.* Articles 2, 5, 6 et 8. Le ministre garde des prérogatives officielles importantes. Il doit approuver les contrats dont le coût dépasse 15 000, il valide les billets de faveur et autorise formellement les dépenses imprévues.

<sup>1009</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Le décret du 8 juillet 1860 crée la surintendance des théâtres royaux. La commission supérieure est dès lors supprimée.

<sup>1010</sup> *Ibid.* Paris le 14 février 1860, lettre de Fould à Royer. Le ministre demande la diminution du salaire d'un double dont les performances ne valent pas autant, il réduit un réengagement à un an au lieu de deux et refuse un congé de six semaines.

<sup>1011</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Arrêté d'Achille Fould du 30 octobre 1856.

<sup>1012</sup> *Ibid.* Arrêté d'Achille Fould du 11 janvier 1858.

<sup>1013</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire*, [texte imprimé] p. 18

<sup>1014</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 10 mars 1860, lettre de Fould à Royer.

<sup>1015</sup> *Ibid.* Paris, le 11 mars 1861, lettre de Walewski au secrétaire de l'Opéra : « Dites à Royer de ne pas envoyer son projet de circulaire car il va poser problème. »

<sup>1016</sup> *Ibid.* Paris, le 16 mars 1861, lettre de Walewski à Royer. Le ministre fait remarquer que la piètre prestation des interprètes a gâché un spectacle.

longue date<sup>1018</sup> et prend des renseignements sur l'administration de l'Opéra, sans impliquer le directeur<sup>1019</sup>. La situation conflictuelle dure jusqu'au départ du comte, en 1863. Un nouveau ministère de la Maison de l'empereur et des Beaux-arts est créé le 23 juin ; le 1<sup>er</sup> juillet, l'Opéra est placé sous la surveillance du comte Baciocchi, surintendant général, et de Camille Doucet, toujours directeur des théâtres<sup>1020</sup>. Un nouveau directeur a été nommé le 20 décembre 1862. Émile Perrin a déjà fait ses preuves : fort de son expérience heureuse à la tête de l'Opéra comique et du Théâtre lyrique<sup>1021</sup>, il est appelé à prendre la succession de Royer, dont la gestion a largement englouti les deniers publics. Perrin n'a pas le tempérament de son prédécesseur. L'ingérence du comte Baciocchi l'insupporte ; il accepte mal de recevoir les directives le poussant à régler des problèmes dont il est parfaitement conscient et pour lesquels il n'a pas de solution<sup>1022</sup>. En 1866, le directeur pousse le gouvernement à se décharger de l'administration du théâtre sur un entrepreneur : il sait à quel point le déficit chronique de l'établissement pèse sur la liste civile. Ses arguments sont entendus. Comme nous le savons, le décret impérial du 22 mars 1866 lui confie la gestion de l'Opéra à ses risques et périls<sup>1023</sup>.

Ces développements révèlent que les régies et les entreprises partagent des traits communs : à l'Opéra, cette *summa divisio* peut parfois sembler fictive. Les entreprises ont appris des régies et les régies ont appris des entreprises. Les méthodes d'administration sont adaptées, mais le personnel demeure ; l'État est toujours considéré comme le garant des défaillances financières ; le gouvernement intervient largement ; les administrateurs nommés, comme directeurs-entrepreneurs, peuvent être intéressés aux bénéfices. Il existe de nombreuses similitudes entre les deux modes d'exploitation : la mise à disposition d'une salle de théâtre par l'État est l'une d'entre elles.

---

<sup>1017</sup> *Ibid.* Paris, le 3 février 1862, lettre de Walewski à Royer à propos de la représentation de *Guillaume Tell*.

<sup>1018</sup> *Ibid.* Paris, le 7 décembre 1861, lettre de Walewski à Royer.

<sup>1019</sup> *Ibid.* Paris, le 3 juillet 1862, lettre de Walewski à Royer. Le ministre a lu dans la presse que plusieurs interprètes ont pris un congé pour aller chanter à Bade. Il ordonne le respect de la clause d'exclusivité.

<sup>1020</sup> *Ibid.* Décret impérial du 1<sup>er</sup> juillet 1863.

<sup>1021</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 957-958.

<sup>1022</sup> C'est le cas, notamment du non respect de la clause d'exclusivité ; cf. A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 1<sup>er</sup> mars 1864, lettre du comte de Baciocchi à Perrin.

<sup>1023</sup> Voir supra p. 148.

### *Paragraphe 3. Le régime juridique des biens immobiliers*

Le régime juridique des biens affectés au service de l'Opéra est indifférent aux changements de gestion et à la longue succession des directeurs. S'il n'est pas immuable, ses modifications sont causées par des circonstances extérieures. Longtemps dépendants des règles de domanialité de la Couronne, les bâtiments seront rattachés au domaine privé de l'État, après leur nationalisation.

#### *I. Le domaine de l'Opéra sous l'Ancien Régime.*

Aux origines, l'Académie royale de musique est accueillie dans des salles privées, louées spécialement pour l'organisation du spectacle. En 1671, l'Opéra occupe la salle du jeu de paume de la Bouteille, dans la rue des Fossés de Nesle<sup>1024</sup>. L'année suivante, Lully obtient le privilège de l'Opéra. Il souhaite occuper gratuitement la salle du Louvre, mais Louis XIV refuse. Le surintendant de la Musique du roi se résout à louer le jeu de paume de Béquet, situé rue de Vaugirard. Le bail est conclu le 12 août 1672. Sans tarder, le lieutenant général de police – chargé de prévenir les troubles à l'ordre public – donne son autorisation. Lully, associé à l'architecte et machiniste Vigarani, transforme les locaux à ses frais et, le 10 novembre suivant, la salle est prête à accueillir les représentations<sup>1025</sup>.

*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* amusent la cour et assurent le succès de l'Académie royale de musique. À la mort de Molière, Louis XIV décide de donner à son surintendant de meilleures conditions d'exercice. Il déloge sa troupe du Palais-Royal pour installer Lully. Richelieu en avait cédé les bâtiments au roi, en 1636, à condition qu'ils demeurent à jamais attachés au domaine de la couronne<sup>1026</sup>. La faveur du souverain permet à Lully d'aménager son nouveau théâtre, sans être inquiété par les autorités chargées de faire respecter les règlements d'urbanisme. La grande liberté

---

<sup>1024</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 1.

<sup>1025</sup> J. de la Gorce, *L'Opéra à Paris, op. cit.* p. 35-36.

<sup>1026</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Un rapport non daté explique l'acquisition du terrain et son aménagement entre 1636 et 1752.

dont jouissait le Florentin cesse à l'égard de ses successeurs, lorsque le Palais-Royal est rattaché à l'apanage d'Orléans ; il faudra compter avec l'autorité des ducs jusqu'à ce que la royauté fasse l'acquisition d'une nouvelle salle, après l'incendie de 1780.

#### *A. La mise à l'écart des règles d'embellissement*

Lully ne se préoccupe guère de la domanialité publique, non plus que des règles d'embellissement. Il modifie la disposition de la salle et le bâtiment empiète la voie publique. Des travaux aménagent une saillie d'environ 1 mètre 50 sur 4 mètres, dans le cul de sac de l'Opéra. M. Guérin, propriétaire des maisons attenantes, se pourvoit devant le Bureau des finances. Il a bon espoir : depuis le début du siècle, les autorités ne cessent de lutter contre les « les plis et les coudes » des rues parisiennes<sup>1027</sup>. Le Bureau des finances réunit les trésoriers de France, chargés à Paris de toutes les questions de voirie : ils contrôlent, par exemple, l'alignement des façades et délivrent les permissions de construire<sup>1028</sup>. Les 11 et 14 décembre 1673<sup>1029</sup>, deux ordonnances de police enjoignent de cesser les travaux ; le Florentin encoure 100 livres d'amende. Un trésorier est envoyé sur place pour dresser un procès-verbal. Bien qu'en infraction, Lully fait preuve d'obstination, si bien que les autorités le menacent d'emprisonnement. Le directeur de l'Opéra ne se laisse pas intimider ; il sait l'intérêt de Louis XIV pour ce spectacle et sollicite l'intervention du roi. Trois jours plus tard, un arrêt du Conseil casse et annule les ordonnances, fait défense à Guérin de venir troubler la construction et interdit aux trésoriers de connaître l'affaire, à peine de « nullité, cassation et dépends »<sup>1030</sup>. Le roi considère que la magnificence de son Académie de musique – théâtre royal destiné aux amusements de la cour – vaut bien quelques dérogations aux règlements d'embellissement et il évoque, devant son Conseil, les futurs procès relatifs aux permissions et alignements de la salle.

---

<sup>1027</sup> J.-L. Harouel, *Histoire de l'urbanisme*, Paris, PUF, 1981, p. 50.

<sup>1028</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>1029</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Ordonnances de police des 11 et 14 décembre 1673. Elles sont été prises après requête de Guérin, propriétaire de deux maisons voisines. Lully avait commencé une saillie de 5 pouces sur 12.

<sup>1030</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 17 décembre 1673.

La domanialité de la Couronne, ainsi que l'utilité commune de cet établissement justifient l'application d'un régime dérogatoire aux immeubles de l'Opéra. La situation demeure inchangée jusqu'en 1692<sup>1031</sup>, date à laquelle des lettres patentes placent les terrains et leurs bâtiments dans l'apanage d'Orléans. Cette opération ne devait, à l'origine, pas modifier la nature de ce domaine : l'apanage ne confère pas la propriété, mais doit être regardé comme un usufruit. Il est réuni de plein droit à la Couronne, lorsque l'apanagiste meurt sans succession mâle<sup>1032</sup>. Le régime applicable à cette catégorie de biens va évoluer au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces modifications – dont le pouvoir royal ne pouvait avoir conscience – ne tarderont pas à poser problème.

### *B. Le théâtre dans l'apanage d'Orléans*

Alors que les règles de domanialité ne relèvent pas de l'organisation administrative du théâtre, son rattachement à la maison d'Orléans va permettre à l'apanagiste d'infléchir certaines décisions prises par les administrateurs. En effet, le duc d'Orléans se considère comme le véritable propriétaire du domaine ; il va défendre farouchement le maintien de l'Opéra sur son apanage pour continuer à jouir de menus privilèges, telles que les entrées gratuites.

#### 1. « Une propriété à titre d'apanage »<sup>1033</sup>

La Maison d'Orléans défend la doctrine de la propriété des apanages<sup>1034</sup>. Les Orléans ont toujours su faire valoir leurs intérêts sur le domaine du Palais-Royal. En 1731, Louis 1<sup>er</sup> d'Orléans s'oppose farouchement au projet de transfert de l'Opéra et

---

<sup>1031</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Cf. rapport sur la situation des immeubles situés sur les terrains du Palais-Royal.

<sup>1032</sup> Cette définition est donnée dans la quatrième édition du dictionnaire de Ferrière en 1758 ; cf. C.-J. de Ferrière, *Dictionnaire de droit, op. cit.*, p. 97.

<sup>1033</sup> C'est l'expression consacrée ; cf. A.N. O<sup>1</sup> 614. Rapport de l'inspecteur du domaine de la Couronne.

<sup>1034</sup> A. Deroche, *L'apanage royal en France à l'époque moderne*, [thèse de doctorat], 2008, Paris II, p. 206.



engage des travaux d'aménagement importants<sup>1035</sup>. Lorsque la salle s'embrase, en 1763, son fils, Louis-Philippe 1<sup>er</sup>, convainc le roi d'ordonner la reconstruction du nouveau théâtre, au même endroit. Les autorités souhaitaient alors construire une salle plus spacieuse, mais la configuration des terrains ne le permettait pas. Les lettres patentes du 11 février 1764<sup>1036</sup> valident un curieux montage juridique. Un traité a été conclu entre les échevins et les Orléans. Il est destiné à compenser les dimensions insuffisantes du domaine. La Ville de Paris – titulaire du privilège – fournit les parcelles attenantes ; avec le secours financier de la royauté, elle fera reconstruire l'Opéra. Le domaine est divisé en trois parts. La première correspond à l'apanage dépendant originellement du domaine de la Couronne. Les deux autres parts sont incorporées à l'apanage, sans avoir jamais dépendu de la Couronne. L'une appartient en pleine propriété au duc d'Orléans, à raison des terrains qu'il a lui-même donnés. L'autre revient à la municipalité, à raison des parcelles qu'elle a apportées et des deniers engagés dans les travaux<sup>1037</sup>. Cette répartition n'est pas seulement formelle. Le régime juridique du domaine originel n'est pas le même que celui des terres incorporées à l'apanage. Il emporte des effets sur l'exécution du traité. Grâce à sa participation foncière et financière, la Ville acquiert le droit incontestable d'utiliser la salle pour l'organisation des représentations ; elle doit en assurer l'entretien, les réparations courantes et en assumer les risques. Les Orléans ne peuvent plus prétendre à la jouissance du domaine apanagé, tant que l'Opéra y est installé ; ils conservent néanmoins le droit d'assister aux spectacles<sup>1038</sup> et doivent financer les réparations lourdes, sur les murs principaux et la toiture. Si l'Académie royale de musique est déplacée, la totalité des immeubles revient aux Orléans, à titre d'apanage. Dans ce cas, la Ville peut prétendre à une indemnité équivalente à la valeur de ses terrains<sup>1039</sup>. La Couronne, quant à elle, obtient le domaine s'il vient à « tomber en quenouille », sous réserve des droits détenus par le duc et la Municipalité.

Comme le révèle ce traité, la théorie de la propriété des apanages est en train de s'adapter. En 1766, une nouvelle étape est franchie. Les lettres patentes du 7

---

<sup>1035</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p.178.

<sup>1036</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Arrêt du Conseil du 11 février 1764.

<sup>1037</sup> *Ibid.* Le mémoire du 13 août 1772 concernant la reconstruction de la salle au Palais-Royal chiffre cette reconstruction à 2 380 174 livres.

<sup>1038</sup> Arrêt du Conseil du 11 février 1764. Un balcon ainsi que deux petites loges leurs sont réservés

<sup>1039</sup> *Ibid.* Soit une somme de 96 000 livres.

décembre<sup>1040</sup> proclament anachroniquement que les apanagistes du XIII<sup>e</sup> étaient titulaires d'une « propriété absolue » : dans son préambule, le texte considère que le retour possible en faveur de la Couronne ne fait pas obstacle à ce que les princes soient traités comme les propriétaires de leurs apanages. Cette théorie ne tarde pas à être reprise dans les traités ou les dictionnaires juridiques. Ainsi Guy du Rousseaud de la Combe – dans la réédition de son *Recueil de jurisprudence civile*, en 1769 – considère-t-il « qu'apanagé est véritable propriétaire »<sup>1041</sup>.

L'évolution est importante ; elle engendre des conséquences pour le fonctionnement de l'Opéra. L'architecte Moreau<sup>1042</sup> supervise le chantier de reconstruction et les arrêts du Conseil organisent les procédures d'urbanismes<sup>1043</sup>, mais le duc d'Orléans suit de près les étapes du chantier. Il se comporte comme le véritable commanditaire des travaux en se plaignant, s'il le faut, contre les négligences des ouvriers<sup>1044</sup>. La salle est finalement achevée, en 1770<sup>1045</sup> et l'opéra de *Zoroastre*, composé par Rameau, en marque brillamment l'ouverture<sup>1046</sup>. La fin du chantier ne condamne pas le duc au silence ; bien au contraire. S'il se dit propriétaire du bâtiment, Louis-Philippe 1<sup>er</sup> d'Orléans imagine aussi avoir des droits sur le spectacle et ses interprètes. En 1777, ses fêtes privées débauchent le personnel de l'Académie royale de musique, si bien que les répétitions sont fortement perturbées<sup>1047</sup>. Enfin, il abuse du balcon et des loges réservées aux apanagistes, en invitant de nombreux seigneurs aux représentations. L'intendant des Menus-plaisirs doit intervenir pour limiter la générosité des ducs : selon lui, ces passe-droits font perdre à l'Opéra des sommes considérables<sup>1048</sup>.

<sup>1040</sup> A. Deroche, *op. cit.*, p. 206-207. Ces lettres patentes tranchent un litige opposant le duc d'Orléans et ses engagistes pour les domaines de Marle, la Fère, Harn et Saint-Gobain.

<sup>1041</sup> G. du Rousseaud de la Combe, *Recueil de jurisprudence du pays de droit écrit et coutumier*, Paris, Dessaint, 1769, p. 39.

<sup>1042</sup> Il s'agit de Pierre-Louis Moreau-Desproux, membre de l'Académie royale d'architecture et maître général des bâtiments de la Ville ; cf. A. Du Bois, É. Brault, *Les Architectes par leurs oeuvres, la Renaissance française, le XVII<sup>e</sup> siècle, l'architecture Rococo*, Paris, Laurens, 1893, p. 197.

<sup>1043</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Les arrêts du Conseil des 9 octobre 1765 et 15 mai 1766 donnent l'ordre aux trésoriers généraux et à l'architecte de la Ville de tracer les alignements et de se transporter sur place. Depuis 1673, ils ne peuvent traiter d'office les affaires concernant les bâtiments affectés au service de l'Académie royale de musique.

<sup>1044</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 2 1763-1775, p. 106. Paris, le 29 octobre 1769, lettre du duc d'Orléans à l'architecte Moreau.

<sup>1045</sup> Entre l'incendie et l'achèvement des travaux l'Académie royale de musique a été transférée dans une salle provisoire au château des Tuileries. Ce déplacement a coûté plus de 400 000 livres ; cf. A.N. AJ<sup>13</sup> 6 État des mémoires d'ouvrages faits pour la construction de la salle provisionnelle de l'Opéra au château des Tuileries.

<sup>1046</sup> N. Désarbres, *Deux siècles à l'Opéra, op. cit.*, p. 5

<sup>1047</sup> A.N. O<sup>1</sup> 622. Bulletin du 13 avril 1777. Ces perturbations concernent autant les répétitions du chant que celles de la danse.

<sup>1048</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 19 juin 1781, lettre de Papillon de La Ferté au ministre de la Maison du roi.

Loin de se limiter au seul aspect pratique, le changement de conception à l'égard des apanages va provoquer un litige entre la Ville de Paris et la Maison d'Orléans, lorsque le Palais-Royal s'embrase, une nouvelle fois, en 1781.

## 2. La gestion domaniale « bec et ongles » des Orléans

Après le sinistre, il n'est plus question d'utiliser le domaine du Palais-Royal. Papillon de La Ferté, considérant que le public serait bien mieux accueilli dans un autre lieu, propose une translation de l'Opéra<sup>1049</sup> et le roi lui apporte son soutien : Louis XVI souhaiterait voir l'Académie royale de musique se rapprocher des Tuileries<sup>1050</sup>. Agissant au nom de son père, le duc de Chartres refuse toute idée de déplacement. Il réclame un dédommagement de 1 500 000 livres et appuie ses prétentions sur l'arrêt du Conseil de février 1764. Cette affaire, en raison de ses enjeux, nécessite une expertise juridique précise. Le ministre de la Maison du roi requiert l'avis de Guillaume-François Joly de Fleury<sup>1051</sup>, procureur général du parlement de Paris. Comme son père avant lui, il est fréquemment sollicité pour les affaires délicates. Le juriste fait mine d'hésiter. Il préfère transmettre le dossier à l'inspecteur général du domaine de la Couronne, véritable spécialiste de ces questions<sup>1052</sup>. L'inspecteur devait arbitrer entre deux positions<sup>1053</sup>. Selon le ministre, l'adage *res perit domino* est applicable. Les immeubles brûlés sont perdus pour leur propriétaire – fût-il « propriétaire à titre d'apanage » – et la Ville n'est redevable d'aucune indemnité. Pour le duc de Chartres, la situation fait exception à cet adage. *Res non perit domino* lorsqu'un bien a été baillé et que le locataire est coupable de négligence. Pour l'inspecteur du domaine, la solution n'est pas aussi simple. Selon lui, la Ville doit être assimilée à un locataire ; en cette qualité, elle a bien concouru à la destruction des bâtiments, en exerçant une activité risquée. En dépit de ce premier constat, la Maison d'Orléans ne serait fondée à intenter aucune action en indemnisation, dans la mesure où, en 1763, le duc a utilisé tous les moyens en son pouvoir pour conserver l'Opéra dans son apanage : il a dès lors favorisé la présence

<sup>1049</sup> *Ibid.*

<sup>1050</sup> *Ibid.* Paris, le 15 août 1781, projet de lettre du ministre de la Maison du roi au duc de Chartres.

<sup>1051</sup> *Ibid.* Paris, le 6 juillet 1781, lettre d'Amelot à Joly de Fleury.

<sup>1052</sup> *Ibid.* Paris, le 17 juillet 1781, lettre de Joly de Fleury à Amelot.

<sup>1053</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 6. Leurs prétentions sont résumées dans un mémoire daté de 1781.

d'un théâtre sur son domaine et accepté les risques de destruction inhérents<sup>1054</sup>. Sans le citer, l'inspecteur fait application de la maxime *volenti non fit injuria*, elle aussi inspirée par le droit romain<sup>1055</sup>.

Une autre question de droit doit être soulevée ; elle intéresse les rapports entre le privilège et la responsabilité des immeubles. La pratique avait, jusqu'alors, laissé planer une ambiguïté : le titulaire du privilège pouvait ne pas avoir la concession de l'exploitation de l'Opéra, or personne ne savait qui du titulaire ou de l'exploitant devait réparer les dégâts. Le problème s'est considérablement compliqué. En 1749<sup>1056</sup>, la Municipalité reçoit le privilège de l'Opéra « à perpétuité », mais l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780 fait cesser cette concession<sup>1057</sup> au profit des Menus-plaisirs. Le litige opposerait dès lors les apanagistes à l'administration royale. En raison de la qualité du défendeur, le Conseil du roi pourrait l'emporter sur la juridiction du Parlement, cour normalement compétente pour connaître les causes des apanages<sup>1058</sup>. Personne – hormis les échevins – n'a voulu donner foi à cet argument. Le duc de Chartres ne veut pas requérir contre la Maison du roi et réclamer des indemnités sur des fonds publics pour un domaine qu'il tient de la Couronne. De son côté, le ministre refuse de risquer la fortune du royaume, dans une affaire politiquement délicate. On comprend maintenant la réticence du procureur Joly de Fleury à se prononcer lui-même ; ses hésitations étaient feintes. L'officier a, semble-t-il, compris que la solution n'était pas nécessairement conforme au souhait du ministre Amelot. L'intervention du contrôleur général du domaine avait deux objectifs. D'abord, son rapport devait fournir un socle juridique permettant à la Maison de roi de défendre la Ville pour ne pas avoir à se défendre elle-même. Ensuite, Joly de Fleury confiait à un autre juriste une consultation dont la solution commandée avait fort peu de chance d'être suivie par les juges, au cours d'un procès.

Cet avis reste, en effet, évasif quant au concours du véritable concessionnaire – les Menus-plaisirs – dans la destruction des biens. Le ministre s'en contente et

---

<sup>1054</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Rapport de l'inspecteur du domaine de la Couronne, juillet 1781. « Quand la loi qu'il a faite est que son édifice sera exposé sans cesse aux accidents du feu et que cette loi porte encore l'interdiction de le faire servir à d'autre usage (*sic*), on n'a plus dans ce cas à protéger le tort du propriétaire. »

<sup>1055</sup> *Digeste*, XLVII, t. X, 1 al. 5. Il s'agit d'une consultation d'Ulpian : « *nulla injuria est quae in voluntatem fiat* ».

<sup>1056</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Lettres patentes du 25 août 1749.

<sup>1057</sup> Bibl. Opéra. Res 848. Article 1 de l'arrêt du Conseil du 17 mars 1780. « À compter du premier avril prochain, la concession du privilège faite à la ville de Paris cessera et les dettes contractées par l'Académie royale de musique jusqu'à ladite époque seront acquittées par ladite ville, comme étant contractée pendant la durée de son administration. »

<sup>1058</sup> A. Deroche, *op. cit.*, p. 847.

refuse d'intercéder auprès des échevins. Seule la voie judiciaire reste ouverte. Le roi ayant refusé d'évoquer l'affaire devant son Conseil<sup>1059</sup>, le Parlement est saisi, en 1782. La cour souveraine adopte une position favorable au demandeur<sup>1060</sup>. La concession du privilège à la municipalité a bien été révoquée : le transfert est indiscutablement prononcé par un arrêt du Conseil. Cependant, la responsabilité des immeubles est détachée de la jouissance du privilège : le régime des biens est indépendant de l'activité exercée sur le domaine. Les magistrats prennent en considération les clauses contractuelles validées par les lettres patentes de 1764. Aux termes de ce traité, la municipalité avait accepté de prendre en charge les dommages provoqués par l'exploitation du théâtre. Parallélisme des formes oblige, l'arrêt du Conseil de 1780 ne peut être considéré comme une révocation des lettres patentes. La Municipalité a donc perdu, tout à la fois, le privilège et la direction de l'Opéra, mais elle n'a jamais cessé d'endosser la responsabilité d'un péril causé par le feu.

La Maison d'Orléans sort gagnante du procès, mais l'affaire n'est pas terminée pour autant. Les magistrats refusent de se prononcer sur le contenu et la nature de l'indemnité. Le duc réclame la pleine propriété des parcelles apportées par la Ville pour la construction de la salle. La Municipalité ayant conservé des droits sur ce fonds, le transfert des terrains réclame non seulement la dénonciation des lettres patentes de 1764, mais aussi que les terrains soient distraits de l'apanage. Seul le roi a le pouvoir de réformer les actes royaux et de décider ce qu'il adviendra des parcelles réclamées. Ces biens n'ayant encore jamais été incorporés au domaine de la Couronne, ils peuvent être – d'après les autorités – donnés en « propriété patrimoniale », sans violer la règle d'inaliénabilité proclamée par l'édit de Moulins. Cette dérogation ne peut, en aucun cas, être appliquée aux terrains jadis légués par Richelieu, dans la mesure où ceux-ci avaient été réunis au domaine, avant d'être donnés en apanage. Devant le roi, le duc renonce à l'indemnité fantasque de 1 500 000 livres, demandée en 1781 : il se contentera des immeubles apportés par sa

---

<sup>1059</sup> Bibl. Opéra. *Mémoire pour M. le duc de Chartres contre le prévôt des Marchands et échevins de la Ville de Paris*, Paris, chez la veuve d'Houry, 1782, p. 10.

<sup>1060</sup> Malheureusement, les registres de la série X1B et X2B des archives nationales susceptibles de contenir cet arrêt ne sont pas consultables en raison de leur mauvais état de conservation. Nous avons essayé d'en reconstituer la teneur grâce à la correspondance administrative, aux mémoires déposés par les parties et aux suites données à cette affaire ; cf. A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 23 juillet 1782, lettre de Joly de Fleury au ministre.

famille et la Ville pour être incorporés dans le domaine apanagé<sup>1061</sup>. En complément, il réclame une dérogation au privilège de l'Académie royale de musique ; les Orléans veulent pouvoir organiser des soirées destinées à remplacer le Concert des Amateurs, dissous en 1781<sup>1062</sup>. Louis XVI accepte<sup>1063</sup> et le procureur Joly de Fleury rédige les lettres patentes organisant le transfert<sup>1064</sup>.

L'administration des Menus-plaisirs, investie du privilège de l'Académie royale de musique, sait les risques encourus par le propriétaire de la salle. La situation financière de l'État ne permet pas de construire, à grands frais, un nouveau théâtre. Il n'est pas non plus opportun d'investir une somme considérable pour l'acquisition d'un bien immobilier aussi prompt à s'embraser. Pour trouver une solution on réclame le concours de particuliers capables de proposer une salle. Parmi les nombreuses soumissions<sup>1065</sup>, un projet se distingue nettement. L'architecte Samson-Nicolas Lenoir propose la construction d'une salle provisoire ; son idée est promise à un bel avenir.

### C. Un recours à l'initiative privée

Lenoir s'était engagé dans une opération de spéculation immobilière. À dessein, il avait négocié avec les échevins la cession de deux terrains importants. Le premier contrat de vente concernait les magasins de la Ville, situés entre le rempart et la rue de Bondy<sup>1066</sup>. Le second portait sur le dépôt des décorations, entre la porte Saint-Martin et la porte du Temple. Pour cette acquisition, Lenoir s'était associé avec son beau-père et un banquier<sup>1067</sup>. Le magasin des décors avait été affecté au service

---

<sup>1061</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 23 juillet 1782, lettre de Joly de Fleury au ministre. Et *Mémoire pour M. le duc de Chartres contre le prévôt des Marchands et échevins de la Ville de Paris*, Paris, chez la veuve d'Houry, 1782, 34 p.

<sup>1062</sup> M. Benoît (dir), *op. cit.*, p. 170-171. Sans soutien financier de l'État – mais avec l'aide du fermier général de La Haye et du baron d'Ogny – ce concert a fonctionné entre 1769 et 1780 sous la direction de Gossec et du chevalier de Saint-George. Les Amateurs faisaient souvent figure d'avant-garde en exécutant des œuvres non encore publiées. Son histoire a fait l'objet d'une étude récente ; cf. R.-H. Tissot, C. Bellissant (dir), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781) : une institution musicale parisienne en marge de la Cour*, Grenoble, Publications de la Maison des Sciences de l'Homme-Alpes, 2004. 126 p

<sup>1063</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 27 juillet 1782, lettre du ministre à Joly de Fleury.

<sup>1064</sup> *Ibid.* Paris, le 12 août 1782, lettre du ministre à Joly de Fleury.

<sup>1065</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p.205-210.

<sup>1066</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 7. Traité du 24 décembre 1779 pour la vente du terrain du magasin de la Ville.

<sup>1067</sup> *Ibid.* Traité du 13 mars 1781. Ses associés sont le banquier Kornman et le conseiller des rentes Riboutté.

de l'Opéra, mais sa localisation, en dehors de l'apanage d'Orléans, ne lui conférait aucune protection particulière. Comme tous les biens appartenant à la Municipalité, sa vente pouvait être autorisée par simple arrêt du Conseil.

Après l'incendie du Palais-Royal, le 8 juin 1781, Lenoir propose la construction d'une salle provisoire pour l'Académie royale de musique, à l'emplacement de son ancien dépôt de décors. Après négociation<sup>1068</sup>, l'administration et l'architecte s'entendent : le roi versera 200 000 livres pour la construction d'un théâtre. Lenoir – qui s'engage à réaliser la salle en soixante-cinq jours – recevra 36 000 livres par an, pendant cinq ans, à titre de loyer. Cette somme doit compenser l'utilisation du fonds, ainsi que l'occupation des parcelles attenantes et destinées à accueillir les loges, les foyers, ainsi que les magasins<sup>1069</sup>. À l'expiration de ce délai de cinq ans, le bail prend fin de plein droit. Lenoir, propriétaire de la salle, pourra alors faire représenter les spectacles de son choix, pendant l'espace de dix années, afin de se dédommager des frais engagés.

La construction est urgente. L'Académie royale de musique est sur le point d'être transportée dans la salle des Menus-plaisirs, rue Bergère ; les locaux ne seront pas prêts avant le mois d'août<sup>1070</sup>. En attendant, les interprètes donnent des concerts au Palais des Tuileries. Le ministre de la Maison du roi craint que le public ne suive pas. Dans une lettre adressée à l'intendant des Menus, il projette d'interdire aux Comédiens français et italiens de faire représenter leurs meilleures pièces. Amelot espère ainsi que les spectateurs bouderont ces établissements, devenus moins attrayants, au profit de l'Opéra en difficulté<sup>1071</sup>. Dans sa réponse au ministre, Papillon de La Ferté refuse de dégrader le répertoire de ces deux théâtres : l'intendant craint, au contraire, de provoquer le mécontentement du public contre l'Académie royale<sup>1072</sup>. La nouvelle salle est finalement achevée en quatre-vingt six jours<sup>1073</sup>. En dépit de ce léger retard, Lenoir a tenu un délai raisonnable. Si l'on s'intéresse à la maîtrise d'ouvrage, l'opération semble être une réussite ; si l'on considère l'aspect financier, l'aventure tourne au désastre. L'architecte a dû déboursier plus d'un million de

---

<sup>1068</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, p. 211. Lenoir accepte de revoir ses prétentions à la baisse. De 300 000, sa soumission passe à 200 000 livres.

<sup>1069</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 7. Soumission du 21 juillet 1781 pour la construction d'une salle d'Opéra à la porte Saint-Martin.

<sup>1070</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 2.

<sup>1071</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 19 juin 1781, lettre du ministre à Papillon de La Ferté.

<sup>1072</sup> *Ibid.* Paris, le 19 juin 1781, lettre de Papillon de La Ferté au ministre.

<sup>1073</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 2.

livres<sup>1074</sup>. Les intérêts de ses emprunts courent. Malgré la perception des loyers, il perd annuellement près de 7 500 livres<sup>1075</sup>. Pour alléger ses dettes, Lenoir renonce aux terrains laissés libres par le théâtre. La parcelle, rue de Bondy, n'étant pas utilisée en totalité<sup>1076</sup>, elle est divisée en trois lots, vendus le 26 avril 1782<sup>1077</sup>. Dans de telles conditions, Lenoir cherche à abandonner le théâtre : il en propose le rachat au roi qui accepte la transaction, en 1784<sup>1078</sup>. Moyennant 550 000 livres, la salle de la porte Saint-Martin quitte le patrimoine d'un entrepreneur privé pour être rattachée au domaine de la Couronne. Cette vente, qui semble avoir soulevé de nombreuses critiques, ne sera validée par le Conseil qu'après le paiement définitif de son prix, en 1787. Pour qui envisage l'occupation de la salle sur le long terme, l'intérêt financier est évident : le coût de la vente couvre seulement quinze années de loyer. En dépit de cet argument, les ministres sont réticents à faire reposer sur les finances publiques le risque d'une destruction.

Le théâtre « provisoire », édifié porte Saint-Martin, va durer beaucoup plus longtemps que prévu. Il n'est la proie des flammes qu'en 1871<sup>1079</sup>. L'incendie provoqué par les Communards, lors de la montée des Versaillais, ne porte pas préjudice à l'Opéra, dans la mesure où son transfert vers une autre salle avait été opéré le 7 août 1794<sup>1080</sup>. Avec la Révolution, les bâtiments passent du domaine de la Couronne à celui de l'État et les lois fondamentales du royaume ne sont plus applicables. Les règles relatives à l'aliénation des biens sont modifiées, mais le nouveau régime de domanialité change peu les obligations incombant aux gestionnaires du théâtre.

---

<sup>1074</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 7. L'état des différents ouvrages réalisés chiffre le coût total de l'opération à 1 056 667 livres.

<sup>1075</sup> *Ibid.* Dans un mémoire non daté, Lenoir expose le détail de ses pertes. Seule la moitié de l'argent avancé lui a été remboursée ; il perd chaque année 7 644 livres.

<sup>1076</sup> *Ibid.* L'état des différents ouvrages mentionne une augmentation de la superficie de la salle opérée en 1782.

<sup>1077</sup> *Ibid.* Les contrats de vente du 26 avril 1782 sont passés avec Jean-Pierre Clier, Léonard Nizard et M. Thibaut.

<sup>1078</sup> A.N. O<sup>1</sup> 628. Mémoire relatif à acquisition de l'Opéra. Cette transaction est effectuée par acte notarié le 25 février 1782.

<sup>1079</sup> Bibl. Opéra. RE 23, « Journal de la régie, 1871 ». État des théâtres détruits dans l'incendie » 1 ;

<sup>1080</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 2.



## II. Le transfert de l'Opéra dans un théâtre nationalisé

Avant d'effectuer la translation de l'Opéra dans le théâtre Montansier, les autorités révolutionnaires ont dû procéder à la nationalisation d'une salle privée. Cette opération a donné lieu à un contentieux entre les propriétaires et les représentants de l'État<sup>1081</sup>. Ainsi placées dans le Domaine, différentes salles ont été consacrées au service du théâtre. L'affectation d'un édifice au fonctionnement d'un établissement public ne modifie pas son caractère domanial. Sous la Restauration, le gouvernement a cherché à faire revivre les institutions d'Ancien Régime chargées des services publics. Ainsi, des biens domaniaux étaient-ils, par exemple, utilisés pour accueillir des établissements hospitaliers ou des hospices<sup>1082</sup>. L'Opéra n'a pas la même fonction, mais le roi défend son installation gratuite sur le Domaine de l'État. C'était un moyen de créer des conditions semblables aux régies des Menus-plaisirs. Aucun régime ne remettra en cause cette affectation : durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la salle de l'Opéra sera entretenue comme n'importe quel bien du domaine de l'État.

### A. L'expropriation du Théâtre Montansier

En 1776, mademoiselle Montansier avait obtenu du roi le privilège de donner des spectacles et des bals à Versailles<sup>1083</sup>. Pendant la Révolution, elle s'associe avec Bourbon-Neuville pour faire construire une grande salle d'opéra, rue de la Loi, en face de la Bibliothèque nationale. Le monopole de la musique en France ayant été aboli en même temps que les privilèges, ce nouvel établissement pouvait normalement empiéter sur le répertoire du Théâtre national, sans que ses directeurs ne soient inquiétés. Les autorités voient ce théâtre concurrent comme une menace pour

---

<sup>1081</sup> L'histoire du droit de l'expropriation a fait l'objet d'un traité : son évolution et la législation applicable y sont clairement expliquées ; cf. J.-L. Harouel, *Histoire de l'expropriation*, Paris, PUF, 2000, 126 p.

<sup>1082</sup> H. Taine, « La reconstruction en France en 1800, première partie », *Revue des deux mondes*, tome 94, mars 1889, p. 282-283.

<sup>1083</sup> M. Benoît (dir), *op. cit.*, p. 476.

la prospérité de l'ancienne Académie. Sous la Terreur, la « loi des suspects » offre aux autorités l'opportunité de spolier la demoiselle Montansier, qui part grossir les rangs des ennemis supposés de la Révolution. Soupçonnée d'avoir fait courir à la Bibliothèque de graves risques d'incendie<sup>1084</sup>, elle est incarcérée avec son associé. La Convention saisit cette occasion : la confiscation du théâtre donne à l'Opéra une salle neuve, spécialement aménagée pour les représentations lyriques. À leur sortie de prison, à l'époque thermidorienne, les anciens propriétaires protestent contre cette décision. Une troupe ayant été installée dans leur théâtre sans autorisation, ils n'imaginent plus prétendre à une quelconque restitution : la solution la plus avantageuse est maintenant la vente des immeubles et de tous les équipements. Leur requête est entendue et un décret du 25 juin 1795<sup>1085</sup> pose les conditions de la transaction. Le théâtre sera réuni au Domaine national par voie d'acquisition, moyennant huit millions de livres, ainsi que le règlement de toutes les dettes contractées pour l'achat du fonds et la construction des bâtiments. La situation financière de l'État n'inspire guère confiance et les vendeurs négocient une hypothèque pour se prémunir contre les défaillances de leur débiteur.

Mademoiselle Montansier et Bourbon-Neuville ne sont pas les seuls à se méfier. Leurs créanciers refusent de formuler leurs oppositions contre la République. Sous le Directoire, ils préfèrent encore poursuivre les anciens propriétaires devant les tribunaux, plutôt que présenter leurs pétitions à l'administration ; plusieurs jugements sont rendus en leur faveur<sup>1086</sup>. Le décret de 1795 avait prévu la prise en charge des dettes par l'État, mais le texte se contente de valider un contrat passé entre les vendeurs et l'acquéreur : les créanciers sont étrangers à cet acte. On a alors considéré qu'il était impossible de substituer un débiteur à un autre, sans le consentement des créanciers : à défaut de paiement, ceux-ci choisissent d'intimer les vendeurs en justice, pour des dettes qu'ils ont contractées personnellement. La cession des créances n'est pas objet de litige. L'État n'a pas encore versé la somme promise aux vendeurs et l'hypothèque empêche la réunion du théâtre au Domaine

---

<sup>1084</sup> P. d'Estrée, *Le théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur)*, 1793-1794, Paris, Emile-Paul frères, 1913, p. 77-78. On ne lui a pas non plus pardonné ses amitiés à la Cour et sa relation avec Dumouriez. Cet ancien ministre de Louis XVI avait œuvré pour le retour de la Monarchie constitutionnelle.

<sup>1085</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Décret du 7 messidor an III.

<sup>1086</sup> N'ayant pas retrouvé ces jugements, nous essayons d'en reconstituer le raisonnement à la lumière des solutions citées par le Conseil des Cinq-Cents au cours des débats ; cf. Bibl. Opéra. *Réponse au message du Directoire exécutif du 9 ventôse an VI*, Paris, Ch. Tutot, 1798, p. 3. « Ils continuèrent les poursuites et les tribunaux les accueillirent. »

national<sup>1087</sup> puisqu'un particulier est encore susceptible de se l'approprier, en dehors des formes prévues pour son aliénation<sup>1088</sup>. En 1798, Mademoiselle Montansier et Bourbon-Neuville attirent l'attention des Directeurs sur leur situation : acculés par les créanciers, ils n'ont toujours pas été payés en totalité et les trois quarts de la somme ont été versés en titres sans valeur<sup>1089</sup>.

La Constitution du 22 août 1795 semble offrir de meilleures conditions juridiques. Son article 358 garantit « l'inviolabilité de toutes les propriétés, ou la juste indemnité de celles dont la nécessité publique, légalement constatée, exigerait le sacrifice ». Aucune cause urgente ne s'est présentée ; aucune nécessité publique n'a été légalement constatée. Les vendeurs ont été spoliés de leurs biens, puis placés « dans la nécessité de céder leur propriété. »<sup>1090</sup> Montansier et Bourbon-Neuville demandent néanmoins que l'occupation sans autorisation du théâtre soit considérée comme une expropriation et que le traité, validé par décret, soit reconnu comme une indemnité équivalente à la valeur du bien. Leur cause semble juste, d'autant qu'elle est consacrée par un principe constitutionnel. Selon la procédure prévue à l'article 163 de la Constitution<sup>1091</sup>, ils invitent le Conseil des Cinq-Cents à élaborer une « résolution », spécialement destinée à liquider la dette. Cette proposition de loi – si elle est votée par le Conseil des Anciens – donnerait l'autorisation au ministre des finances de verser 66 000 francs en numéraire, et le reste de la somme en biens nationaux. Sans compter les versements en titres sans valeur, l'État doit encore l'équivalent de 1 300 000 « anciennes livres »<sup>1092</sup>. Les Directeurs s'efforcent d'obtenir des conditions avantageuses pour les vendeurs : non seulement, ils considèrent l'expropriation comme parfaite – alors que les biens n'ont pas encore été réunis au domaine – mais en outre, ils prévoient de calculer l'indemnité selon la valeur réelle des biens, en 1795. Si conciliant soit-il vis-à-vis des particuliers, cet avis

---

<sup>1087</sup> Bibl. Opéra. *Réponse au message du Directoire exécutif du 9 ventôse an VI*, Paris, Ch. Tutot, 1798, p. 3.

<sup>1088</sup> *Dictionnaire général d'administration*, Paris, Imprimerie administrative de P. Dupond, 1849, tome 1, p. 687. Selon l'article 8 de la loi des 22 novembre-16 décembre 1790, « les domaines nationaux et les droits qui en dépendent sont et demeurent inaliénables sans le consentement et le concours de la nation mais ils peuvent être vendus à titre perpétuel et incommutable en vertu d'un décret formel du corps législatif sanctionné par le roi en observant les formalités prescrites pour la validité de ces sortes d'aliénations. »

<sup>1089</sup> Bibl. Opéra. *Message du registre des délibérations du Directoire exécutif du 9 ventôse an VI*, Paris, Ch. Tutot, p. 3.

<sup>1090</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>1091</sup> Article 163 de la Constitution du 5 frimaire an III : « Le Directoire peut, en tout cas, inviter, par écrit, le Conseil des Cinq-Cents à prendre un objet en considération ; il peut lui proposer des mesures, mais non des projets rédigés en forme de loi. »

<sup>1092</sup> Bibl. Opéra. *Message du registre des délibérations du Directoire exécutif*, op. cit., p. 2.

passé outre le traité passé par les propriétaires du théâtre, sous la Convention. L'évaluation a déjà été établie ; elle a été acceptée et considérée comme juste par les parties et les conditions de cet accord ont été validées par un texte à valeur législative. Il faut donc prendre en compte, non pas le prix réel du bien au moment de la vente, mais le prix stipulé en assignats : peu importe que le cours de la monnaie soit nettement défavorable aux vendeurs. La Chambre haute, qui choisit de se conformer au traité plutôt qu'à l'avis du Directoire exécutif, accepte de proposer la somme de 66 000 francs, mais le complément en biens nationaux pendra en compte le cours du papier-monnaie. Au total, le théâtre aura été acquis « pour le tiers de ce qu'il vaut aujourd'hui. »<sup>1093</sup>

Entre la spoliation de la salle et le versement total du prix, Mademoiselle Montansier et son associé étaient toujours titulaires de droits sur l'immeuble : l'hypothèque permettait son retour dans le patrimoine des vendeurs. L'existence d'une sûreté n'empêchant pas un réaménagement des locaux, les autorités révolutionnaires ont utilisé le théâtre tel un bien domanial. En 1795, la commission de l'Instruction publique est dépositaire des fonds affectés à la transformation de la salle<sup>1094</sup> : les anciens meubles ont disparu et l'état des lieux change considérablement. En 1798, le Conseil des Cinq-Cents décide de faire voter rapidement l'indemnité due aux expropriés. Si, grâce à l'hypothèque, ils recouvrent la propriété de leurs biens, les vendeurs seraient fondés à réclamer une compensation « aussi considérable que difficile à obtenir. »<sup>1095</sup> Une fois la dette liquidée, les ambiguïtés cessent. Le théâtre est définitivement réuni au domaine de l'État. Sa gestion entre dans le droit commun des propriétés domaniales.

### *B. Le second transfert de l'Opéra, sous la Restauration*

L'Opéra demeure sur le Domaine de l'État, mais quelques projets vont essayer de l'en extraire. Le risque d'incendie qui menace la Bibliothèque nationale, en raison de sa proximité avec le Théâtre, préoccupe toujours les autorités, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1817, le ministre de l'Intérieur demande à la section d'Architecture de

---

<sup>1093</sup> Bibl. Opéra. *Réponse au message du Directoire exécutif*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>1094</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Rapport anonyme du 14 fructidor an III.

<sup>1095</sup> Bibl. Opéra. *Réponse au message du Directoire exécutif*, *op. cit.*, p. 9.

l'Académie des Beaux-arts – instituée en commission spéciale – d'examiner un projet destiné à déplacer l'Opéra. Le comte Achille de Jouffroy, journaliste politique fidèle à Louis XVIII<sup>1096</sup> et passionné de théâtre – il est lui-même auteur –, propose l'installation de l'Académie royale de musique sur un terrain vaquant. Situé entre les rues de Rivoli, de Castiglione et du Mont-Thabor, le nouvel édifice serait l'objet d'un montage contractuel intéressant et permettrait le réaménagement complet du quartier. Dans l'une de ses soumissions<sup>1097</sup>, Jouffroy propose de prendre à sa charge la construction de la salle. Une fois achevée, avec toutes ses décorations et dépendances, elle sera mise gratuitement à la disposition de l'Académie de musique. En échange, le soumissionnaire réclame l'établissement d'un bail emphytéotique, contrat lui accordant la jouissance du terrain et des immeubles, durant quatre-vingt-dix-neuf ans. À l'échéance de l'emphytéose, la totalité des droits sur le théâtre reviendra à l'État. Jouffroy, qui espère rentabiliser l'opération, grâce aux revenus du patrimoine foncier, souhaite se porter acquéreur de toutes les parcelles expropriées jouxtant les nouvelles rues percées<sup>1098</sup>, afin de construire et louer des bâtiments.

Le rapport de la section d'Architecture est adopté par l'Académie des Beaux-arts, durant la séance du 29 novembre 1817<sup>1099</sup>. On s'interroge sur l'opportunité d'un tel projet. Le problème pourrait tout aussi bien être réglé grâce à un transfert de la Bibliothèque au Louvre. De plus, la rue Richelieu perdrait beaucoup de son dynamisme : il n'y a aucun intérêt impérieux à animer un quartier au détriment d'un autre. En dépit de ces quelques réticences, l'opération d'urbanisme ne présente aucun obstacle majeur à la translation de l'Opéra, mais l'Académie des Beaux-arts attend les plans définitifs pour se prononcer. Bien que les dessins soient achevés en 1818<sup>1100</sup>, aucune suite n'est donnée à ce projet en raison de leur mauvaise conception<sup>1101</sup>. L'opération de spéculation échoue non pas en raison d'un problème de droit, mais à cause des difficultés rencontrées en matière architecturale. Remarquons que ces

---

<sup>1096</sup> J.-B. de Bausset-Roquefort, *Notice sur le marquis Achille de Jouffroy d'Abbans, lue à la Société littéraire de Lyon, le 6 avril 1864*, Lyon, [texte imprimé], 1864, p. 8-14. Rédacteur du *Conservateur* ou *Drapeau Blanc* après les Cent-jours, il dirige la Gazette de France à partir de 1816.

<sup>1097</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 142. Jouffroy propose trois soumissions. Les propositions sont très différentes. La première, par exemple, demande simplement la somme de six millions pour la construction d'un nouveau théâtre.

<sup>1098</sup> *Ibid.* L'article 1<sup>er</sup> de la troisième soumission propose l'achat au prix de 300 francs la toise<sup>2</sup>.

<sup>1099</sup> J.-M. Leniaud (dir), C. Giraudon, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, volume 2, Paris, École des Chartes, 2002, p. 203-204. Procès-verbal de la séance du 29 novembre 1817.

<sup>1100</sup> *Ibid.* p. 249-250. Procès verbal de la séance du 14 février 1818. Le ministre demande à l'Académie des Beaux-arts de ne prendre en considération que le projet en lui-même.

<sup>1101</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 142. Rapport anonyme du 4 mai 1818. L'Académie des Beaux-arts a jugé que les plans n'étaient pas bons. Si l'on veut donner suite, il faut arrêter les termes de la soumission et demander à un architecte de travailler sur le projet.

différentes techniques contractuelles sont déjà couramment utilisées par l'État, pour l'aménagement du Domaine.

Jusqu'à présent, les projets de déplacement manquaient d'un véritable soutien politique mais, lorsque le 14 février 1820, le duc de Berry est assassiné devant l'Opéra, le roi ne peut accepter de laisser l'Académie de musique sur les lieux du crime. À ses yeux, cette salle ne mérite même pas de rester propriété de l'État. L'ancien hôtel de Choiseul, rue Le Pelletier, est immédiatement affecté à la construction du futur Opéra. Toute aliénation du domaine devant être autorisée par un acte législatif, il faut attendre l'ordonnance royale du 9 août<sup>1102</sup> pour procéder à l'adjudication du théâtre abandonné ; dans le même temps, la construction de la nouvelle salle est mise à concours. Le texte de loi a été rédigé hâtivement, sous le coup de l'émotion ; on revient finalement sur l'idée de vendre les terrains de l'ancien théâtre. Ce revirement va être sanctionné par une seconde ordonnance, dont la genèse illustre parfaitement le fonctionnement de la procédure législative sous la Restauration.

Le roi détient seul l'initiative des lois<sup>1103</sup>. Pour préserver les apparences, il ne veut pas demander au Corps législatif de voter un texte contredisant son ordonnance du 9 août. On choisit donc de détourner la procédure prévue à l'article 19 de la Charte. En vertu de cet article, chaque chambre a la faculté « de supplier le roi de proposer une loi »<sup>1104</sup> : l'entourage royal va provoquer cette initiative, afin qu'elle paraisse émaner des assemblées. Le 21 mars 1821, un « comité secret »<sup>1105</sup> intervient auprès de la Chambre des Paires<sup>1106</sup> ; il est chargé d'empêcher la vente du théâtre et d'organiser sa démolition. Le roi projette maintenant d'ériger une chapelle, en hommage au duc de Berry, qui devra être réunie au domaine inaliénable de l'État<sup>1107</sup>. Cette mesure expiatoire est destinée à entretenir la mémoire du défunt. Sur « sollicitation officielle » de la chambre aristocratique, le ministre de l'Intérieur prépare la proposition de loi, au nom du roi<sup>1108</sup> : une fois rasé, le terrain de la rue Richelieu sera transformé en place publique. La construction d'une telle place est un

---

<sup>1102</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. Ordonnance royale du 9 août 1820.

<sup>1103</sup> Charte constitutionnelle du 4 juin 1814, article 16. « Le roi propose la loi ».

<sup>1104</sup> *Ibid.* Article 19. « Les chambres ont la faculté de supplier le roi de proposer une loi sur quelque objet que ce soit, et d'indiquer ce qu'il leur paraît convenable que la loi contienne ».

<sup>1105</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. Réunion du comité secret du 21 mars 1821

<sup>1106</sup> Charte constitutionnelle du 4 juin 1814, article 32. « Toutes les délibérations de la Chambre des pairs sont secrètes. » La réunion d'un comité officieux est un moyen de provoquer la demande d'une loi par la chambre en respectant le secret de son fonctionnement.

<sup>1107</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. Réunion du comité secret du 9 avril 1821.

<sup>1108</sup> *Ibid.* Proposition de loi du 26 avril 1821.

moyen de rendre le fonds inaliénable. En effet, aux termes de l'article 538 du *Code civil*, les infrastructures urbaines ne sont pas susceptibles d'appropriation<sup>1109</sup>. Le 23 juillet 1821, la loi est votée définitivement « à une majorité de 177 boules blanches contre 18 boules noires. »<sup>1110</sup>

Les plans de la nouvelle salle sont dessinés par l'architecte chargé des travaux de restauration sur la Basilique de Saint-Denis. François Debret fait édifier la salle en une année. Le montant total des travaux dépasse les 2 370 000 francs, alors que le crédit autorisé par les chambres a été plafonné à 1 800 000 francs<sup>1111</sup>. Dans un premier temps, le ministre de l'Intérieur compte obtenir une part importante de la différence en vendant les matériaux récupérés sur la salle détruite<sup>1112</sup> : tous n'avaient pas été réutilisés pour la salle de la rue Le Pelletier. Le comte de Corbière espère, sans doute, faire application de l'ordonnance royale du 9 août 1820. Ce texte n'avait émis aucune restriction : le fonds, ainsi que les bâtiments et les meubles, pouvaient être aliénés. C'était sans compter la loi de février 1821 qui infirme la précédente, en réunissant au domaine public tous les biens situés sur le futur square Louvois : la vente est donc impossible en l'état. Afin de trouver une solution pour compenser le manque de liquidités, le Bureau des bâtiments civils de la Seine est sollicité par le ministère de l'Intérieur. Dans un rapport du 17 septembre 1822, le Bureau propose de diviser le prix des travaux en deux parts. La première est due par le ministère de l'Intérieur : en charge des bâtiments publics, il doit assumer la construction de l'édifice. La seconde part correspondrait aux aménagements, spécialement effectués, dans la salle pour accueillir l'Opéra : en tant que « frais d'établissement », ils sont dus par l'Académie royale de musique. L'établissement étant géré aux risques et périls de la liste civile, c'est à la Maison du roi de prendre les fonds nécessaires sur la dotation annuelle<sup>1113</sup>. Le département de l'Intérieur va se contenter d'utiliser le crédit accordé par les chambres ; le ministère de la Maison du roi s'acquittera de la différence<sup>1114</sup>. Cette répartition vaut aussi pour l'entretien des locaux. Alors que la

---

<sup>1109</sup> Article 538 du *Code civil* : « Les chemins, routes et rues à la charge de la Nation [...] » sont considérés comme des dépendances du domaine public.

<sup>1110</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. « Vote de la loi », le 23 juillet 1821.

<sup>1111</sup> *Ibid.* Paris, le 21 août 1823, lettre de l'entrepreneur des travaux au ministre de l'Intérieur.

<sup>1112</sup> *Ibid.* Rapport au ministre de l'Intérieur du 2 décembre 1822.

<sup>1113</sup> *Ibid.* Rapport du bureau des bâtiments civils de la Seine au ministre de l'Intérieur.

<sup>1114</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 128.

régie de l'Opéra s'occupe d'en conserver le bon « état locatif », les grosses réparations foncières relèvent du fond des bâtiments civils<sup>1115</sup>.

La dotation faite au roi par la nation n'est pas uniquement financière ; elle est aussi immobilière. Comme tous les bâtiments nécessaires à la Couronne et à la représentation de l'État par le monarque, la salle le Pelletier sera incorporée au domaine de la liste civile. Cette mesure permet l'entretien du théâtre par une seule et même autorité et son application ne posera aucun problème avant la dotation de Louis-Philippe, en 1832. Pour liquider les dettes laissées par la liste civile de Charles X, la somme allouée au nouveau roi est diminuée de dix-huit millions<sup>1116</sup>. On retire, pour les vendre, plusieurs édifices placés dans la dépendance de l'Opéra et du Conservatoire. Le roi ne peut, en principe, pas s'opposer à la réunion de ces biens au domaine aliénable de l'État : l'Académie royale de musique est sur le point de perdre ses magasins restés rue de Richelieu. La Maison du roi va tout de même parvenir à empêcher la cession, grâce à un argument juridique. Elle établit un lien entre la domanialité et l'activité exercée sur le domaine : dès lors qu'un immeuble est affecté au fonctionnement d'un service public, il devient inaliénable. Une ordonnance du 28 septembre 1832 reprend expressément ce principe, en l'appliquant à l'Opéra : alors que tous les biens retirés de la liste civile font partie du domaine aliénable, les magasins resteront la propriété de l'État<sup>1117</sup>. Les bâtiments de l'Académie de musique relèvent maintenant de deux domaines distincts. Le plus important a été placé, en tant que dotation, dans la liste civile ; il est inaliénable par nature, car le roi en est l'usufruitier. Le second relève de l'État ; il est devenu inaliénable en raison « de son affectation ». Depuis 1831, l'Opéra est livré à l'entreprise et les frais d'entretien courant sont versés par les entrepreneurs<sup>1118</sup>. Dépendant du droit commun, ces dépenses sont assimilées aux réparations locatives, prévues par l'article 1754 du *Code civil*<sup>1119</sup>. Les grosses réparations, quant à elles, incombent toujours au propriétaire des immeubles. Les clauses du cahier des charges réservent la faute du directeur, du propriétaire ou des autorités hiérarchiques. Lorsqu'en 1832, le ministre impose au docteur Véron les spectateurs peu soigneux des représentations gratis, le directeur

---

<sup>1115</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. Paris, juillet 1823, lettre du ministre de l'Intérieur du Bureau des Bâtiments civils.

<sup>1116</sup> D. Salle, *op. cit.*, p. 211.

<sup>1117</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1073. Article 1 de l'ordonnance du 28 septembre 1832 : « Les bâtiments du Conservatoire de musique rue du faubourg poissonnière, le Gazomètre et les magasins de l'Opéra rue Richelieu ne seront pas aliénés et resteront la propriété de l'État comme affecté à un service public ».

<sup>1118</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 19 du cahier des charges du 28 février 1831.

<sup>1119</sup> Article 1754 du *Code civil* : « Les réparations locatives ou de menu entretien dont le locataire est tenu, s'il n'y a clause contraire, sont celles désignées comme telles par l'usage des lieux. »



demande et obtient une indemnisation pour la dégradation des loges<sup>1120</sup>. De même, un article du nouveau cahier des charges, signé en 1847, charge l'entrepreneur des réparations foncières, s'il est responsable des dégradations<sup>1121</sup>. Cette clause concerne les décisions malheureuses du directeur, autant que sa négligence fautive.

Après l'attentat d'Orsini, en 1858, Napoléon III prend la décision de déplacer l'Opéra<sup>1122</sup>. Il souhaite créer un centre urbain dégagé, mieux desservi et plus sûr. Le projet est déclaré d'utilité publique par un décret du 14 novembre suivant<sup>1123</sup>. En 1861, deux concours successifs sont organisés pour attribuer la réalisation des travaux et Charles Garnier l'emporte. Le chantier va durer jusqu'en 1874 et engloutir plus de trente millions de francs. Au moment des restrictions budgétaires de 1868, la facture s'élève déjà à vingt-cinq millions de francs<sup>1124</sup>. Commencée sous l'Empire, la salle est achevée sous la III<sup>e</sup> République. Le Palais Garnier appartient alors au domaine privé de l'État. Comme tous les « biens affectés », l'entretien courant est à la charge de l'occupant<sup>1125</sup> ; les grosses réparations et les constructions sont, quant à elles, assumées par la direction en charge des bâtiments civils ou des biens affectés au service public des Beaux-arts.

L'installation de l'Opéra sur le domaine de l'État crée des conditions financières avantageuses : la direction n'a pas à louer un théâtre ou à faire construire une salle à ses frais : on aurait pu imaginer le recours à une concession de travaux publics, mais un entrepreneur peut difficilement se rembourser en exerçant l'activité, tant la chance de dégager des bénéfices est moindre. La situation financière de l'établissement a donc d'importantes répercussions sur son organisation administrative et son mode de gestion.

---

<sup>1120</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Arrêté du ministre des Travaux publics du 7 janvier 1832

<sup>1121</sup> *Ibid.* Article 5 du cahier des charges du 31 juillet 1847.

<sup>1122</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 931-932.

<sup>1123</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 531.

<sup>1124</sup> *Ibid.* Devis « définitif » du 7 décembre 1868.

<sup>1125</sup> H. Berthélémy, *op. cit.*, p. 483.

## SECTION 2

### UN EQUILIBRE FINANCIER PRECAIRE

Il n'est pas dans notre propos de dresser un tableau des dépenses pour chaque entreprise et chaque régie, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Semblable étude sort du cadre de notre exposé ; elle nécessiterait l'examen des bilans comptables annuels sur plusieurs siècles et constituerait, par elle-même, une recherche singulière. En outre, des travaux sur l'administration financière de l'Opéra existent déjà<sup>1126</sup>. Ils sont suffisamment précis pour nous permettre de présenter un aperçu général des dépenses et des recettes, depuis la création de l'Académie de musique, alors que l'établissement est considéré comme un gouffre pécuniaire difficile à équilibrer. Pour autant, ce déséquilibre n'a pas toujours poussé le théâtre à percevoir exactement ses recettes.

#### *Paragraphe 1. Un gouffre sans fond*

Notre propos est, avant tout, de révéler la lourdeur des dépenses et les moyens mis en œuvre par l'administration pour en limiter le montant ou pour s'en décharger : les finances ont joué un rôle important dans la construction du régime juridique de l'Opéra. À cette fin, nous allons nous attacher aux principales dépenses, qui ont influé sur les réformes administratives. Les pensions sont l'une des particularités de l'Opéra<sup>1127</sup> : l'organisation de leur caisse a fait l'objet de nombreuses controverses. Moins connue des historiens, mais au centre de nombreuses réformes, la passation des marchés de fournitures a retenu l'attention des directeurs et du gouvernement. Enfin, l'établissement est, lui-aussi, assujéti à l'impôt. Parmi les diverses redevances que

---

<sup>1126</sup> Voir par exemple, S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.* p. 79-107.

<sup>1127</sup> Guy Thuillier a publié un recueil de documents complet sur le sujet ; cf, G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra (1713-1914)*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1999, 607 p.

nous avons identifiées<sup>1128</sup>, le « droit des pauvres » – taxe prélevée sur les divertissements pour le soulagement des indigents – semble être un exemple particulièrement éloquent : l’Opéra a essayé d’utiliser sa position pour s’en faire dispenser.

### *I. La démesure des dépenses*

L’Opéra n’est pas un théâtre comme les autres. Sa proximité avec le pouvoir et sa fonction de vitrine artistique des régimes imposent des obligations exorbitantes aux directeurs. Il convient d’offrir au public un service irréprochable ; l’Opéra est installé dans des bâtiments luxueux ; les directeurs sont tenus par les règlements, ou leur cahier des charges, de maintenir le théâtre « dans un état de pompe convenable »<sup>1129</sup>. Cette dernière obligation comprend l’entretien des bâtiments, mais ne se limite pas à l’aspect ou à la propreté. Plusieurs pièces nouvelles sont imposées chaque année. Monter un opéra est une opération particulièrement coûteuse, comme nous le savons<sup>1130</sup>. En 1831, l’Académie royale de musique devait créer au moins un ouvrage nouveau tous les trois mois<sup>1131</sup> ; cette clause, particulièrement contraignante, sera ajusté et diminué à deux grandes pièces par an<sup>1132</sup>. Les costumes et les décors des pièces doivent, en principe, être systématiquement renouvelés. Pour chaque ouvrage, le public doit avoir une impression de nouveauté : cet impératif pousse les administrateurs à passer des contrats onéreux avec les peintres ou à entretenir des ateliers de peinture<sup>1133</sup>. Le directeur doit aussi fournir des prestations de qualité. Les

---

<sup>1128</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 8. Sous l’Ancien Régime, les locaux affectés au fonctionnement de l’Opéra, mais non incorporés à l’apanage d’Orléans, sont normalement soumis à l’impôt du dixième. Un arrêt du Conseil du 23 septembre 1741 décharge le directeur de son versement. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les locaux appartenant à l’Opéra, mais qui ne relèvent pas sur le Domaine de l’État donnent lieu à la taxe foncière et à l’impôt sur les portes et fenêtres ; cf. Bibl. Opéra. AD 31. Paris, le 27 novembre 1817, lettre de maître Gillet, notaire, au directeur de l’Opéra. Par convention, la direction accepte de régler l’impôt sur les portes et fenêtres pour un local pris en location. Cf. Bibl. Opéra. AD 40. Paris, le 15 novembre 1821, lettre du directeur au préfet de la Seine. Il refuse de payer l’impôt foncier pour un local que l’Opéra n’occupe plus.

<sup>1129</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 4 du cahier des charges du 28 février 1831.

<sup>1130</sup> Voir supra p. 127-128.

<sup>1131</sup> *Ibid.* articles 9 et 10. Durant chaque année théâtrale, le directeur devait monter au moins un grand opéra en trois ou cinq actes, un grand ballet en trois ou cinq actes et deux petits opéras un ou deux actes.

<sup>1132</sup> C. Dupêchez, *op. cit.*, p. 46. Il s’agit du cahier des charges signé par Vaucorbeil en 1879.

<sup>1133</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Arrête de Luçay du 18 messidor an XI. Les dépenses engagées pour le fonctionnement de cet atelier s’élèvent plus de 28 000 francs sans compter le matériel et les outils, fournis gratuitement par l’administration.

spectateurs se rendent à l'Opéra avec le sentiment d'appartenir à la bonne société ; ils viennent se montrer et profiter de l'apparat<sup>1134</sup> : ces amateurs, ces notables, ces aristocrates, n'hésitent pas à se plaindre lorsque l'apparence d'une ouvreuse ne correspond pas au lustre de l'établissement.<sup>1135</sup>

Si la nécessité de dépenses somptuaires ne pousse pas les directeurs à l'économie, ces frais courants sont cependant loin d'atteindre les sommes destinées à la rétribution du personnel. Le plus souvent, les directeurs sont tenus de conserver une masse salariale importante. Dès 1713, « un état du nombre de personnes au théâtre » est fixé statutairement<sup>1136</sup> ; son entretien annuel s'élève déjà à 68 000 livres<sup>1137</sup>. Les entrepreneurs du XIX<sup>e</sup> siècle reçoivent des obligations similaires<sup>1138</sup>. Les états de personnel étant souvent, fixes, on s'est efforcé d'allouer un budget fixe à chaque partie du théâtre, afin de limiter les dépassements, mais cette tentative a obtenu peu de succès, dans la mesure où les autorités ont dû, systématiquement, se résoudre à accorder des crédits supplémentaires pour clore les exercices annuels<sup>1139</sup>. Ces dépenses sont particulièrement difficiles à prévoir : les interprètes ont pris l'habitude de recevoir des feux – dont le montant dépend de l'assiduité – ou des primes extraordinaires, versées discrétionnairement. Quelques tentatives de plafonnement ont vu le jour<sup>1140</sup>, mais elles n'ont jamais été reconduites.

Ces obligations financières sont aggravées par la situation, parfois critique, du théâtre. Comme nous l'avons détaillé, les entrepreneurs héritent des dettes laissées par leurs prédécesseurs et doivent, s'il le faut, redresser l'établissement après une période de crise. Halanzier, directeur entre 1871 et 1879, sera critiqué sévèrement pour sa gestion et les libertés prises avec le cahier des charges : si les violations du traité sont manifestes, l'entrepreneur devait composer avec un établissement totalement désorganisé par la Commune<sup>1141</sup>. Il eut aussi à subir le déplacement de

---

<sup>1134</sup> P. Pélessier, *op. cit.*, p. 51. « L'Opéra est devenu indispensable aux parisiens : le maintenir à un rang, à un niveau hors de paire, avec éclat et faste, constitue une nécessité indiscutée ».

<sup>1135</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 27 germinal an XI, lettre de La Pissardière à la direction.

<sup>1136</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 8 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>1137</sup> *Ibid.* État du nombre de personnes au théâtre.

<sup>1138</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 6 du cahier des charges du 28 février 1831. « Le nombre de musiciens, chanteurs, danseurs doit être tenu complet ». Il compte 225 employés uniquement pour le domaine artistique.

<sup>1139</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 122. Dépense du personnel pour 1829.

<sup>1140</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 12 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>1141</sup> H. Halanzier, *Exposé de ma gestion de l'Opéra, 1871-1875, prononcé à l'Assemblée le 31 mars 1875*, Paris, A. Chaix, 1875, p. 4. « Le personnel du chant et de la danse était dispersé ; les chœurs, l'orchestre et les différents services qui composent les rouages si complexes de cette vaste machine étaient désorganisés. Il m'a fallu rendre vie à cette grande institution de l'Académie nationale de musique. »

l'Opéra dans la salle Ventadour, après l'incendie du théâtre Le Pelletier en 1873, puis le déménagement au Palais Garnier, l'année suivante<sup>1142</sup>.

L'Opéra étant un service public, les gouvernements ont imposé de nombreuses obligations coûteuses aux directeurs. Les gestionnaires doivent répondre aux impératifs des représentations, même s'ils augmentent les coûts. Certaines de ces dépenses, comme les pensions, ont longtemps fait la singularité de l'établissement.

## II. Le système des pensions

Si la direction doit rétribuer son personnel et ses collaborateurs, elle a longtemps dû assurer la subsistance des artistes retirés. Les pensions accordées aux interprètes et aux employés peuvent être mises à sa charge ; ce coût est d'autant plus difficile à supporter que les salariés retirés ne contribuent plus aux représentations. La gestion du système de pensions révèle bien des hésitations : son organisation, souvent réformée, dépend du mode d'exploitation de l'Opéra, ainsi que du relai – favorable ou non – de la direction et des autorités hiérarchiques.

Un régime des pensions est organisé, dès les règlements de 1713 et 1714 : il donne à l'Académie royale de musique l'une de ses spécificités. Durant tout l'Ancien Régime, le coût de ces pensions ne cesse de croître. De 10 000 livres en 1713<sup>1143</sup>, la dépense atteint presque 45 000 livres, en 1750<sup>1144</sup>, puis dépasse 70 000 livres, en 1775<sup>1145</sup>. Cette augmentation soudaine est due à une politique de revalorisation des retraites<sup>1146</sup> : il s'agit de lutter contre le débauchage des théâtres étrangers. Les caisses du théâtre éprouvent les plus grandes difficultés à soutenir cette dépense, si bien que le ministre de la Maison du roi doit intervenir. Le 3 janvier 1784, un arrêt du Conseil réforme le système : les traitements des acteurs sont relevés à 9 000 livres, mais amputés d'un sixième de leur montant, au profit des retraites. Les 1 500 livres

---

<sup>1142</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 2.

<sup>1143</sup> *Ibid.* Article 13.

<sup>1144</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 28. État des paiements à faire aux anciens directeurs, acteurs et actrices et autres pensionnaires de l'Académie royale de musique pour leurs pensions. Il est établi en janvier 1750. On compte sept anciens directeurs ou leurs ayant-droits, quarante-deux acteurs ou actrices, et deux ouvriers.

<sup>1145</sup> *Ibid.* État des pensionnaires pour l'exercice 1775-1776.

<sup>1146</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, *op. cit.*, p. 47-48. En 1774, le duc de la Vrillière décide d'augmenter les pensions des premiers acteurs. De 1 500 livres, elles passent à 2 000 livres.

prélevées forment une « épargne forcée »<sup>1147</sup>, utilisée en fin de carrière pour continuer la rémunération. C'était augmenter immédiatement les frais de personnel pour diminuer, à long terme, les dépenses en matière de pensions. En attendant de pouvoir liquider ces fonds d'épargne, l'Opéra devait payer plus de 150 000 livres par an à ses pensionnaires<sup>1148</sup>. Les autorités savent combien ce gouffre financier est difficile à combler et décident de soulager l'établissement : le théâtre est alors régi par les Menus-plaisirs et ces dettes, comme toutes les autres, sont maintenant liquidées par l'État. Dans ces conditions, il est inutile de laisser le déficit se creuser et les dettes s'accumuler : à partir de 1787, le Trésor royal prendra entre 60 de 70 % du montant total des retraites à sa charge<sup>1149</sup>.

En 1790, le théâtre est confié à la Ville de Paris. Au moment où le fond d'épargne disparaît, en 1789, il s'élève à 60 000 livres<sup>1150</sup>. Les instances municipales ne paient plus les pensions. Les anciens interprètes s'efforcent de faire valoir leurs droits et rédigent leurs « observations », dans un mémoire porté à l'attention du gouvernement et de la Municipalité. Les retraités refusent d'être soumis aux règles drastiques encadrant les pensions de l'État : pour eux, une convention a été passée et elle doit être honorée. La continuation des rétributions après le retrait est la clause d'un contrat synallagmatique : « un dédommagement des années où [les artistes] auront exercé avec si peu de fruits »<sup>1151</sup> par rapport aux conditions offertes dans les théâtres en Europe. Ils considèrent avoir servi la monarchie et espèrent que « leur traitement de retraite » – on évite soigneusement le terme « pension » – sera payé personnellement par le roi, sur les fonds de la liste civile. Lorsqu'en 1792 l'entreprise de l'Opéra est laissée à Louis-Joseph Francœur et Jacques Cellérier, les pensionnaires ne sont pas oubliés : ils sont rétribués par la Ville, pour les années antérieures à la concession ; les entrepreneurs, de leur côté, se chargent de verser les pensions à proportion du temps passé dans leur établissement<sup>1152</sup>. Cette organisation ne résout pas tous les problèmes : le rétablissement du système est onéreux et ces dispositions ne prennent pas en compte la période de suspension. Par égard pour les anciens

---

<sup>1147</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>1148</sup> Bibl. Opéra. PE 205. État des pensions dues en l'an 1<sup>er</sup> de la République. Pour l'année théâtrale 1784-1785, l'Opéra verse 150 950 livres de pensions.

<sup>1149</sup> *Ibid.* Pour l'année théâtrale 1787-1788, le Trésor prend à sa charge 112 050 livres de pensions pour un total de 157 350. Pour 1789-1790, cette somme est de 101 400 livres sur 161 850.

<sup>1150</sup> Précis sur l'Opéra et son administration et réponses à différentes objections, [texte imprimé anonyme], 1790, p. 72.

<sup>1151</sup> *Observations pour les sujets de l'Opéra retirés et pour les auteurs qui ont travaillé pour ce théâtre*, Paris, Impr. De Prault, 1790, p. 5.

<sup>1152</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite*, *op. cit.*, p. 77.

artistes, recrutés par une régie royale, les gestionnaires de la liste civile acceptent de participer à la restauration du système. La dotation de la nation compense une petite partie des arriérés, pour un total de 88 000 livres<sup>1153</sup>. Dans le même temps, de nouvelles pensions sont liquidées sur les fonds du département des travaux et des établissements publics : en 1793, la Ville admet vingt-quatre interprètes à la pension, sur proposition des directeurs<sup>1154</sup>. En dépit du soutien financier apporté par l'État, l'administration ne parvient pas à tenir ses engagements. Au mois de décembre, elle doit déjà 55 000 livres à ses pensionnaires<sup>1155</sup>.

Les difficultés de paiement s'aggravent jusqu'au règlement de 1798. Suivant les recommandations des associés Francœur et De Nesle, le Directoire exécutif décide, pour la première fois, la création d'une caisse de pensions, dotée de revenus propres. Un nouvel effort financier est demandé au théâtre : l'administration doit verser le produit des représentations extraordinaires – elles sont organisées mensuellement – et prélever 2% sur les recettes des représentations ordinaires<sup>1156</sup>. La caisse est administrée par une assemblée d'artistes et de pensionnaires qui décide, tous les trois mois, du placement des fonds et de la répartition des deniers récoltés<sup>1157</sup>. Ce système semble donner satisfaction, dans la mesure où il est repris par le règlement de Lucien Bonaparte, en 1800<sup>1158</sup>. Malheureusement pour les artistes retirés, un changement de ministre va remettre en question l'organisation. En matière de pensions, les changements d'administrateurs coïncident souvent avec des changements de conceptions. Après avoir remplacé le frère du Premier Consul au ministère de l'Intérieur, Chaptal décide de réformer le fonctionnement de la caisse. Les anciens prélèvements sont remplacés par le douzième des revenus perçus à la porte ; les revenus des abonnements et des loyers des loges ne sont pas ponctionnés. Les interprètes sont toujours impliqués dans la gestion de ce « dépôt sacré », ainsi qu'on l'appelle fréquemment : les placements financiers sont laissés à la discrétion de

---

<sup>1153</sup> Bibl. Opéra. PE 205. État des pensions dues en l'an 1<sup>er</sup> de la République. En 1792, la liste civile verse 88 100 livres de pensions.

<sup>1154</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Rapport de 1793 remis au Bureau des établissements publics.

<sup>1155</sup> Bibl. Opéra. PE 205. État des pensions dues en l'an 1<sup>er</sup> de la République. A la fin de l'année 1793, 54 532 livres n'ont pu être payées.

<sup>1156</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 1 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>1157</sup> *Ibid.* Articles 3, 4 et 6. Cette assemblée est composée d'un représentant de chaque « partie » du théâtre – chanteur, danseur, musicien, préposé – et de deux pensionnaires. Le plafond de la caisse est fixé à 380 000 francs. Si les revenus annuels dépassent 80 000 francs, l'excédant est réparti au marc la livre jusqu'à 20 000 francs et au delà reversé à la caisse du théâtre.

<sup>1158</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite, op. cit.*, p. 143-147. Règlement du 29 ventôse an VIII. Selon son article 149, les versements excédant 80 000 francs par an sont directement versés dans la caisse du théâtre.

quatre commissaires, nommés par le personnel et approuvés par le ministre<sup>1159</sup>. Généralement, les fonds sont convertis en actions de la Banque nationale, ou alors placés au Mont-de-piété<sup>1160</sup>. Dans un premiers temps, la règle du douzième voulue par Chaptal n'a pas été respectée : l'administration versait une somme forfaitaire de 200 francs par soirée. Le ministre, peu favorable aux pensions, a saisi cette occasion pour se montrer tracassier ; il s'est opposé à l'administration, qui a dû retirer 4 200 francs de la caisse<sup>1161</sup> : ce « trop perçu » n'avait pas été autorisé. Bien que tatillon, Chaptal finit par fermer les yeux. Le revenu de la caisse est finalement augmenté par des usages. Un arrêté du 6 octobre 1802 prend acte de cette évolution. Si la quotité reste identique, elle est appliquée au montant total des recettes : la mention « à la porte » disparaît<sup>1162</sup>. Au total Chaptal porte peu d'intérêt au financement de la caisse : il a déjà l'intention d'en confisquer les fonds. Le jour suivant l'arrêté, le ministre décide d'affecter les 150 000 francs épargnés au remboursement de la dette du théâtre et de revenir au prélèvement du douzième sur les seuls billets d'entrée<sup>1163</sup>. Cette mesure – ce vol officiel – menace la pérennité du système. En 1803, le directeur de l'Opéra reconnaît que le maintien du système est uniquement destiné à rassurer les interprètes. Le personnel – conscient de l'état financier de l'établissement – préfère savoir un fond affecté spécialement au paiement de leurs retraites. Il faut pourtant se rendre à l'évidence : la caisse des pensions est devenue fantoche : cette charge est assumée directement par le théâtre<sup>1164</sup>.

Bonet, dans un rapport sur *L'Opéra en l'an XII*, avait souhaité qu'une partie des retraites soit à nouveau financée par le Trésor<sup>1165</sup>. Pour concrétiser son projet, il manquait un acte politique fort. La situation change après la proclamation de l'Empire : en 1805, Napoléon décide de montrer la générosité du régime envers les arts et les artistes : les pensions des interprètes seront maintenant liquidées par l'État<sup>1166</sup>. On projette alors de rétablir la caisse supprimée deux ans plus tôt. En

<sup>1159</sup> Articles 1 à 4 du règlement du 19 ventôse an IX. 45 262 francs sont placés au Mont-de-Piété et 26 150 francs sont placés à la Banque nationale.

<sup>1160</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. État des fonds de la caisse des pensions, vendémiaire an X.

<sup>1161</sup> *Ibid.* « Il convient de déduire [la somme] de 4 205 francs prise sur la retenue de 200 francs par représentation depuis le 30 floréal jusqu'au 20 messidor suivant qui n'a pas été consentie par le ministre de l'Intérieur ».

<sup>1162</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Ampliation de l'arrêté du 14 vendémiaire an XI.

<sup>1163</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Arrêté du Chaptal du 15 vendémiaire an XI.

<sup>1164</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 67. Paris, le 1<sup>er</sup> germinal an XI, rapport de Bonet à Chaptal.

<sup>1165</sup> J., B., Bonet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803, 94 p.

<sup>1166</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. Paris, le 9 germinal an XIII, lettre de Luçay à Bonet. Cette mesure valable à compter du 1<sup>er</sup> germinal ne sera pas appliquée aussi vite que prévu : le mois suivant l'empereur décrète que les pensions seront encore payées par l'Académie impériale de musique en attendant que le Trésor soit mis en mesure de les liquider ; cf. Paris, le 24 floréal an XIII, lettre de Luçay à Bonet.



septembre, Barbé-Marbois, ministre du Trésor public, parvient à faire admettre l'idée d'une retenue de 3% sur les rémunérations du personnel<sup>1167</sup> : les sommes perçues seront versées mensuellement à une caisse d'amortissement. Créée par le décret impérial du 11 février 1806, elle est spécialement affectée à la rémunération des interprètes à la retraite<sup>1168</sup>. Les prélèvements sont, au départ, minimes : durant les premiers mois de fonctionnement, ils dépassent à peine 2 000 francs par mois<sup>1169</sup>. Le système n'est pas modifié en profondeur durant la période impériale. Seul le décret de 1811 impose une gradation des retenues, en fonction du montant des cachets<sup>1170</sup>. La Restauration en reprend le principe, mais cherche de nouveaux revenus à ce « fonds de retenue ». En 1814, une ordonnance royale l'augmente par le produit des amendes et des « représentations de capitation », abandonnées par Chaptal. Leur nombre est considérablement diminué : d'un spectacle par mois, on passe à quatre par an<sup>1171</sup>. L'existence de ce fonds, tant qu'il n'est pas autonome, ne décharge pas l'Académie royale de musique du paiement des pensions. Les sommes prélevées sont placées sur le Trésor public en inscriptions de rentes à 5%, en vue de leur capitalisation. L'administration, désireuse de limiter ses dépenses immédiates, profite d'une ambiguïté du texte et emploie ces capitaux au paiement des pensions, au lieu de les économiser : la Maison du roi n'impose le respect de l'ordonnance qu'en 1818. Par un arrêté du 19 janvier<sup>1172</sup>, le comte de Pradel décide que les versements faits à la caisse de retraite ne doivent plus être utilisés pour le paiement d'aucune rente viagère. Seul le revenu des placements étant disponible, l'Opéra doit acquitter le complément sur ses propres deniers. Les versements garantis par les règlements au profit du fonds de pension ne sont pas exclusifs. Les comptes généraux de la caisse révèlent une plus grande diversité de revenus. En 1817, les retenues sur les rémunérations fixes et variables<sup>1173</sup> ont rapporté près de 35 000 francs, les représentations à bénéfice près de 30 000 francs, et les amendes à peine 760 francs.

---

<sup>1167</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite*, op. cit., p. 193. Arrêté du préfet du Palais du 5<sup>e</sup> jour complémentaire de l'an XIII.

<sup>1168</sup> Bibl. Opéra. PE 208. Décret impérial du 11 février 1806.

<sup>1169</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. État des retenues sur appointement, an XIII ou an XIV. 1 944 francs sont perçus chaque mois.

<sup>1170</sup> Article 2 du décret du 15 janvier 1811. On prélève 2% sur les traitements jusqu'à 1 000 francs, 3% pour les traitements entre 2 000 et 3 000 francs ; de 3 000 à 5 000 la retenue est de 4% puis de 5% de au delà.

<sup>1171</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 175. Articles 25 à 28 de l'ordonnance royale du 1<sup>er</sup> novembre 1814.

<sup>1172</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 19 janvier 1817. L'arrêté a été pris en 1818, mais il a été antidaté pour pouvoir s'appliquer rétroactivement sur l'exercice non encore fermé de 1817.

<sup>1173</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4658. Depuis le mois de mars, il a été décidé d'accorder une pension aux ouvriers, aux contrôleurs et aux préposés moyennant une retenue de 3% sur leur salaire.

Ce total est augmenté par les 11 000 francs produits par les inscriptions de rentes. Outre ce « revenu légal », il faut ajouter environ 16 000 francs de subventions, issus de deux versements : le premier est accordé par l'intendant des Menus-plaisirs, pour aider à l'organisation des représentations de capitation<sup>1174</sup>. Le second est prélevé sur les sommes destinées à soutenir les théâtres royaux ; son montant sera progressivement augmenté jusqu'à la monarchie de Juillet<sup>1175</sup>. Les pièces comptables attestent que les pensionnaires peuvent être mis à contribution : il existe des « retenues sur les pensions », dont le montant s'élève à 1 500 francs<sup>1176</sup>. Cette pratique semble rapidement abandonnée : les états suivants ne la mentionnent plus. Enfin, le bénéfice de ventes, organisées épisodiquement, est affecté à la caisse, mais il ne rapportera que des sommes modiques<sup>1177</sup>.

Le système de capitalisation est intéressant pour les pensionnaires, dans la mesure où il permet, à terme, de garantir le paiement des retraites, sans craindre les aléas financiers de l'Opéra. La réserve d'argent est importante, alors que les difficultés économiques du théâtre ne cessent de s'aggraver. La Maison du roi comprend alors la décision – tant critiquée – prise par Chaptal, en 1802. Vingt-et-un ans plus tard, les autorités prennent une initiative similaire : une ordonnance décide de vendre les rentes placées au profit des pensionnaires « pour en appliquer le produit à ses besoins, spécialement à acquit des dettes dont elle est actuellement obérée »<sup>1178</sup>. Si la capitalisation est, dans le même temps, abandonnée<sup>1179</sup>, le roi décide de soutenir la caisse par une subvention importante : elle croît à mesure que le montant total des pensions augmente. De 90 000 francs en 1823, pour une dépense de 106 000 francs<sup>1180</sup>, le soutien financier passe à 104 000 francs en 1826, pour une dépense d'environ 200 000 francs<sup>1181</sup>. Les subventions de la liste civile demeurent

---

<sup>1174</sup> Elle est, en réalité, considérée comme une subvention pour les retraites puisqu'elle est versée directement dans la caisse sans être employée pour les représentations.

<sup>1175</sup> Bibl. Opéra. PE 234. Budget de la caisse des pensions pour 1828. De 8 000 francs en 1817, il est porté à 12 000 francs en 1827 et 1828.

<sup>1176</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 175. Compte général des recettes et des dépenses de la caisse de pension en 1817. La retenue est autorisée par un « arrêté administratif spécial » que nous n'avons pas retrouvé.

<sup>1177</sup> Bibl. Opéra. PE 232 et PE 233. Budget de la caisse des pensions pour 1827. Le produit de ces ventes s'élève à 200 francs.

<sup>1178</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1075. Ordonnance du 30 juin 1823.

<sup>1179</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1020. Article 1<sup>er</sup> de l'ordonnance du 1<sup>er</sup> juillet 1823. « Les sommes afférentes à la caisse des pensions de l'Académie royale de musique [...] continueront à être employées immédiatement et jusqu'à concurrence du besoin au service des pensions de retraite assignées sur cette caisse. »

<sup>1180</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 175. Compte général des recettes et des dépenses de la caisse de pension en 1823.

<sup>1181</sup> *Ibid.* Compte général des recettes et des dépenses de la caisse de pension en 1826.

insuffisantes : la caisse devient rapidement déficitaire et le théâtre doit compenser le manque à gagner<sup>1182</sup>.

La dépense est plus lourde à supporter d'année en année : ce système ne peut être continué en l'état, après l'arrivée du docteur Véron. En 1831, la caisse est mise en extinction. Les nouveaux interprètes, recrutés par le directeur-entrepreneur, perdent leur droit à pension et Véron est déchargé du paiement des retraites pour les anciens employés<sup>1183</sup>. Sa participation se limite au versement du produit des quatre représentations de capitation, dont l'organisation est maintenue<sup>1184</sup>. Le texte semble dépourvu d'ambiguïtés, mais son application ne manque pas d'opposer le directeur et le ministère. Leurs rapports sont alors tendus : toutes les occasions sont bonnes pour trouver un sujet de chicane. Si l'ordonnance de 1814 imposait le versement des amendes à la caisse de pensions, le cahier des charges reste muet sur la question. Adolphe Thiers – soutenu par le Conseil d'État<sup>1185</sup> – considère que les anciennes dispositions ne sont pas abrogées. De son côté, le docteur Véron est soutenu par le Comité de contentieux qui, seul, a la compétence pour les conflits nés de l'interprétation du cahier des charges. Au total, Véron obtient gain de cause. Pour lui, les amendes viennent compenser le dommage financier causé à son entreprise par l'indiscipline des artistes et entend conserver les retenues sur les cachets et les salaires, à son profit<sup>1186</sup>. Ses successeurs, beaucoup plus déférents, cèdent aux pressions : dès 1835, la caisse des pensions récupère le produit des retenues disciplinaires<sup>1187</sup>. Faiblement abondée, la caisse est toujours déficitaire. Les retenues sur salaire diminuent à mesure que le nombre d'artistes, recrutés par les entrepreneurs, augmente : n'ayant plus droit à la pension, ils ne contribuent pas au fonds. De 31 000 francs, en 1835, les retenues tombent en deçà des 15 000 francs, en 1844<sup>1188</sup>. Il faut aliéner de nouvelles rentes et compter sur les subventions publiques, toujours plus généreuses : sur la même période, les aides versées sur les fonds de la

---

<sup>1182</sup> *Ibid.* En 1826, il dépasse 38 000 francs.

<sup>1183</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 24 du cahier des charges du 28 février 1831 : « L'entrepreneur ne sera en aucune manière tenu de fournir, soit intégralement, soit en partie, les pensions auxquelles pourront avoir droit les artistes et les employés de l'Opéra, en vertu des engagements antérieurs à sa gestion. L'administration y pourvoira seule, ainsi qu'au paiement des pensions. »

<sup>1184</sup> *Ibid.* Article 16.

<sup>1185</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Avis du Comité de l'Intérieur et du Commerce du Conseil d'État du 28 mars 1832.

<sup>1186</sup> Délibérations du Comité de contentieux des 5 mars et 23 mai 1832 ; cf. G. Thuillier, Les pensions de retraite, *op. cit.*, p. 353-355, 357-358.

<sup>1187</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 186. Situation de la caisse de retraite, 1835. 988 francs pris sur les amendes sont versés à la caisse.

<sup>1188</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 231. Situation de la caisse de retraite, 1844. Une évaluation chiffre le montant des retenues pour 1844 à 14 000 francs.

liste civile passent de 120 000 à 185 000 francs. La situation ne change pas jusqu'à la fondation d'un nouveau système de pensions. Cette initiative ne peut venir de la monarchie : les régimes ne veulent pas recréer une caisse qu'ils ont mise en extinction. Les entreprises étant largement déficitaires, elles refusent de prendre à leur charge de tels engagements financiers.

La volonté politique nécessaire à la réforme des pensions ne se manifestera que sous le Second Empire, après le rattachement de l'Opéra à la liste civile de l'empereur. Ce changement est préparé par François Crosnier, en 1855. Le directeur dit vouloir s'attacher les interprètes de renommée internationale, mais ce motif dissimule mal la véritable raison : il espère vainement pouvoir abaisser la rémunération des interprètes. Les cachets augmentent sans cesse et l'on justifie cette hausse encore en rendant responsable la perte du droit à la retraite : un fonds de pensions serait – du moins, l'espère-t-on – un avantage de nature à faire accepter aux artistes une rémunération moindre, en cours de carrière. La nouvelle caisse serait abondée par tous les revenus attribués, par le passé, aux pensions – subvention d'État, retenue sur cachets, produit des amendes et représentations à bénéfiques – ainsi que par « les condamnations judiciaires prononcées par les tribunaux contre les artistes qui refuseraient d'exécuter leurs engagements. »<sup>1189</sup> Le projet, très détaillé, prévoit de capitaliser les sommes perçues<sup>1190</sup> : au bout de vingt ans, le fonds pourrait produire plus de 134 000 francs de rente annuelle<sup>1191</sup>.

Le décret du 14 mai 1856, portant création de la « caisse spéciale de pension de retraite pour le Théâtre impérial de l'Opéra », reprend les propositions du directeur, mais procède à quelques ajustements. Le fonds, déposé auprès de la Caisse des dépôts et consignations, sera abondé par les revenus traditionnels<sup>1192</sup> et deux ressources supplémentaires : les retenues sur salaire, négociées avec le personnel en raison des absences autorisées et des jours de congé, ainsi que les éventuels dons et

---

<sup>1189</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. Note de Crosnier, 1855 ; cf. G. Thuillier, *Les pensions de retraite, op. cit.*, p. 399.

<sup>1190</sup> G. Thuillier, *Les retraites des fonctionnaires, débats et doctrines (1790-1914)*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1994, tome 2, p. 129. Ces prévisions ont utilisé les calculs proposés par le député Mathieu dans son rapport rendu en juin 1840 à propos des retraites des fonctionnaires. Son modèle de caisse est resté célèbre. Selon Mathieu, les administrateurs ne devaient pas déterminer eux-mêmes les règles de formation des fonds de pension car « elles sont placées entre la crainte de demander trop au présent et le désir d'accorder de grands avantages à l'avenir ».

<sup>1191</sup> A.N. F<sup>21</sup> 5245. Projet de constitution d'une caisse spéciale de pension de retraite pour le Théâtre impérial de l'Opéra, 1856.

<sup>1192</sup> Article 2 du décret du 14 mai 1856. Une retenue de 5% est opérée sur tous les traitements n'excédant pas 40 000 livres par an. Outre le produit des retenues négociées et des amendes, la subvention est fixée à 20 000 francs par an et le produit de la capitation – deux représentations à bénéfice et un bal – à 30 000 francs.

legs. Le texte est, semble-t-il, appliqué avec sérieux. En 1863, la caisse des pensions a déjà amassé 950 000 francs de capital<sup>1193</sup>. En dépit d'un premier bilan encourageant, son fonctionnement est perturbé par le retour à l'entreprise, en 1866. Le directeur Perrin ne souhaite prendre aucun risque : il craint d'être sollicité si, en raison d'un nombre surabondant de pensionnaires, le fonds perd de l'argent. Comme en 1831, la caisse est mise en extinction. Bien que le droit à la retraite soit exclu des nouveaux contrats, l'entrepreneur contribue au financement des retraites, afin de respecter les droits acquis des anciens interprètes : le cahier des charges reprend, à leur égard, les dispositions du décret de 1856<sup>1194</sup>.

La gestion entrepreneuriale de l'Opéra se pérennise. Contrairement à Émile Perrin, tous les directeurs ne croient pas en l'incompatibilité d'un système de pensions avec une administration privée, les quelques tentatives de rétablissement échouent<sup>1195</sup>. En 1873, un projet proposé par le commissaire du gouvernement Vaucorbeil est ajourné ; deux ans plus tard, le bureau des théâtres – sollicité par le personnel – ne parvient pas à faire céder le directeur Halanzier. De même, la création d'un « livret individuel à la caisse de la vieillesse » ne séduit pas l'administration. Pendant que les gestionnaires hésitent, l'ancienne caisse fonctionne encore. Alors qu'un quart seulement des interprètes cotise encore, les comptes sont exacts et les pensions sont payées<sup>1196</sup>. La situation reste en l'état jusqu'à l'arrivée de Vaucorbeil à la tête du théâtre, en 1879 : la direction des Beaux-arts profite de ce contexte favorable pour rétablir le fonds de retraites. Le nouveau directeur – qui n'a pas changé de convictions – est toujours favorable au système des retraites. Sans surprise, le décret de 1856 est repris dans ses grandes lignes<sup>1197</sup>. En 1887, cette initiative a déjà fait long feu, puisqu'un décret organise à nouveau l'extinction de la caisse<sup>1198</sup>. Il semble que les conditions de liquidation des pensions soient devenues trop strictes : une partie du personnel cotisant a été, *de facto*, privé de son droit à la retraite. En outre, les carrières de certains personnels sont trop courtes pour atteindre le nombre

---

<sup>1193</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. Situation de la caisse au 31 décembre 1862.

<sup>1194</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Selon les articles 85 à 87 du cahier des charges du 22 mars 1866, 20 000 francs sont prélevés de la subvention annuelle pour soutenir le fonds de pension. Le directeur doit donner des représentations à bénéfice et des bals, afin de pouvoir verser 30 000 francs chaque année à la caisse. Il doit en outre se séparer du montant des amendes et des retenues sur salaire.

<sup>1195</sup> Ces projets ont été retrouvés par G. Thuillier ; cf. G. Thuillier, *Les pensions de retraite, op. cit.*, p. 454.

<sup>1196</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4658. Rapport de la direction des Beaux-arts au ministre, septembre 1878.

<sup>1197</sup> Décret du 15 octobre 1879. La seule modification opérée dans les ressources de la caisse est la réduction de 30 000 à 20 000 francs des revenus des représentations à bénéfice.

<sup>1198</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite, op. cit.*, p. 512-514. Décret du 26 mars 1887.

nécessaire d'annuités. À partir de cette date, l'Opéra n'est plus mis à contribution : le système des pensions est maintenant abondé par des cotisations volontaires et des ressources affectées par la Commission de liquidation de l'ancienne caisse<sup>1199</sup>.

Censé donner une plus grande sécurité aux interprètes et aux préposés, le fonds de retraite n'a pas toujours donné satisfaction ; sa gestion défailante par excès de générosité – c'est le cas sous la Restauration – ou son organisation inadaptée aux carrières ont parfois jeté le discrédit sur un système onéreux. Les réformes se sont succédées et ont, la plupart du temps, eu pour objet de faire disparaître et de refonder le même régime de pensions. Les hésitations ne concernent pas seulement les dépenses de personnel. Un encadrement juridique a été mis en place pour les frais de fonctionnement : si les règlements se sont fixés beaucoup plus rapidement que pour les pensions, leur application s'est révélée particulièrement confuse.

### *III. Les marchés de fournitures et de travaux*

On peut identifier deux catégories de besoin : les fournitures et les services. Pour les fournitures, le théâtre fait appel à des fournisseurs chargés d'apporter tous les accessoires indispensables à la tenue des répétitions et des représentations, les matériaux nécessaires à la confection des costumes et des décors, ainsi que le matériel des bureaux. Pour les services, ce sont des prestataires qui exécutent, selon les besoins, le blanchissage, les décorations, le travail de couture ou s'affairent à l'éclairage de la salle. Contrairement aux fournitures, certains services peuvent être réalisés directement, notamment les travaux de peinture et de couture qui sont laissés aux soins des ouvriers recrutés par le théâtre. Le recours à des fournisseurs et à des prestataires concourt à faire accepter l'Opéra dans le milieu de l'artisanat : les commandes sont continues et font vivre de nombreuses familles. Cette dimension économique a été prise en considération lorsque les autorités ont consenti à subventionner le théâtre lyrique<sup>1200</sup>.

---

<sup>1199</sup> *Ibid.* p. 537-540 Décret du 17 février 1900 portant création d'une caisse de pensions viagères et de secours au Théâtre national de l'Opéra. L'adhésion ne sera rendue obligatoire qu'en 1923.

<sup>1200</sup> Voir supra p. 44-46.

En dépit de son utilité pour la société, la dépense ne doit pas donner lieu à des gaspillages. L'Opéra a pris, depuis longtemps, l'habitude de conclure des marchés avec ses fournisseurs. Durant les périodes de régie, les autorités vont tenter d'ordonner cette pratique informelle, en s'inspirant du régime des marchés de travaux publics. Ainsi, une procédure commence-t-elle à émerger sous l'Ancien Régime ; elle sera normalisée à partir du Consulat. La longue pratique des marchés et le prestige attaché au service de l'Opéra ont donné un véritable statut juridique et social aux fournisseurs.

### *A. La genèse d'une procédure*

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les entrepreneurs de l'Opéra entretiennent évidemment des rapports constants avec des fournisseurs. Ils ont besoin de matériaux pour faire construire les décors ; il leur faut du tissu pour faire confectionner les costumes ; ils cherchent des bougies et de l'huile pour éclairer les salles. Lully préfère traiter directement avec les artisans : un maître tailleur est affecté à la préparation des ouvrages nouveaux. Il touche une somme forfaitaire pour chaque costume livré. Pour *Cadmus et Hermione*, en 1673, le prix est fixé à 5 livres<sup>1201</sup>. Après Lully, Nicolas de Francine a besoin de liquidités. En 1695, Foisin, banquier de Paris, est chargé d'effectuer personnellement tous les achats au nom de l'Académie royale de musique. Il avance les sommes et attend un remboursement avec intérêts. Plus les contrats sont nombreux, plus le banquier s'enrichit. Il se considère titulaire d'une clause d'exclusivité et proteste lorsque le directeur fait, lui-même, appel aux fournisseurs. Foisin empêche les marchands de livrer et interdit au garde du magasin de recevoir les fournitures, sans son accord. Pour ne pas compromettre les représentations, un conseiller du roi – chargé d'arbitrer le conflit – fera droit à Francine<sup>1202</sup>. De nombreuses dettes sont alors contractées personnellement par le directeur qui n'est pas en mesure de toutes les honorer. Lorsqu'en 1708 l'entrepreneur du luminaire décède, ses ayant-droits se retournent contre Pierre Guyenet, directeur depuis quatre ans. Afin de liquider la dette, il accorde à la veuve de l'entrepreneur 500 livres de

---

<sup>1201</sup> A.N. MC.XLVI-116. Marché passé entre Lully et François Bourgeois le 18 février 1673.

<sup>1202</sup> A.N. MC.XX-387 Le 18 août 1695, sentence arbitrale rendue par Louis Ladvoeat.

rente à prendre annuellement dans les caisses de l'Opéra, jusqu'à expiration du privilège<sup>1203</sup>.

Les marchés sont conclus selon les règles du droit des obligations et aucune forme particulière n'est imposée. Ce sont des contrats synallagmatiques et commutatifs. Deux contractants s'entendent pour un objet moyennant un prix. Les directeurs, maîtres de leurs finances, sont libres de négocier et de passer des conventions. Au milieu du siècle, l'administration de l'Opéra s'efforce de faire baisser les coûts, en proposant une durée d'exécution plus longue. En 1741, Eugène Thuret traite avec le peintre Servandony, pour une période de dix ans<sup>1204</sup>. Assuré de travailler longtemps pour l'Académie royale de musique, le fournisseur accepte 12 000 livres par an pour la confection de deux décors complets, l'entretien et la réparation de toutes les décorations, ainsi que la réfection à neuf des ciels et des horizons. Il fournira lui-même les matériaux nécessaires et fera réaliser, à ses frais, les sculptures et les dorures. Bien que le directeur économise par rapport au coût unitaire de chaque décor, il ne dispose pas des fonds nécessaires pour rétribuer le peintre. Servandony, conscient des difficultés financières du théâtre, cherche à se prémunir contre l'inexécution presque assurée du traité. Il obtient, par contrat, qu'un quart de son revenu soit pris sur le crédit réservé aux cachets des acteurs. Les dépenses de personnel étant prioritaires sur les dépenses de fournitures, cette précaution lui assure un minimum de 250 livres par mois, si l'argent vient à manquer. La précaution prise par Servandony s'avère utile : les exercices budgétaires des années suivantes révèlent que le contrat n'a pas été pleinement honoré. En 1743, la dépense totale pour le service de la peinture est loin de couvrir le prix stipulé<sup>1205</sup>.

En 1749, lorsque l'Opéra est régi par la Ville de Paris, la Municipalité jouit déjà d'une solide expérience en matière de marchés : ses marchés de travaux publics sont soumis à des règles strictes. Il faut une autorisation de contracter, une mise en concurrence et une adjudication aux enchères<sup>1206</sup>. Les fournitures de l'Académie royale de musique portent sur un objet très différent, qui n'a été encadré par aucune ordonnance particulière. Le prévôt des marchands s'est néanmoins efforcé d'en

---

<sup>1203</sup> A.N. MC.XLV-319. Rente accordée à Françoise Gabeux le 29 août 1708.

<sup>1204</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Marché passé avec Servandony le 12 août 1741.

<sup>1205</sup> Bibl. Opéra. CO 511. Le tableau général des recettes et dépenses pour l'exercice 1743-1744 consacre

8 148 livres aux peintures et décorations.

<sup>1206</sup> F. Monnier, *Les marchés de travaux publics dans la généralité de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, LGDJ, 1984, 435 p.



imposer le principe à l'Académie. En réclamant des soumissions, la Municipalité espère une mise en concurrence des fournisseurs. C'était oublier qu'à l'Opéra, toutes les matières non organisées par le règlement sont régies par des usages que de simples directives ne suffiront pas à abolir : des ateliers, des familles des fournisseurs ont l'habitude de travailler pour le théâtre. En 1750, les soumissions envoyées sont au nombre de vingt ; toutes sont acceptées, faute de concurrence<sup>1207</sup>. Il semble que les cordonniers, épingliers, gantiers, papetiers, chapeliers et autres quincailliers, que l'administration souhaitait conserver, aient été prévenus. On continue finalement de traiter de gré à gré et les contrats sont conclus *intuitu personae* avec les fournisseurs habituels. Pour l'heure, le seul véritable changement apporté par la régie est l'exactitude des paiements : les échevins administrent la collectivité de façon à conserver une image de gestionnaire rigoureux<sup>1208</sup>. Le crédit accordé par les artisans et des bailleurs de fonds permet d'entretenir la confiance des autres prestataires de service et de pouvoir lancer, sans difficultés, des emprunts. Les dettes de l'Opéra seront justement liquidées grâce à un emprunt public, autorisé par arrêt du Conseil le 27 décembre 1749<sup>1209</sup>. On mesure alors à quel point la gestion des entreprises a été défailante. « La registration des liquidations de dettes » fait état de créances anciennes présentées par les ayant-droits d'anciens fournisseurs : un maître papetier obtient, par exemple, le paiement de 521 livres, pour des livraisons effectuées en 1711<sup>1210</sup>.

La pratique des marchés n'est pas modifiée avant 1780 et la régie placée sous l'autorité hiérarchique des Menus-plaisirs. L'article 8 du règlement du 18 avril 1780 dispose que « les fournitures doivent être adjugées au rabais sur les soumissions proposées. »<sup>1211</sup> Cette fois, un règlement organise une procédure de passation des marchés. Dès lors que le déficit est comblé par des fonds publics, le gouvernement agit d'autorité pour exiger des économies. Le texte ne s'attarde pas sur les détails : il se contente d'imposer une mise en concurrence et un critère de sélection unique : le moins disant l'emporte. Bien que ces exigences soient conformes au droit commun de

---

<sup>1207</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Soumissions pour l'année 1750.

<sup>1208</sup> F. Monnier, *Les débuts de l'administration éclairée, op. cit.*, p. 137.

<sup>1209</sup> Voir supra, p. 191.

<sup>1210</sup> Bibl. Opéra. CO 535. Registration des liquidations des dettes antérieures au 25 août 1749. Liquidation du 3 février 1750.

<sup>1211</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Règlement du 18 avril 1780.

l'adjudication<sup>1212</sup>, on étend, avant tout, les principes des marchés publics passés par l'État, tentative jusqu'alors privée d'effets. Le ministre de la Maison du roi peut maintenant compter sur le soutien actif de l'administration interne. Comme nous l'avons vu, l'Opéra est administré par le Comité des artistes : les « sujets copartageants » sont intéressés à la recette et ils veilleront à appliquer une mesure d'économie<sup>1213</sup>. Dans son *Journal de l'Académie royale de musique*, le sous-directeur Louis-Joseph Francœur registre les marchés. En dépit des désordres internes et du retour forcé du directeur Dauvergne, la procédure semble respectée, au moins pour les prestations les plus onéreuses : le 30 mai 1785, le service du luminaire fait l'objet d'une mise en concurrence effective<sup>1214</sup>.

Ce système ne fonctionne pas parfaitement. Le plus remarquable détournement a eu lieu durant les premières années de la régie. Le 27 avril 1780, l'entrepreneur Larrivée est fait « commissionnaire de l'Académie royale de musique » par le Comité des artistes. Habitant à Lyon, le fournisseur devait « donner avis sur les bons marchés qui se présenteraient »<sup>1215</sup> ; il s'agissait essentiellement d'étoffes et de couleurs, marchandises répandues dans le milieu des soyeux lyonnais. Fort de son nouveau titre, Larrivée déménage à Paris. Une fois installé, il parvient – non sans un certain culot – à se faire passer pour le fournisseur unique du théâtre. Bien que ce titre ait été inventé, il évince ses concurrents et porte des marchandises de mauvaise qualité, directement dans les magasins de l'Opéra<sup>1216</sup>. L'usurpateur n'hésite pas à se servir chez les autres marchands, afin de vendre leurs fournitures, moyennant une commission de 5%, prise d'office<sup>1217</sup>. Il n'abandonne pas non plus son rôle de simple intermédiaire entre les fabricants de province et l'Opéra : son stock ne désemplit pas. Lorsque le Comité, devenu méfiant, décide de faire inventorier ses réserves, l'administration se rend compte que Larrivée ne possède aucune facture : les prix

---

<sup>1212</sup> Prost de Royer, *Dictionnaire de jurisprudence et des arrêts ou nouvel édition du dictionnaire de Brillouin*, Lyon, A. de La Roche, 1782, tome 2, p. 749-750. L'adjudication « est un acte par lequel on afferme, loue, vend à l'enchère, par lequel on donne une entreprise au rabais. La publicité et la concurrence sont deux caractères essentiels de cet acte, dont l'objet est d'assurer le plus grand avantage de celui pour lequel il le fait ».

<sup>1213</sup> Bibl. Opéra. Res 1027. Dans le compte-rendu adressé au ministre de la maison le 9 avril 1781, le Comité s'intéresse de près à la passation des marchés.

<sup>1214</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Le 30 mai 1785, les soumissions de Collin et Renault sont étudiées. Renault l'emporte en acceptant 40 000 livres.

<sup>1215</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 2. Délibération du Comité des artistes du 27 mai 1780. Larrivée est fait commissionnaire général de l'Académie royale de musique pour « les achats et fournitures qui seront nécessaires pour les travaux, les habits conformément aux conventions faites avec lui. »

<sup>1216</sup> *Ibid.* Délibération du Comité des artistes du 25 août 1781.

<sup>1217</sup> *Ibid.* Paris, le 10 juillet 1781, lettre du directeur Dauvergne au ministre.

donnés étaient fixés arbitrairement<sup>1218</sup>. En dépit de sa gravité, cette situation demeure exceptionnelle et, jugé dans son ensemble, le système des adjudications donne satisfaction.

Bien que, sous l'Ancien Régime, la tentative ait été concluante, le premier règlement pris après la Révolution ne reprend pas expressément la procédure. Le Comité d'administration est surtout chargé de valider les décisions de Dauvergne ; il doit, entre autres affaires internes, « viser et régler les mémoires des fournisseurs »<sup>1219</sup>. Les autorités révolutionnaires feront peu cas des marchés. Les soumissions sont validées selon les besoins. Des dizaines d'entre elles sont inscrites dans les registres, sans aucune indication attestant d'une éventuelle mise en concurrence. Les fournitures de papier<sup>1220</sup>, de lycopodium<sup>1221</sup>, et même d'esprit de vin<sup>1222</sup> sont rapidement acceptées. Avec la multiplication des œuvres de circonstance, les tensions politiques et le marasme, les difficultés financières réapparaissent. Une nouvelle fois, l'administration est dans l'impossibilité d'honorer ses contrats. Sous le Directoire, les marchés sont autorisés par le ministre de l'Intérieur<sup>1223</sup>, alors que l'établissement ne peut toujours pas supporter la dépense. À défaut de paiement, les marchands<sup>1224</sup> et les artisans<sup>1225</sup> menacent de mettre un terme à leurs prestations.

Les difficultés rencontrées dans l'application de la procédure n'ont pas eu pour conséquence de remettre en cause son principe. Au contraire, le Consulat va tenter de la détailler et de la généraliser.

### *B. Le formalisme des marchés*

L'étude des marchés au XIX<sup>e</sup> siècle est loin d'être un travail austère ; ces contrats dévoilent un aspect important de la vie du théâtre. Les échantillons par

---

<sup>1218</sup> *Ibid.* Compte fait dans le magasin du sieur Larrivée le 7 septembre 1781.

<sup>1219</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil de 1790.

<sup>1220</sup> Bibl. Opéra. AD 26. Autorisation du 22 juin 1792. M. Cheveau est payé 156 livres pour son papier.

<sup>1221</sup> *Ibid.* Autorisation du 1<sup>er</sup> août 1792. M. Carbonel est payé 166 livres pour le lycopodium qu'il fait venir de Suisse. C'est un remède destiné à soigner les affections de la gorge et les troubles intestinaux.

<sup>1222</sup> *Ibid.* Autorisation du 1<sup>er</sup> août 1792. M. Jolibois est payé 275 livres pour l'esprit de vin.

<sup>1223</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 26 fructidor an VI, lettre du ministre de l'Intérieur aux administrateurs. Il autorise un marché de fournitures de chevaux.

<sup>1224</sup> *Ibid.* Paris, le 26 fructidor an VI, lettre J. Thierry, fabricant d'étoffes, aux administrateurs.

<sup>1225</sup> *Ibid.* Paris, le 26 fructidor an VI, lettre de M<sup>me</sup> Faure, blanchisseuse, aux administrateurs.

centaines de couleurs, de soie, de mousselines de dentelles et de cordes – conservés dans les cartons d’archives – laissent entrevoir les préoccupations pratiques de l’administration. Les périodes de régie sont particulièrement intéressantes ; elles ont joué un rôle singulier dans l’élaboration de procédures et de pratiques si diversifiées qu’elles permettent de dresser un tableau d’ensemble nuancé de ces marchés. Les entrepreneurs, quant à eux, étaient libres de reprendre ou non ces manières de faire : malheureusement, leurs traités n’ont pas laissé suffisamment de traces pour entrer dans le même détail.

La réforme des marchés a eu lieu sous le Consulat, alors que l’Opéra est placé dans les attributions du préfet du Palais. La surveillance exercée, tout comme l’importance des fonds publics engagés, créent les conditions favorables à un encadrement précis de ces contrats. L’administration reprend, une nouvelle fois, les règles applicables aux marchés publics pour construire une procédure contraignante. Pour autant, les abus ne cessent pas.

## 1. La passation

La pratique devance la réglementation. En 1803, le préfet du Palais publie les appels d’offres dans les journaux ; celles-ci concernent principalement les marchés importants, comme le luminaire<sup>1226</sup>. Les petits fournisseurs sont, eux aussi, concernés. Ils soumissionnent, même si certains passe-droits empêchent un traitement égal de tous les candidats. Lorsqu’un nouvel artisan propose une rémunération inférieure au prix pratiqué habituellement, l’ancien prestataire est prévenu par la bande afin qu’il puisse s’aligner sur son concurrent<sup>1227</sup>. Charles Luçay, le préfet du Palais, constate ces abus. Un arrêté du 19 décembre 1803<sup>1228</sup> impose l’adjudication comme seul et unique moyen de passer les marchés. Il reprend les principes déjà mis en pratique, mais refuse de laisser à un seul administrateur le soin d’en faire l’application. Une commission *ad hoc* est formée. Composée du directeur, du comptable, de l’inspecteur général et du secrétaire, elle doit estimer le prix des fournitures. Le directeur devra

<sup>1226</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 107. Avis de 12 ventôse an XI.

<sup>1227</sup> *Ibid.* Rapport de Morel du 2 pluviôse an XI. Il propose de rejeter la soumission proposée par M<sup>lle</sup> Van Loo parce que M<sup>me</sup> Chavanel – alors en charge des travaux de broderie – a accepté de s’aligner sur cette proposition.

<sup>1228</sup> Bibl. Opéra. AD 9 « fournitures et marchés ». Arrêté de Charles Luçay du 27 frimaire an XII.

conclure les marchés en respectant scrupuleusement le règlement, sans quoi le comptable ne délivrera aucun mandat de paiement. Cet arrêté détermine les grands principes. L'expérience les adaptera, sans modifier le système en profondeur. Il faut déterminer les fournitures soumises à adjudication, rédiger un cahier des charges, rendre les offres publiques, mettre en concurrence et sélectionner les soumissions, selon des critères précis.

#### a. L'inventaire des besoins

Le prix de la fourniture est indifférent : « Il sera dressé un état de tous les objets formant la consommation ordinaire du Théâtre des arts dans lesquels toutes les fournitures seront classées par nature différence ; [...] chaque nature différente sera donné séparément à l'entreprise.<sup>1229</sup> » Ce principe emporte plusieurs conséquences. Tous les besoins du théâtre – quel que soit leur coût – doivent faire l'objet d'adjudications ; l'objet de ces contrats peut être un service ou une fourniture et toute mise en régie est, en principe, interdite.

Il est plus économique de faire appel à une personne privée que d'entretenir un personnel permanent, mais le recours obligatoire à l'entreprise, proclamé sous l'Empire, n'est pas un principe absolu : les ateliers, déjà réunis à l'Opéra, ne sont pas compris dans cette interdiction. Tout comme les ateliers de costumes, la « régie des décorations » ne ferme pas ; elle accueille de futures célébrités de la peinture, comme Ciceri dont les décors marqueront l'histoire de la représentation scénique<sup>1230</sup>. De même, certains services sont retirés de la liste des marchés, lorsque leur coût dépasse le prix d'un salaire versé à l'année : en 1817, la menuiserie et la serrurerie sont confiées à un ouvrier recruté par le théâtre<sup>1231</sup>.

Toute espèce de « soumission générale » est dans le même temps prohibée. L'exemple du commissionnaire Larrivée, en 1780, semble avoir marqué profondément les esprits : les administrateurs n'ont pas le droit de confier à un particulier l'exclusivité de toutes les fournitures. Pour chaque besoin, un prix est

<sup>1229</sup> *Ibid.* Articles 1 et 2.

<sup>1230</sup> C. Join-Deterle. « Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique », *Romantisme*, 1982, n° 38, p. 67. Ciceri intègre l'atelier en 1806. Il se spécialise dans les paysages.

<sup>1231</sup> Bibl. Opéra. AD 40. Paris, le 3 janvier 1822, lettre du directeur à Quest, serrurier. Le directeur refuse de lui confier ce service mis en régie en 1817.

déterminé. L'exécution de chaque service, la livraison de chaque fourniture est donnée à un entrepreneur, chargé de fournir la quotité demandée ou d'exécuter un travail. Il est lié par son engagement : l'évolution du cours des matières premières augmente ou diminue sa marge. Le refus des marchés à objet multiple n'est pas motivé par un souci d'économie : les soumissionnaires généraux peuvent diminuer leur marge sur chaque catégorie de fourniture, dans la mesure où la quantité permet de dégager un bénéfice substantiel : ils sont environ 5% moins chers que les autres fournisseurs. En réalité, les autorités savent que l'équilibre budgétaire de l'établissement est précaire. Si un différend éclate avec le fournisseur unique, et qu'il décide d'arrêter ses prestations, l'Opéra est mis hors d'état de représenter le moindre spectacle<sup>1232</sup>. Enfin, l'administration prend en compte l'importance des marchés auprès des marchands et des artisans de Paris : on refuse de retirer leur gagne-pain, au profit d'un seul particulier<sup>1233</sup>.

Aucune soumission ne peut être acceptée si son utilité n'a pas été officiellement déclarée. Le fonctionnement du théâtre évolue. Les techniques se perfectionnent. En 1819, l'administration de l'Académie royale de musique s'intéresse aux essais d'éclairage public au gaz, effectués à Londres. Grâce à l'intervention du ministre de la Maison du roi, un gazomètre est installé rue Richer et de nouveaux luminaires sont construits pour l'Opéra. Le système est inauguré le 22 février 1822, à la première d'*Aladin ou la lampe merveilleuse*<sup>1234</sup>. En dépit des réticences de quelques spectateurs, l'arrivée du gaz est un succès. Il n'est pas utilisé comme un simple moyen d'éclairage, mais comme élément, à part entière, de la mise en scène. L'arrivée de cette technologie engendre des besoins nouveaux. En 1824, un plombier se propose d'entretenir à l'année les conduites, mais le directeur est obligé de saisir le Conseil d'administration, seul habilité à valider les matières soumises aux règles des marchés<sup>1235</sup>.

Après avoir constaté l'utilité d'une fourniture ou d'un service, l'administration peut passer à la rédaction d'un cahier des charges.

---

<sup>1232</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Procès-verbal de la commission *ad hoc* du 19 fructidor an XII. La soumission générale proposée par M. Pechet est rejetée : « ce léger bénéfice n'est rien en comparaison du danger que court l'administration en ce mettant à la merci d'un seul entrepreneur qui, pour le plus petit motif de plainte ou fondé ou imaginaire, pourrait suspendre sa soumission et arrêter de servir. »

<sup>1233</sup> *Ibid.* Le procès-verbal parle « d'un grand mal pour toutes les familles qui dépendent de l'Opéra ».

<sup>1234</sup> G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 539.

<sup>1235</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1664. Le 13 décembre 1824 le directeur transmet la proposition de M. Gaillard au Conseil d'administration.

## b. Les cahiers des charges

Sa rédaction n'est pas une obligation absolue dans l'arrêté de Luçay ; elle ne sera rendue obligatoire qu'en 1821<sup>1236</sup>. Sous le Consulat, la commission *ad hoc* peut encore se contenter d'évaluer un prix maximum, au delà duquel la soumission est rejetée, car trop onéreuse. Bien qu'aucune obligation ne pèse sur la direction, il est difficile d'ouvrir un marché sans indiquer précisément aux soumissionnaires quels sont les besoins. Pour cette raison, on a déjà pris l'habitude de rédiger un cahier des charges pour les matières nécessitant un service régulier, un volume précis de fournitures ou des mesures de sécurité. En 1803, la mise en entreprise de l'éclairage se fait dans des conditions précises. Les candidats ne sont pas libres d'employer leur propre personnel : ils doivent verser le salaire des allumeurs recrutés par le théâtre<sup>1237</sup>. Sous l'Empire, les cahiers des charges se multiplient ; ils seront repris, presque mot pour mot, sous la Restauration. On trouve des « cahiers des clauses » fixant les conditions générales applicables à tous les marchés, quel que soit leur objet. Ils organisent, par exemple, les conditions de dédommagement pour les suppléments de fournitures ou pour un surcroît de travail, et déterminent les sanctions en cas de manquement<sup>1238</sup>. D'autres cahiers des charges viennent régler précisément chaque partie du service. Les travaux de blanchissage font l'objet d'une attention particulière : ils devront être effectués dans des délais précis, pour ne pas empêcher la tenue des représentations. De même, costumes et habits sont systématiquement inspectés, et les éventuelles détériorations constatées<sup>1239</sup>.

Si la direction est tenue par ses cahiers des charges généraux, ces documents ne sont pas considérés comme exhaustifs. Si les administrateurs ne peuvent accepter aucune stipulation contraire, ils ont le droit d'imposer des obligations supplémentaires. C'est à l'administration du théâtre d'ajuster les clauses du contrat, en fonction des besoins et de prendre des précautions, en cas de doute sur la probité

---

<sup>1236</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. Article 22 du règlement du 24 janvier 1821.

<sup>1237</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Marché pour la fourniture de l'éclairage, ventôse an XI.

<sup>1238</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 177. Cahier des clauses et conditions pour les fournitures nécessaires au service de l'Académie royale de musique pour l'année 1817. Tout refus de fournir entraîne un arrêt du contrat et une nouvelle soumission. Les dommages sont supportés par l'entrepreneur défaillant qui ne peut exiger aucune indemnité.

<sup>1239</sup> *Ibid.* Charges pour le blanchissage.

ou sur les compétences d'un fournisseur. Alors qu'il n'existe aucune obligation générale de cautionnement, un dépôt de garantie peut, par exemple, être exigé au cas par cas<sup>1240</sup>.

Une fois les clauses des marchés adaptées aux besoins, il faut rechercher un prestataire de services. Les directeurs font publiquement appel aux entrepreneurs privés.

### c. La publicité des offres

Deux moyens sont ordinairement utilisés pour assurer la publicité des offres. Des avis sont placardés dans Paris ; l'affichage est relayé dans la presse, lorsque le marché est important. Des articles expliquent précisément l'objet du contrat et informent les soumissionnaires qu'un cahier des charges est librement consultable au secrétariat de l'Opéra. Enfin, un délai est donné et des horaires sont fixés pour accueillir les offres. Le secrétariat est généralement ouvert « depuis midi jusqu'à quatorze heures »<sup>1241</sup>. Le déroulement de la procédure peut être perturbé par les difficultés de communication entre les différents services administratifs et par l'incompétence de quelques préposés : certains appels d'offres ont, par exemple, porté sur des objets non autorisés par le règlement. Bien que l'arrêté de 1803 interdise les marchés à prestations multiples et que le Conseil d'administration se méfie de tels contrats, un commis de bureau fait publier « un avis pour la fourniture générale de l'an XIII ». Le secrétaire ne reçoit finalement qu'une seule candidature ; elle sera logiquement refusée par la commission de sélection<sup>1242</sup>. Pour les marchés de moindre importance, de simples placards reproduisent une liste de services ou de fournitures et indiquent une date limite de dépôt<sup>1243</sup>. Avec le règlement de janvier 1821, l'annonce des adjudications répond à un calendrier beaucoup plus précis : toutes les publications doivent être effectuées avant le premier mars de chaque année : il s'agit de laisser aux candidats la possibilité de se préparer et à l'administration le temps d'opérer la sélection.

---

<sup>1240</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 2 février 1828, lettre de Lubbert à La Rochefoucauld. La lettre nous apprend qu'un cautionnement exceptionnel a été demandé au cordonnier Dupryr.

<sup>1241</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 107. Avis de 12 ventôse an XI pour le luminaire.

<sup>1242</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Procès-verbal de la commission *ad hoc* du 19 fructidor an XII.

<sup>1243</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 107. L'affiche du 22 octobre 1807 ouvre dix-sept marchés.



La généralisation des marchés et leur publicité systématique offre de bons résultats. Si, pour les premières tentatives, la direction reçoit seulement quelques offres isolées, la situation change rapidement : dès 1804, « toutes les parties du service sont soumissionnées et, dans la plupart, [l'administration doit] choisir entre plusieurs concurrents. »<sup>1244</sup>

#### d. La mise en concurrence

Pour rendre efficace la mise en concurrence, plusieurs méthodes ont été expérimentées. L'administration du théâtre s'est d'abord efforcée de donner plus de clarté aux offres, en standardisant les dossiers de soumission. En 1811, on distribue des imprimés que les candidats n'ont plus qu'à compléter : ils inscrivent leur qualité et le prix demandé pour les travaux ou les fournitures<sup>1245</sup>. Si les soumissions gagnent en lisibilité, le favoritisme vis-à-vis de fournisseurs privilégiés ne cesse pas pour autant. Afin de lutter contre les passe-droits, deux procédés ont été utilisés. Le règlement pris par Law de Lauriston va imposer la transmission des dossiers au ministère, qui enverra les offres cachetées au Comité d'administration<sup>1246</sup>. Dans la même logique, l'intendant des théâtres va alors tenter d'instaurer l'anonymat des soumissions, en dehors de toute obligation textuelle. Seul un numéro, apposé sur la première page, permet l'identification des fournisseurs<sup>1247</sup>. Cette réforme – informelle et bureaucratique – n'est pas conforme aux usages et ne défend pas nécessairement les intérêts du théâtre. Le Comité d'administration s'est toujours intéressé à la réputation des fournisseurs : il répugne sans doute à accepter un artisan sur la seule foi d'un écrit, sans connaître sa façon de travailler et son sérieux. Cette mesure est rapidement abandonnée : dès l'année suivante, les soumissions nominatives font leur retour et les accommodements reprennent de plus belle : la direction des Beaux-arts est souvent sollicitée par les soumissionnaires en place, afin de favoriser le

---

<sup>1244</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Procès-verbal de la commission *ad hoc* du 19 fructidor an XII.

<sup>1245</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 108. Voir, par exemple, la soumission proposée par le bonnetier Malliot le 30 novembre 1811.

<sup>1246</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. Article 22 du règlement du 24 janvier 1821. Les soumissions sont transmises cachetées au secrétariat qui les envoie au ministère. L'intendant des théâtres est ensuite chargé de les déposer devant le Comité d'administration.

<sup>1247</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 177. Soumissions déposées pour l'année 1821.

renouveau les marchés<sup>1248</sup>. En 1828, le directeur est même obligé de rappeler au vicomte de La Rochefoucauld que l'adjudication publique est la seule procédure autorisée<sup>1249</sup>. Afin d'éviter les critiques, les soumissions seront ensuite décachetées publiquement, en présence des fournisseurs et des artisans.

L'étude des dossiers commence à l'expiration du délai de dépôt. Le directeur ou le Comité doivent alors procéder à l'adjudication.

#### e. L'adjudication

Les marchés doivent être adjugés selon des critères précis et expressément énoncés dans les règlements. En 1803, le contrat est passé avec le soumissionnaire qui, « à qualité égale, offrira de fournir au plus bas prix. »<sup>1250</sup> Pour le préfet du Palais, la bonne facture des objets est le critère déterminant. La direction dispose dès lors d'une marge d'interprétation lui permettant de déterminer quelle qualité de produit est suffisante et d'exclure les marchandises inutilement coûteuses ou de piètre qualité. Une fois la marchandise sélectionnée, les offres sont étudiées et adjugées au meilleur prix. La direction n'hésite pas à utiliser son pouvoir d'appréciation : à de nombreuses reprises, les offres les plus coûteuses sont acceptées. Si la plupart de ces soumissions est proposée à un prix à peine plus élevé que la concurrence, d'autres doublent la dépense. La technique de l'adjudication montre ses limites : le faible nombre de candidatures pousse parfois l'administration à choisir entre une étoffe mal tissée et un produit de luxe, non adapté aux besoins. En 1807, le marché des peluches est adjugé, dans l'urgence, à un marchand proposant 16 francs le mètre : son seul concurrent proposait un tissu de facture déplorable, à 8 francs 50<sup>1251</sup>. Dans ce cas, les autorités auraient eu intérêt à traiter de gré à gré, pour un prix et une qualité intermédiaires. Les marchés de gré à gré sont en principe prohibés, mais la réputation du fournisseur n'en demeure pas moins importante aux yeux des directeurs. Le premier règlement autorise le refus d'un soumissionnaire dont la solvabilité n'est pas

<sup>1248</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 17 décembre 1828, lettre de La Rochefoucauld à M<sup>me</sup> Chavanel.

<sup>1249</sup> *Ibid.* Paris, le 5 décembre 1828, lettre du directeur à La Rochefoucauld. Le vicomte semblait appuyer la candidature de Ruggieri, artificier.

<sup>1250</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Article 6 du règlement du 27 frimaire an XII.

<sup>1251</sup> *Ibid.* Paris, le 12 décembre 1807, rapport de l'inspecteur Dépréaux au Conseil d'administration. « Le prix est énorme mais le premier tissu est de si basse qualité que 8,50 francs est déjà trop cher payé. »

reconnue<sup>1252</sup> : on ne veut ni confier les biens de l'Opéra à un fournisseur menacé par les saisies, ni prendre le risque de voir une faillite interrompre le service. Bien que cette condition disparaisse au moment des adjudications au rabais, il semble qu'une sélection se fasse préalablement, au moment de la réception des dossiers par l'intendant des théâtres.

Toutes les conditions d'exécution ne sont pas nécessairement présentes dans les soumissions. La durée du contrat peut, par exemple, être négociée ou imposée d'autorité. La commission *ad hoc* fixe elle-même l'échéance du marché, lorsque le prix des marchandises est soumis à des variations. Quand le cours des matières premières est en hausse, elle aura intérêt à faire durer le contrat – généralement une année entière –, mais lorsqu'il est sur le point de baisser, la commission ne contracte que pour quelques mois. Ainsi, le marché passé pour l'éclairage, en 1804, prendra fin après un trimestre seulement : on prévoit une chute prochaine du prix des huiles<sup>1253</sup>. Avec la généralisation des cahiers des charges, la part de négociation diminue un peu plus. La durée du service, les marchandises – en qualité comme en quantité –, ainsi que le terme du contrat sont prévus à l'avance, et déterminés unilatéralement par l'administration : les soumissionnaires ne peuvent que proposer leur prix. Dès lors que toutes les soumissions portent sur un objet rigoureusement identique, le principe de l'adjudication systématique au rabais peut s'imposer ; il est généralisé avec le règlement de 1821. Cette règle, instaurée durant période de tutelle exercée pour le compte de la liste civile du roi, va se perpétuer après le retour au mode d'exploitation en entreprise. La procédure devait empêcher le gaspillage des deniers affectés à une régie publique, mais les « directeurs entrepreneurs » en reprennent les principes dans l'intérêt de leurs finances<sup>1254</sup>.

Les marchés doivent être autorisés après adjudication. Durant les périodes de régie, l'autorité compétente est le ministre ou son représentant, mais lorsque l'Opéra est livré à l'entreprise, la situation change. Le directeur, maître de ses dépenses, est autorisé à traiter avec les fournisseurs, sauf abus manifeste : il doit alors répondre de sa décision devant une commission de surveillance, garante de la bonne utilisation

---

<sup>1252</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Article 4 du règlement du 27 frimaire an XII.

<sup>1253</sup> *Ibid.* Réunion de la commission *ad hoc* du 15 germinal an XII.

<sup>1254</sup> Voir par exemple : A.N. F<sup>21</sup> 1072. Adjudication du marché pour le blanchissage, le 30 octobre 1832. L'adjudication se fait au rabais.

des subventions publiques<sup>1255</sup>. Une fois cette formalité accomplie, le contrat peut être exécuté.

## 2. L'exécution

Le marché commence et finit aux dates indiquées dans le contrat. Les conditions d'exécutions sont généralement rédigées à l'avance, par les parties, mais certaines sont imposées par les usages. Jusqu'à la Restauration, des modalités de paiement différentes sont appliquées à une catégorie de fournisseurs. Dans la mesure où ils sont considérés comme des ouvriers, les petits artisans – comme les blanchisseurs – reçoivent des acomptes réguliers, pendant la durée du contrat : ils ont besoin d'une rémunération régulière pour vivre<sup>1256</sup>. C'est une exception à l'Opéra. Les entreprises en charge des travaux plus importants, ou des fournitures, sont généralement payées au septième mois, le premier semestre de travail étant considéré comme un « cautionnement pour services ultérieurs »<sup>1257</sup>. La direction se réserve le droit de retenir une partie de cette somme : en cas d'inexécution fautive ou de malfaçon, elle peut substituer un nouveau prestataire, aux frais de l'entrepreneur défaillant. Si les administrateurs conservent ainsi un moyen de pression financier sur ses cocontractants, l'application de cette mesure ne se fait pas sans difficultés. La notion de « fournisseur considéré comme un ouvrier » est si floue que plusieurs artisans, non compris dans cette catégorie, vont réclamer le règlement d'acomptes au directeur. Ne sachant comment justifier un refus, il devra solliciter le soutien de son l'autorité supérieure<sup>1258</sup>.

L'inexécution, ou la mauvaise exécution d'un marché, peut mettre le théâtre dans une situation délicate. Le défaut de livraison d'un tissu retarde la confection des costumes ; de même, la défaillance de l'entreprise de transport empêche l'acheminement d'un décor. L'annulation d'une représentation ou le report d'un spectacle constituent les craintes principales, mais d'autres difficultés, moins évidentes, peuvent apparaître. On le sait moins, mais les gestionnaires de l'Opéra sont

---

<sup>1255</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Articles 3 et 5 du cahier des charges du 18 février 1831. La commission de surveillance délibère sur les contrats passés par l'entrepreneur.

<sup>1256</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 177. Cahier des charges du blanchissage, 1817.

<sup>1257</sup> *Ibid.*

<sup>1258</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 12 décembre 1828, lettre de Lubbert à La Rochefoucauld.

responsables du travail exécuté par leurs fournisseurs : en 1836, le directeur Duponchel est assigné devant le tribunal de police pour « défaut de balayage » aux abords le théâtre, alors que ce service était livré à l'entreprise<sup>1259</sup>.

Le défaut d'exécution peut donc emporter des conséquences graves pour l'établissement : s'il s'agit de la cause principale de rupture anticipée<sup>1260</sup>, d'autres conditions peuvent être invoquées pour mettre fin au contrat, avant son terme. Le traité peut, par exemple, prévoir une résiliation de plein droit, en cas de circonstances exceptionnelles. En 1860, les Parisiens ne s'imaginent pas que le Palais Garnier sera en chantier pendant près de quatorze ans. Dans la mesure où un changement de salle modifierait, à la fois, les besoins de l'administration et l'exécution de la convention, les premiers marchés, passés après la décision officielle de transférer le théâtre, vont faire de la translation une condition résiliatoire<sup>1261</sup>. Plus généralement, les parties peuvent faire cesser leur relation contractuelle d'un commun accord<sup>1262</sup> : l'administration perd alors le bénéfice des clauses sanctionnant la rupture fautive. Lorsque la demande de résiliation est présentée par le fournisseur, le théâtre est en droit d'exiger la présentation d'un nouvel entrepreneur. Le nouveau marché est conclu aux mêmes conditions, si ce n'est que l'ancien prestataire doit « se porter garant et caution des risques et périls du travail de son successeur. »<sup>1263</sup>

L'Opéra – qu'il soit géré en régie ou en entreprise – exerce une activité de commerce. Quand les fournisseurs d'un théâtre se considèrent lésés dans l'exécution du marché, ils doivent normalement porter leurs litiges devant les juges consulaires<sup>1264</sup>. En dépit de ce principe, certains traités prennent en compte la technicité particulière de leur objet : au moment où le gaz n'a pas encore totalement supplanté l'huile, le contentieux du marché de l'éclairage est confié à des arbitres : ceux-ci sont nommés de concert par le directeur et l'entrepreneur<sup>1265</sup>. Il s'agit de faire appel, non pas à des juges, mais à des spécialistes, capables d'apprécier les difficultés d'exécution et les problèmes d'ordre technique. Autre entorse à la règle, les

<sup>1259</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 222. Assignation du 2 mars 1836.

<sup>1260</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Le marché passé avec M. Belloir, tapissier, le 3 mars 1860 fait suite au marché passé avec Duval, « rompu pour inexécution ».

<sup>1261</sup> *Ibid.* Le marché passé avec la société Lévy le 3 mars 1860 prévoit une durée d'exécution de six années « sauf le cas d'une translation dans une nouvelle salle ».

<sup>1262</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 221. Le 1<sup>er</sup> octobre 1851, le marché passé avec N. Janssen, cordonnier pour dames, est résilié d'un commun accord.

<sup>1263</sup> Bibl. Opéra. AD 40. Paris, 14 novembre 1821, lettre du directeur à M. Gautier.

<sup>1264</sup> D. Dalloz, *Jurisprudence générale. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, 1861, tome 2 p. 352.

<sup>1265</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1072. Marché du 1<sup>er</sup> juin 1831 passé entre Véron et l'entreprise Chopin & cie.

fournisseurs ont tendance à envoyer leurs pétitions à l'autorité hiérarchique du théâtre, plutôt qu'aux tribunaux, lorsque l'Académie de musique est exercée en régie<sup>1266</sup>. La position ambiguë de l'établissement a, sans doute, privé les juges d'un bon nombre d'affaires. Peu de protestations ont été retrouvées : cette voie « administrative » de recours n'offre aucune garantie juridictionnelle, mais permet un traitement rapide des litiges. Au demeurant, un fournisseur ne perd pas la possibilité de saisir un tribunal s'il n'est pas satisfait de l'accord passé avec l'administration. Il arrive enfin qu'une « juridiction spéciale » soit instituée pour l'expédition de ces contentieux : en 1854, lorsque les dettes du théâtre sont liquidées, la Commission supérieure de l'Opéra est chargée de statuer sur les demandes des fournisseurs, ou de les renvoyer vers l'ancien directeur<sup>1267</sup>.

La procédure de passation des marchés a donc été complétée et modifiée, afin de pousser la direction de l'Opéra à économiser sur les fournitures et les services. Si des règles précises encadrent les marchés, elles ne sont pas toujours efficaces pour lutter contre les abus.

### 3. Les abus et les tolérances à l'égard des règlements

Des entorses au principe de l'adjudication sont tolérées, lorsque le théâtre doit procéder à l'achat d'une fourniture non prévue : dans ce cas, on tolère que le marché soit passé de gré à gré. Le marchand ou l'artisan sollicité peut négocier son prix librement et réclamer des avantages, généralement exclus par les règlements, par les cahiers des charges ou par les usages : en 1804, un couturier livre un rideau confectionné en urgence et obtient 1 000 francs, ainsi qu'une inscription sur la liste des entrées de faveur<sup>1268</sup>. Si les conditions de passation des marchés de gré à gré révèlent quelques accommodements, l'étude des adjudications dévoile de nombreuses pratiques douteuses, notamment un net favoritisme vis-à-vis des anciens fournisseurs. Bien que le règlement de 1803 ait été mis en place, spécialement pour éviter ce genre de passe-droits, certains protégés sont toujours invités à s'aligner sur la

---

<sup>1266</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 11 octobre 1828, lettre de Tespaz à La Rohefoucault. Le lampiste réclame le paiement de ses fournitures pour les années 1826 et 1827.

<sup>1267</sup> Voir supra p. 178-179.

<sup>1268</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Paris, le 10 vendémiaire an XIII, lettre de Luçay à Bonet.

concurrence<sup>1269</sup>. Ces passe-droits ne sont pas nécessairement contraires aux intérêts du théâtre, dans la mesure où, encore une fois, on privilégie des fournisseurs fiables et expérimentés.

Des pressions – procédé moins avouable, mais à peine dissimulé – peuvent aussi affecter la sélection des fournisseurs : en 1805, la mère de l'empereur intervient pour obtenir le retour aux affaires d'une entreprise d'éclairage, écartée car beaucoup trop onéreuse<sup>1270</sup>. Sa sollicitation sera écoutée par le préfet du Palais qui a probablement transmis ses ordres à la commission *ad hoc*<sup>1271</sup>. Les détournements du règlement sont favorisés par une certaine opacité des registres et des livres de commandes : entre 1804 et 1807, les bons sont quottés et paraphés par l'administrateur comptable, alors que les noms des fournisseurs et les prix ne figurent pas toujours dans les colonnes<sup>1272</sup>. Les lacunes de l'administration comptable posent problème, dès lors que ces documents valent « enregistrement des autorisations du directeur pour commande de marchandises ». Ces « omissions » semblent être le fruit de menus arrangements à l'intérieur du théâtre. La direction n'est pas la seule en cause. Le ministre peut aussi décider de créer les conditions favorables à l'acceptation de ses fournisseurs. En 1819, le directeur de la Maison du roi écrit au Conseil d'administration pour demander à ce que le cours des combustibles servant aux châteaux et maisons royales soit pris en compte pour le marché du bois à brûler. Le premier dossier à être communiqué au secrétariat reprend exactement ce prix et est agréé, sans attendre, par le comte de Pradel<sup>1273</sup>.

Les appels à soumission ont, un temps seulement, suscité l'engouement ; le nombre d'offres a ensuite diminué. Pour l'année théâtrale 1808-1809, seules neuf soumissions sont refusées sur trente proposées<sup>1274</sup> : de nombreux candidats ont cessé d'envoyer leurs propositions, assurés de n'être pas préférés. Certains fournisseurs ne craignent aucune concurrence : Antoine Franconi – le célèbre dresseur de chevaux –

---

<sup>1269</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Réunion de la commission *ad hoc* du 11 nivôse an XII. M<sup>me</sup> Chavanel, brodeuse pour l'Opéra, se fait communiquer la soumission plus avantageuse proposée par M. Dallemagne, brodeur des Menus-plaisirs du roi. Elle s'aligne sur la concurrence et conserve le marché. Ce fournisseur avait bénéficié d'un passe-droit identique l'année précédente.

<sup>1270</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Paris, le 22 germinal an XIII, lettre du secrétaire particulier de la mère de l'empereur à Luçay. Il invite le préfet du Palais à favoriser l'entreprise Empaire. Celle-ci avait perdu le marché l'année précédente. Pour les seules huiles d'éclairage ce soumissionnaire est 6 000 francs plus cher que son principal concurrent.

<sup>1271</sup> *Ibid.* Réunion de la commission *ad hoc* du 28 germinal an XII.

<sup>1272</sup> Bibl. Opéra. FO 271. Livre de commandes, 1804-1807. Et Bibl. Opéra. FO 275. Livre de commandes, juillet-décembre 1807.

<sup>1273</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1072. Paris, les 2 novembre et 14 décembre 1819, lettre du comte de Pradel au Conseil d'administration.

<sup>1274</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 107. Soumissions pour l'année 1808-1809.

est systématiquement reconduit<sup>1275</sup>. Ses apparitions sur scène sont attendues et appréciées par les spectateurs<sup>1276</sup> : le public ne comprendrait pas que le théâtre pût se passer de ses services pour monter le *Triomphe de Trajan*. Les entrepreneurs peuvent ainsi se perpétuer durant de longues périodes. Le bonnetier Maillot commence à livrer l'Opéra, en 1792<sup>1277</sup> ; en 1811, il est toujours présent dans les livres de comptes<sup>1278</sup>. Son cas n'est pas isolé : sur la même période M<sup>me</sup> Dathy livre les plumes, ainsi que les fleurs et M. Thierry passe des mousselines à la passementerie. La perpétuation des fournisseurs ne cesse pas avec l'arrivée du docteur Véron : le blanchisseur choisi par le nouvel entrepreneur est conservé par son successeur, après 1835<sup>1279</sup>. Le marché des chaussons et des souliers est, quant à lui, dominé par les mêmes marchands, depuis les années 1820 jusqu'à la veille du Second Empire : les commandes reçues par Janssen et Dupire sont si considérables que l'administration s'efforce, en 1827, de limiter les fournitures à trois chaussons par danseurs et par mois<sup>1280</sup>. Ce plafond étant systématiquement dépassé, on abandonne le système de la commande anticipée<sup>1281</sup>. Après 1854, la liste civile de l'empereur est moins exigeante. Le principe de l'adjudication au rabais est conservé<sup>1282</sup>, mais sans cesse remis en cause. De nombreux traités sont conclus de gré à gré, continués sans appel d'offres<sup>1283</sup> ou livrés à un nouvel entrepreneur, sans mise en concurrence<sup>1284</sup>. Alors que, depuis le Consulat, le versement de fonds publics avait largement contribué à la mise en place de la procédure de passation, l'institution d'une nouvelle régie, en 1854, va contribuer à déresponsabiliser la direction et les autorités supérieures.

---

<sup>1275</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Tableau récapitulatif des marchés passés entre l'an XII et 1811.

<sup>1276</sup> C. de Clary-et-Aldringen, *Trois mois à Paris lors du mariage de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup> et de la duchesse Marie-Louise*, Paris, Plon, 1914, p. 138. Envoyé par l'empereur d'Autriche à Paris, le prince de Clary-et-Aldringen décrit la soirée du 13 avril 1810 où l'on donnait Trajan. Lors de la scène du triomphe, il relève « la vitalité des danses devant, autour, derrière le char, au milieu de tous ces chevaux qui, sous la main de Franconi lui-même et de ses écuyers, caracolent au manège et font des lançades. »

<sup>1277</sup> A.N. AD 26. Mémoire relatif aux habillements, 1792.

<sup>1278</sup> Bibl. Opéra. AD 9. Tableau récapitulatif des marchés passés entre l'an XII et 1811.

<sup>1279</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 221. « Évolution du blanchissage et de la bonneterie ». Tournier est recruté en 1831 par Véron ; en 1837, il est toujours au service de l'Opéra : son contrats dont signés par le directeur Duponchel.

<sup>1280</sup> Bibl. Opéra. FO 246. Livre de commande pour 1827.

<sup>1281</sup> Bibl. Opéra. FO 266. Livre de commande pour 1847.

<sup>1282</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Paris, le 19 juillet 1860, lettre de Royer au ministre. À l'expiration du précédent, le nouveau marché de la fumisterie est confié à un entrepreneur dont la soumission est moins coûteuse.

<sup>1283</sup> *Ibid.* Paris, le 9 février 1860, lettre du ministre à Royer. Il approuve la demande de renouvellement aux mêmes conditions du marché pour la coiffure passé avec Blansy.

<sup>1284</sup> *Ibid.* Paris, le 25 septembre 1860, lettre de Royer au ministre. Le directeur demande au ministre son approbation pour le remplacement du serrurier Bleuze par son concurrent Magnier à l'expiration du marché.



Si le respect de la procédure dépend essentiellement de l'intérêt des administrateurs pour l'adjudication, le personnel artistique se moque ouvertement de cette réglementation. Les rapports tirant annuellement le bilan des marchés se plaignent des contrats passés au nom de l'Opéra par les interprètes. Ayant l'habitude de se fournir, selon leur fantaisie et leurs caprices, ils font modifier leurs costumes, achètent de nouveaux accessoires et font de nouvelles commandes, au dessus du prix prévu dans la soumission<sup>1285</sup>. Les danseurs, par exemple, vont eux-mêmes prendre leurs chaussons chez le cordonnier, sans se soucier de dépasser le nombre de fournitures prévu dans le traité. La facture sera ensuite envoyée au théâtre<sup>1286</sup>.

La procédure de passation des marchés est diversement appliquée. Une comparaison de la pratique sous les différentes régies révèle que la Restauration s'est montrée meilleure gestionnaire que les régimes napoléoniens, plus prompts à laisser filer les dépenses. Que les contrats soient passés après adjudication ou conclus de gré à gré, les conséquences sont les mêmes pour les fournisseurs : depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, leur statut a peu évolué.

### *C. La position des fournisseurs*

Les fournisseurs se sont fréquemment opposés au théâtre, pour des raisons financières. Sous l'Ancien Régime, certains marchands ont attendu près de quarante ans pour être payés<sup>1287</sup>. Un siècle après la première liquidation massive de dettes, il faut à nouveau faire régir le théâtre pour honorer les marchés passés par les entrepreneurs de l'Opéra<sup>1288</sup>. À plusieurs reprises, l'établissement a manqué de fermer ses portes, faute de fournitures. N'importe quelle autre salle de spectacles, au bord de la faillite, aurait eu le plus grand mal à passer ses marchés, mais les fournisseurs n'ont jamais cessé d'approvisionner l'Opéra. Les raisons sont multiples ; elles tiennent tout d'abord à la nature des créances. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les

---

<sup>1285</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 108. Rapport de l'inspecteur Dépréaux, décembre 1813.

<sup>1286</sup> Bibl. Opéra. FO 266. Le 2 juin 1847, Janssen délivre cinquante-cinq chaussons à cinq danseurs.

<sup>1287</sup> Bibl. Opéra. CO 535. C'est le cas de M. Gobert, marchand de papier. Pour une livraison effectuée en 1711, il n'est payé qu'en 1750 après la liquidation du passif de l'Opéra par la Ville de Paris.

<sup>1288</sup> Un crédit de 500 000 francs est ouvert en 1854 auprès de la Maison de l'empereur et les créanciers sont invités à se faire connaître.

fournisseurs sont des créanciers privilégiés<sup>1289</sup> : ils ont la certitude d'être remboursés en priorité, par rapport à tous les autres créanciers chirographaires ; ils n'entrent en concurrence qu'avec le personnel ou les retraités. Cet avantage a été partiellement menacé durant la période révolutionnaire. Les caisses du théâtre son vides. Sous le Directoire, Louis-Joseph Francœur souhaite distinguer les prestations de service et la vente de marchandises, pour n'accorder le statut de fournisseur qu'aux seuls marchands. Le directeur éprouve alors la plus grande difficulté à justifier son parti-pris : dans le même temps, il admet que les blanchisseurs « fournissent leur peine »<sup>1290</sup> au théâtre. Par cette décision personnelle et opportuniste, Francœur veut donner la priorité au paiement des matériaux et du matériel, sans lesquels les représentations sont directement menacées. Il espère faire réaliser les travaux en interne : les prestataires de services attendront le partage d'éventuels bénéfices. Les artisans ne l'entendent pas ainsi. Si la direction refuse d'établir des créances privilégiées, elle devra payer ses commandes à l'avance. Ces exigences sont sur le point de perturber la mise en scène d'*Hécube*, en 1800 : une seule brodeuse accepte de travailler jour et nuit sur les costumes, mais un refus opposé par l'administrateur comptable fait échouer le contrat<sup>1291</sup>. La distinction absurde entre fournisseurs et prestataires est abandonnée par les règlements suivants.

Les fournisseurs ont une autre raison de ne jamais abandonner l'Opéra. Le théâtre est soutenu par le pouvoir et les créanciers n'imaginent pas leurs dettes s'éteindre après une faillite. La coutume de la cession des créances d'entrepreneur à entrepreneur leur donne toujours un nouveau débiteur mais, ainsi que nous l'avons relevé, lorsque, par extraordinaire, aucun débiteur n'est assigné, la matérialité de leurs dettes est garantie<sup>1292</sup>. Au total, les autorités – qu'elles dépendent de la Ville ou de l'État – demeurent, aux yeux des fournisseurs, des « ultimes débiteurs »<sup>1293</sup>.

Enfin, fournir l'Opéra permet à un commerçant de se distinguer parmi ses concurrents. Il devient *de facto* « à la mode ». Balzac en donne une parfaite illustration dans les *Mémoires de deux jeunes filles rangées*. Tout juste sortie du

---

<sup>1289</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 177. « Les fournisseurs sont des créanciers privilégiés car s'il en était décidé autrement, les nouveaux entrepreneurs ne pourraient pas trouver de telles facilités. »

<sup>1290</sup> Bibl. Opéra. AD 29. Paris, le 4 frimaire an IX, lettre de Louis-Joseph Francœur à Jacques Cellérier.

<sup>1291</sup> *Ibid.* Paris, le 10 floréal an VIII, lettre de Louis-Joseph Francœur à Jacques Cellérier.

<sup>1292</sup> Voir supra p. 170-171.

<sup>1293</sup> C. Dupêchez, *op. cit.*, p. 43.

couvent, Louise de Chaulieu quitte « le sac » qui l’enveloppait chez les Carmélites. Dans la lettre adressée à son amie, Renée de Maucombe, elle raconte que l’on a fait venir Janssen – en sa qualité de cordonnier de l’Académie royale de musique – pour lui confectionner des souliers à sa taille<sup>1294</sup>. On imagine aisément que les créances de ces fournisseurs sont compensées pas un gain important de clientèle. Ainsi, les entrées gratuites que les fournisseurs prennent l’habitude de réclamer, durant le second XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1295</sup>, ne sont pas qu’un agrément. Les prestataires de service et les commerçants veulent être vus à l’Opéra : ils s’y font connaître et peuvent prendre des commandes.

Le statut des fournisseurs dépend de nombreux usages. L’attachement de la direction à certains commerçants ou prestataires, les passe-droits, mais aussi l’expérience des anciens fournisseurs leur ont donné un avantage décisif sur les nouveaux concurrents. Ces exemples dévoilent l’ascendant que prennent les coutumes administratives sur les règlements. Le paiement du droit des pauvres fait l’objet d’une histoire moins complexe mais, comme pour les marchés, l’Opéra s’est efforcé d’utiliser sa position pour contourner les règles.

#### *IV. La charge financière du droit des pauvres*

L’Ancien Régime a créé un impôt destiné au soulagement de la misère. La charité étant impuissante à subvenir aux besoins de l’Hôpital général, le roi a voulu donner à cet établissement des revenus constants : ses lettres patentes des 25 février 1699 et 30 août 1701 imposent les spectacles parisiens : les théâtres sont alors tenus de verser un sixième du prix de leurs places à l’Hôpital. Une ordonnance de Louis XV étend cette mesure, en 1716, au profit de l’Hôtel-Dieu, à raison d’un neuvième des droits d’entrée<sup>1296</sup>. Ces sommes, prélevées sur les plaisirs et les divertissements, sont mises au service des nécessiteux<sup>1297</sup>. Comme les autres salles de Paris,

---

<sup>1294</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 2, *Mémoires de deux jeunes filles rangées*, p. 13.

<sup>1295</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Marché passé avec le tapissier Belloir le 3 mars 1860.

<sup>1296</sup> A. Besson, « Le droit des pauvres : la morale du service du droit », *Bulletin d’histoire de la Sécurité sociale* n° 37, janvier 1998, p. 2.

<sup>1297</sup> *Le Dictionnaire philosophique* de Voltaire approuve cet impôt : « Par une police admirable, les voluptés même et le luxe servent la misère et la douleur » ; Cf. J. Imbert, *Le droit hospitalier de l’Ancien régime*, Paris, PUF, 1993, p. 276.

l'Académie royale de musique est assujettie à ce que l'on appelle le « quart des pauvres ». Confrontés à une dépense supplémentaire, les directeurs refusent de rogner sur leurs marges et augmentent proportionnellement le prix des places. Les critiques fusent contre cet impôt : le coût des billets ferait fuir le public. Les autorités cèdent, en 1721<sup>1298</sup>, et acceptent de diminuer l'assiette de 600 livres par soirée : cette somme est censée correspondre aux « frais de représentation ». Lorsqu'en 1749, la Ville de Paris décide de régir l'Opéra, le paiement de cette taxe repose essentiellement sur les finances municipales. Le théâtre étant largement déficitaire, tout prélèvement sur les recettes est couvert par la Municipalité ; l'impôt, censé être versé par les spectateurs, est en réalité supporté par les Parisiens. À l'Opéra, le droit des pauvres ne répond plus à sa définition originelle et le roi en ordonne « verbalement » la suspension<sup>1299</sup>. Le manque à gagner est trop important pour l'Hôpital général et l'Hôtel-Dieu : en 1751, l'Académie de musique est sommée de reprendre les versements. L'année suivante, un état réclame plus de 60 000 livres d'arriérés<sup>1300</sup> : on agit comme si le théâtre n'avait jamais été dispensé de l'impôt. Cette décision sévère est sans doute motivée par la crainte de voir le produit du quart des pauvres diminuer. Il est vrai qu'à cette période, l'accroissement du nombre d'abonnements ne facilite pas la perception : les sommes perçues « à la porte » sont normalement les seules à compter. L'Hôpital général doit maintenant lutter pour défendre ses droits. Ses administrateurs, confrontés au mauvais vouloir des directeurs de spectacle, préfèrent chercher un compromis. En 1762, ils négocient avec les entrepreneurs de l'Opéra : François Rebel et François Francœur acceptent d'élargir l'assiette de la taxe à la totalité des recettes – abonnements, locations de loges, entrées – en échange d'une diminution du taux<sup>1301</sup>. Cet aménagement ne met pas fin aux conflits. Lors de l'interruption causée par l'incendie du Palais-Royal, un rapport atteste l'existence d'un forfait majoré : en dehors des périodes de cessation d'activité, l'Opéra doit payer 70 000 livres par an<sup>1302</sup>. Son montant est, en réalité, de 72 000 livres<sup>1303</sup>, mais certains responsables de

---

<sup>1298</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 20. La Comédie française a obtenu un droit similaire en 1711 à hauteur de 300 livres par représentation. L'Opéra comique sera à son tour favorisé en 1721.

<sup>1299</sup> Bibl. Opéra. RES 516. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 193. « Le roi ordonna par une décision verbale du 1<sup>er</sup> janvier 1750 que le versement du quart des pauvres serait suspendu jusqu'à nouvel ordre ».

<sup>1300</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Quart des pauvres, Pâques 1750 à Pâques 1751. Pour 301 128 livres de recettes, l'Académie doit 62 882 livres à l'Hôpital général et à l'Hôtel-Dieu.

<sup>1301</sup> *Ibid.* Abonnement du 3 septembre 1762. L'Hôpital général et l'Hôtel-Dieu ont droit respectivement à trois vingtièmes et un dixième des recettes totales.

<sup>1302</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Mémoire sur le quart des pauvres, 1781.

l'Assistance n'ont qu'une idée approximative des sommes qui leur sont dues. La situation ne changera plus, jusqu'à la Révolution. Bien que le droit des pauvres ne soit aboli définitivement qu'après la proclamation de la liberté industrielle des théâtres, le versement semble s'arrêter en 1789 : il est alors remplacé par des contributions volontaires, beaucoup plus aléatoires<sup>1304</sup>. Le Directoire va s'efforcer d'encadrer cette pratique, en invitant les entrepreneurs à donner une représentation mensuelle au profit des pauvres : l'arrêté du 1<sup>er</sup> janvier 1796 leur permet même d'augmenter significativement le prix des billets pour cette occasion<sup>1305</sup>. À partir du 7 novembre suivant, le droit perçu sur les entrées est réactivé et reconduit chaque semestre. Les entrées sont augmentées d'un décime par franc, afin de financer les bureaux de bienfaisance, nouvellement créés<sup>1306</sup>. Le Théâtre national, manquant toujours de liquidités, ne paie qu'épisodiquement, si bien que le Bureau des mœurs menace les administrateurs d'une dénonciation à l'accusateur public : on leur reproche de détenir « les deniers des pauvres »<sup>1307</sup>. Sous le Consulat, l'impôt pour les pauvres est réglé avec régularité : son produit peut atteindre 15 000 francs par mois, durant les périodes fastes<sup>1308</sup>. Grâce à la loi du 9 décembre 1809, cette redevance n'a plus besoin d'être reconduite par les autorités : elle ne sera plus remise en cause durant la période impériale.

Sous la Restauration, au contraire, le droit des indigents est repris, chaque année, dans la loi de finances<sup>1309</sup> : à aucun moment, l'Académie royale de musique n'est déchargée de cette obligation<sup>1310</sup>. La situation ne change pas avant 1848. Après la Révolution, Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, suspend la perception de la taxe, afin de favoriser la réouverture des théâtres, même si elle est réactivée la même

---

<sup>1303</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Quart des pauvres, avril 1750 à Pâques 1751. Cette somme semble payée en deux fois : 47 175 livres pour la période courant d'avril à décembre 1780 et le reste pour la période allant de janvier à mars 1781.

<sup>1304</sup> A. Besson, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1305</sup> A. Vulpian, G. Vulpian, *Code des théâtres ou manuel à l'usage des entrepreneurs et actionnaires de spectacle, des auteurs et artistes dramatiques etc.*, Paris, B. Warée, 1829, p. 314-315. L'article 3 du décret du 11 nivôse an IV permet de tiercer le prix des places.

<sup>1306</sup> *Ibid.* p. 321-322. Loi relative aux droits sur les billets de spectacle du 7 frimaire an V.

<sup>1307</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 26 ventôse an VI, lettre du Bureau des mœurs aux administrateurs de l'Opéra.

<sup>1308</sup> Bibl. Opéra. CO 534. La recette brute des représentations est de 72 643 sur laquelle 14 707 francs sont prélevés en faveur des pauvres. Cette somme ne correspond pas au taux d'un décime le franc : des arrrages ou des représentations à bénéfice sont peut-être compris dans cette somme.

<sup>1309</sup> A. Vulpian G. Vulpian, *op. cit.*, p. 367-368.

<sup>1310</sup> R. de Guillin, *Du droit des pauvres sur les spectacles à Paris*, Paris, A. Rousseau, 1900, p. 40. Les entrepreneurs des anciens théâtres privilégiés ont tenté de lutter contre cette taxe, mais le législateur n'a pas cédé.

année : le taux réduit à 1% des recettes augmentera graduellement pour approcher les 10%, en 1851. Les protestations des entrepreneurs de spectacles ne sont pas entendues par le Législateur<sup>1311</sup> : même la nouvelle proclamation de la liberté industrielle des théâtres, en 1864, ne remet pas en cause le droit des pauvres<sup>1312</sup>. Pas plus que sous les régimes précédents, les directeurs de théâtres ne parviendront à convaincre les chambres, sous la III<sup>e</sup> République ; il faut attendre le Régime de Vichy pour assister à la disparition de cette taxe.

Le droit des pauvres en offre un exemple éloquent : les finances de l'Opéra ont été encadrées par les règlements que la pratique a essayé d'infléchir. Comme les dépenses, les profits doivent répondre à des règles précises.

## *Paragraphe 2. Des recettes insuffisantes*

La permission de percevoir une rémunération sur les entrées a été accordée à Pierre Perrin, premier titulaire du privilège de l'Opéra ; le principe ne sera jamais remis en question. L'établissement suscite des dépenses imposantes. En contrepartie, il est censé engendrer des profits. L'expérience a montré que l'équilibre budgétaire – tel qu'on l'imaginait au départ – ne pouvait être atteint sans subventions publiques, comme nous l'avons déjà vu en traitant de la régie et de l'entreprise. Il est nécessaire, à présent, d'envisager les autres sources de revenus. Celles-ci sont loin d'être négligeables ; si les subventions sont prévues pour limiter les pertes, les chances de rendre l'activité bénéficiaire dépendent essentiellement de la capacité des gestionnaires à développer des ressources propres. Elles se répartissent en trois catégories principales. En premier lieu, les directeurs peuvent faire valoir leurs droits sur les spectacles placés légalement dans la dépendance de l'Opéra. De façon plus classique, les spectateurs doivent s'acquitter d'un droit d'entrée, mais cette source de revenus est aléatoire, en raison des passe-droits et des fraudes. Enfin, les directeurs

---

<sup>1311</sup> *Ibid.* p. 44-46. Une réforme proposée en 1851 échoue devant l'Assemblée.

<sup>1312</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 64, p. 8-9. Article 2 du décret impérial du 6 janvier 1864. « Continueront à exister les lois existantes sur la police et la fermeture des théâtres, ainsi que sur la redevance établie au profit des pauvres et des hospices. »

ont la possibilité de tirer profit du domaine, en autorisant l'implantation de commerces.

### *I. La redevance longtemps perçue par l'Opéra sur les autres salles*

Le droit de percevoir une redevance sur l'activité les autres établissements de spectacles est, avant tout, issue du monopole donné à l'Académie de musique, sous l'Ancien Régime. Dans ces conditions, on comprendra qu'il faille préciser l'étendue des premiers monopoles, avant d'envisager les rapports entretenus par l'Opéra avec les autres théâtres.

#### *A. Les contours du monopole*

Le monopole est créé en même temps que « l'Académie d'Opéra ». Par ses lettres patentes du 28 juin 1669<sup>1313</sup>, le roi révoque « toutes les permissions et privilèges que nous pourrions ci-devant avoir donnés et accordés, tant pour raison dudit opéra que pour réciter les comédies en musique dans quelque nom, qualité, condition que ce puisse être. » Pierre Perrin est désormais seul, dans le royaume, à pouvoir « faire chanter de pareils opéras ou représentations en musique et en vers français. » Les entrepreneurs de spectacles doivent solliciter son autorisation pour représenter des ouvrages lyriques, à peine de 10 000 livres d'amende. Après l'échec du premier directeur, Jean-Baptiste Lully sollicite et obtient le privilège dans des conditions plus favorables encore. En 1672, le monopole ne concerne plus seulement les représentations : c'est aussi un monopole d'édition. Transmis à vie, il est étendu à toutes les représentations, qu'elles soient en français ou en langue étrangère, pour peu qu'elles aient été mises entièrement en musique<sup>1314</sup>. Cette dernière condition préserve

---

<sup>1313</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Lettres patentes du 28 juin 1699 portant « privilège pour l'établissement d'académie d'Opéra en musique et vers français ».

<sup>1314</sup> *Ibid.* Lettres patentes de mars 1672. « Fait très expresses inhibitions [...] de faire chanter aucune pièce entière en musique soit en vers français ou autre langue sans la permission par écrit dudit sieur de Lully. »

la troupe du Théâtre français, habituée à donner des œuvres partiellement chantées : Molière donnait encore au Palais-Royal la pièce de *Psyché*, écrite avec Lully. Sans avoir associé le compositeur au succès de la représentation, il tirait des bénéfices importants en mettant en scène huit chanteurs, seize danseurs et au moins douze violons<sup>1315</sup>. Lully s'étant brouillé avec le comédien, il intrigue pour obtenir une délimitation précise – et défavorable à Molière – de la « pièce entière en musique ». Selon l'ordonnance royale du 14 avril 1672, est contraire au monopole tout spectacle excédant six voix, accompagnées de douze violons ; aucun des interprètes ne doit être pris parmi le personnel de l'Académie royale de musique, ni même s'y être produit plus de deux fois<sup>1316</sup>. Le 22 avril suivant<sup>1317</sup>, La permission est abaissée à deux chanteurs et six instruments ; le recrutement de danseurs est, dans le même temps, prohibé. Cette limitation a donné lieu à une incompréhension : au mois d'août, l'imprimeur du roi a publié une seconde fois l'ordonnance révoquée du 14 avril<sup>1318</sup>. Bien que cette erreur ait été corrigée rapidement, le roi doit rappeler le nombre d'intervenants autorisés, après la mort de Molière<sup>1319</sup>. Les autorités durcissent ensuite le contenu de l'interdiction, en défendant l'engagement de musiciens et de chanteurs extérieurs à la troupe<sup>1320</sup>. En dépit de cette législation pointilleuse, on ne compte plus de contraventions à ces interdictions. En 1682, le non respect des ordonnances doit même être pénalisé : les entrepreneurs de spectacles encourent 500 livres d'amende<sup>1321</sup>. La mesure est loin d'être dissuasive pour tous les théâtres. En 1716, par exemple, la Comédie-Française décide de passer outre les règlements : lors des entractes du *Malade imaginaire* et de *La Princesse d'Élide*, les sociétaires donnent des ballets accompagnés par une dizaine de musiciens. L'Académie royale de musique ne peut que faire constater les infractions par huissier et demander au secrétaire d'État de la Maison du roi une réaction officielle. Le ministre fait alors preuve d'une grande tolérance pour ne pas perturber les représentations du Théâtre

---

<sup>1315</sup> J. de la Gorce, *L'Opéra à Paris*, op. cit., p. 32.

<sup>1316</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Ordonnance du 14 avril 1672.

<sup>1317</sup> *Ibid.* Ordonnance du 22 avril 1672.

<sup>1318</sup> *Ibid.* Ordonnance du 12 août 1672. « Il est à croire que l'imprimeur s'est trompé de date et que cette ordonnance n'est que la même qui fut rendue le 14 avril 1672. »

<sup>1319</sup> L'ordonnance du 30 avril 1673 est un rappel des obligations incombant aux troupes de comédiens après la mort du maître ; Cf. P. Tillic, op. cit., p. 17.

<sup>1320</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Ordonnance du 21 mars 1675 « faisant défense aux comédiens de se servir de musiciens extérieurs à leurs sujets ».

<sup>1321</sup> *Ibid.* Ordonnance du 21 mars 1675 « portant défense aux comédiens de se servir de voix externes ni de plus de deux voix, d'avoir un plus grand nombre de violons que dix de se servir d'aucun danseur sous quelque prétexte que ce soit. »



français : la sanction n'est prise par arrêt du Conseil qu'après une seconde violation<sup>1322</sup>.

L'interdiction de donner des opéras est dépourvue d'ambiguïtés et l'insertion de parties musicales dans les pièces de théâtre est strictement encadrée, mais les contours du monopole ne sont pas encore fixés. Le privilège transmis aux associés Francine et Dumont, en 1698, est élargi à toute espèce de concert payant<sup>1323</sup>. Tout divertissement entrant dans les catégories énoncées tombera sous le coup d'une interdiction, sauf traité passé avec le directeur de l'Opéra. Le monopole n'a pas pour seul objectif de donner une exclusivité à l'Académie de musique, il est tout autant destiné à lui garantir un revenu régulier : les rapports entre les titulaires du privilège et les autres théâtres sont principalement financiers.

### *B. Les relations avec les autres spectacles*

Le monopole de l'Académie royale de musique vaut pour l'ensemble du royaume. Depuis les lettres patentes accordées en mars 1672 à Lully, les entrepreneurs souhaitant monter des représentations lyriques ou des concerts doivent obtenir une autorisation écrite que les directeurs de l'Opéra ne manqueront pas de monnayer : ils espèrent ainsi rentabiliser leur privilège. Certains spectacles dépendant du privilège vont aussi être joués en province et contribuer à la diffusion du genre dans le royaume<sup>1324</sup>. Le droit de concéder les représentations dans les villes de province cessera, en 1789, à l'exception de Paris<sup>1325</sup>. La perception des redevances y perdurera jusqu'en 1832.

---

<sup>1322</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Arrêt du Conseil du 20 juin 1716.

<sup>1323</sup> *Ibid.* Lettres patentes du 30 décembre 1698 « portant privilège pour l'Opéra en faveur des sieurs Francine et Dumont ».

<sup>1324</sup> Les conséquences de ce monopole sur la production artistique ont été mises en avant dans article récent ; cf. S. Serre, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, n° 53, 2008/4, p. 90-100.

<sup>1325</sup> Pour le contexte juridique général, voir H. Boisdeau, « Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992) », in P. Goetschel et J.-C. Yon (Dir), *Directeurs de théâtre XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008 p. 13-29.

## 1. En province

Lully accorde les premiers privilèges à des entrepreneurs provinciaux. Marseille<sup>1326</sup> et Rouen<sup>1327</sup> figurent parmi les premières villes à monter leur opéra. Son successeur, en proie à de graves difficultés financières, va multiplier les traités. S'ils concèdent encore les droits pour des villes, prises individuellement<sup>1328</sup>, Francine et son associé Dumont recherchent surtout des entrepreneurs capables de créer des spectacles dans une province, ou dans un ensemble de communes. Ces nouvelles conventions sont plus lucratives : les Flandres rapportent 2 400 livres par an<sup>1329</sup> ; les villes d'Aix, Marseille, Montpellier et Avignon dépendent d'un seul et même directeur, redevable de 2 000 livres chaque année<sup>1330</sup> ; il en va de même pour Bordeaux, Toulouse et La Rochelle dont la concession comprend aussi le droit d'imprimer et de vendre les livrets, moyennant 2 200 livres de redevance<sup>1331</sup> ; des entrepreneurs de Provence tentent l'aventure en Alsace<sup>1332</sup>. Cette organisation n'est pas facile à gérer : il faut obtenir les versements de nombreux particuliers, dispersés dans le tout le royaume. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la régie de l'Opéra cherche à simplifier la perception : des conventions valables pour plusieurs provinces sont passées<sup>1333</sup>. Il s'agit non seulement de diminuer le nombre de concessions, mais aussi de limiter les risques de faillites : on espère favoriser des entreprises plus rentables, dont les redevances seront versées régulièrement. Parallèlement, les conventions se précisent, elles imposent le modèle parisien<sup>1334</sup> avec, notamment, la présence d'une

---

<sup>1326</sup> A.N. MC.XCVI-134. Traité du 8 juillet 1684. M. Gautier, le fondateur de cet établissement, a été sommé de traiter avec Lully, après un rappel à l'ordre du duc de Vendôme. Le gouverneur de la province est intervenu auprès des échevins pour faire respecter les droits du Florentin ; cf. J. Ruffier-Méray Coucourde, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1327</sup> A.N. MC.XCVI-135. Traité du 28 décembre 1684.

<sup>1328</sup> A.N. MC.XCVI-146. Traité du 17 septembre 1687 pour l'Opéra de Lyon. En 1699, il sera étendu à Dijon et Grenoble ; cf. A.N. MC.LXXV-439. Traité du 4 avril 1699.

<sup>1329</sup> A.N. MC.CXII-337. Traité du 30 janvier 1699. Il s'agit d'une prolongation du précédent traité. Le paiement se fait par moitié chaque semestre.

<sup>1330</sup> *Ibid.* Traité du 10 janvier 1699.

<sup>1331</sup> *Ibid.* Traité du 24 février 1699.

<sup>1332</sup> *Ibid.* Traité du 28 février 1699 en faveur de Reystout, bourgeois de la Ville de la Marseille. Il obtient le droit de donner des opéras dans la ville de Strasbourg, Metz Toul et Verdun.

<sup>1333</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Traité du 29 décembre 1750 portant concession du privilège pour les provinces de Guyenne et de Languedoc.

<sup>1334</sup> *Ibid.* Le concessionnaire a l'obligation de créer « une académie semblable à Paris ».

école locale<sup>1335</sup> ; cette mesure semble destinée à lutter contre le débauchage. De même, le prévôt des marchands se réserve un droit de regard sur les théâtres provinciaux et réclame un rapport annuel. La volonté d'accroître les revenus emporte des conséquences dans tout le royaume : elle permet d'étendre un « genre national ».

Le directeur à Paris et le secrétaire d'État de la Maison du roi<sup>1336</sup> font de plus en plus figure d'autorités hiérarchiques pour les établissements de province : les entrepreneurs de spectacles s'adressent à eux pour faire respecter leurs droits. Il faut reconnaître que les représentations des théâtres lyriques sont souvent perturbées par quelques résistances locales : les interprètes sont débauchés par les concerts publics<sup>1337</sup> ou par leurs concurrents, dans le royaume<sup>1338</sup>. Lorsque les contrevenants ne veulent pas entendre raison, l'intervention du ministre devient nécessaire.

En dépit de ce lien d'autorité, les relations entre l'Opéra de Paris et les théâtres des autres villes peuvent être perturbées par les instances locales, refusant l'ingérence parisienne dans leurs affaires. Les institutions locales peuvent s'attacher à des interprètes et rejeter, par principe, tout changement opéré depuis la capitale. En 1743, les échevins de Marseille n'acceptent pas que leur théâtre soit administré depuis Aix, ville où réside le titulaire du privilège local. On invente sans cesse de nouvelles tracasseries : le viguier demande l'enregistrement du traité au Parlement et favorise l'installation d'une troupe locale, afin de priver l'Opéra de sa salle<sup>1339</sup>. Les entrepreneurs, dans le sud du royaume, doivent compter avec l'influence de municipalités fortes : les autorités locales parviennent à empiéter sur les prérogatives des particuliers. Certaines d'entre elles passent même des accords, au détriment des concessionnaires : la même année, les jurats et les capitoules de Bordeaux se désistent du privilège de l'Opéra, dans leur commune, en faveur de M. Hébrard, soutenu par le duc de Richelieu. L'acte est accepté par le directeur de l'Académie royale de musique à Paris, mais ils n'en demeurent pas moins réticents à l'idée d'abandonner le

---

<sup>1335</sup> La possibilité de créer des écoles est offerte dans de nombreuses concessions ; on relèvait déjà des clauses semblables dans le privilège accordé à Gautier pour l'Opéra de Marseille.

<sup>1336</sup> R.M. Rampelberg, *op. cit.*, p. 187. Le ministre de la Maison du roi veille au privilège des troupes royales.

<sup>1337</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l'Opéra, 1704-1762, tome 1*. Versailles, le 18 novembre 1736, lettre du ministre de la Maison du roi à M. de la Tour. Il est chargé « de faire avertir les musiciens du concert public de ne point empêcher leur musiciens de jouer à l'Opéra. »

<sup>1338</sup> *Ibid.* Versailles, le 11 mars 1738, lettre du ministre de la Maison du roi à M. de Vanoles. Il doit empêcher la Comédie de Besançon d'employer un acteur sous contrat avec M Plante, titulaire du privilège pour l'Opéra de Bretagne.

<sup>1339</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 8. Aix, le 13 août 1743, lettre de Mangot à Thuret. Le directeur des spectacles de Provence demande à Thuret d'intercéder en sa faveur auprès du ministre. Il réclame de Maurepas une lettre attestant de son bon droit.

théâtre à un particulier ne disposant pas de ressources, aussi importantes que la collectivité<sup>1340</sup>. Les capitoules – qui ont essayé de créer une régie municipale six ans avant Paris – voient avant tout l'intérêt du théâtre et invitent Hébrard à prendre un quart des bénéfices dégagés par la comédie bordelaise, afin de soutenir sa nouvelle scène lyrique à Marseille<sup>1341</sup>. Cette décision vient contrarier les projets d'un entrepreneur marseillais – la demoiselle Legrand – qui avait monté une Comédie dans la salle de spectacle, nouvellement affectée au théâtre lyrique de Hébrard. Ayant obtenu la permission de la Municipalité de Marseille, elle porte l'affaire devant la justice et le Parlement fait droit à ses prétentions. Hébrard se pourvoit alors devant le Conseil du roi qui renvoie le litige devant le marquis de Mirepoix afin de faire primer le concessionnaire du privilège de la musique sur la troupe de comédiens. Au total les autorisations données par les directeurs de l'Académie royale sont considérés comme prioritaires<sup>1342</sup>.

En proie à des difficultés financières et confrontés à un phénomène de résistance locale, les directeurs des théâtres provinciaux ne paient pas toujours leurs redevances avec exactitudes. Il faut fréquemment engager des actions en recouvrement<sup>1343</sup> et procéder, le cas échéant, à la révocation du privilège si l'entrepreneur est insolvable<sup>1344</sup>. Il est difficile de percevoir l'argent dû par les directeurs provinciaux : le bilan comptable de l'année théâtrale 1743-1744 n'enregistre que 2 425 livres, au titre du « produit des opéras de provinces »<sup>1345</sup>. L'exploitation du privilège à Paris semble plus rentable.

## 2. À Paris

Les droits exorbitants accordés à l'Opéra font de lui une institution puissante : d'autres théâtres peuvent être placés sous sa dépendance. Il en est ainsi, par exemple,

---

<sup>1340</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Bordeaux, le 17 septembre 1743, lettre de Tourny à Thuret. « Les jurats disent que le public sera moins bien servi si un particulier est entrepreneur car ils n'a pas les ressources des villes. »

<sup>1341</sup> *Ibid.* Délibération des jurats et des capitoules du 8 septembre 1743.

<sup>1342</sup> J. Ruffier-Méray Coucourde, *op. cit.*, p. 100-106. L'auteur de la thèse décrit cette affaire dans le détail.

<sup>1343</sup> *Ibid.* Mémoire pour Berger contre les entrepreneurs de l'Académie de musique à Bordeaux, 1746.

<sup>1344</sup> *Ibid.* Bordeaux, le 14 février 1741, lettre du procureur Marsillac au directeur de l'Académie royale de musique.

<sup>1345</sup> Bibl. Opéra. CO 511. Recettes et dépenses, avril 1743-mars 1744.

du Théâtre italien, de 1818 à 1827, avant qu'il ne soit concédé à un directeur-entrepreneur<sup>1346</sup>. Cette situation reste exceptionnelle : les administrateurs de l'Opéra se bornent généralement à percevoir une redevance sur les autres établissements. L'exercice de ce droit est à l'origine de bien des conflits.

#### a. La ponction sur les spectacles secondaires

Les spectacles forains figurent parmi les premiers établissements ponctionnés par l'Académie royale de musique. D'après un mémoire dont l'exactitude est douteuse, Lully aurait créé des spectacles aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent comme antichambres de l'Opéra, pour en faire des lieux de perfectionnement et de formation<sup>1347</sup>. En dépit d'une existence plus ancienne, ces foires ne prendront leur essor qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1697, les comédiens italiens sont chassés par le roi et Nicolas de Francine, successeur de Lully, imagine tirer un revenu conséquent d'un nouvel établissement. Avant tout préoccupé par ses finances, il concède, une première fois, l'entreprise des foires, pour un prix de 2 800 livres par an<sup>1348</sup>. La concession du spectacle est continuée, mais les entrepreneurs subissent la concurrence de plusieurs troupes montées illégalement<sup>1349</sup>. Après avoir fait fermer certains de ces spectacles, les « directeurs syndics » de l'Académie royale de musique s'efforcent, à leur tour, de monnayer les autorisations. En 1714, ils accordent aux époux Saint-Edme et à M<sup>me</sup> de Baune l'autorisation de donner des opéras, « dans le genre comique ». En 1715, la mort de Louis XIV permet aux Italiens de revenir. M<sup>me</sup> de Baune, tenant à son établissement, négocie à nouveau avec l'Opéra et offre 25 000, puis 35 000 livres annuelles pour maintenir son activité<sup>1350</sup>. Le traité est validé par arrêt du Conseil, le 15 février 1717<sup>1351</sup>. La situation n'est guère florissante : les revenus sont médiocres, tandis que la ponction exercée par l'Académie royale de musique est considérable. Le spectacle périclite jusqu'à sa

---

<sup>1346</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 7 octobre 1827. Le Théâtre italien est concédé à Émile Laurent moyennant une redevance annuelle de 60 000 francs.

<sup>1347</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Mémoire pour le rétablissement de l'Opéra comique.

<sup>1348</sup> A.N. MC.CXII-336. Concession du 18 décembre 1698.

<sup>1349</sup> P. Vendrix (dir), *L'Opéra comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Madraga, 1992, p. 34.

<sup>1350</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>1351</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Mémoire pour le rétablissement de l'Opéra comique.

suppression, en 1718<sup>1352</sup>. Trois ans plus tard, un nouvel entrepreneur est autorisé à recevoir la concession de l'Opéra comique<sup>1353</sup>. En dépit des premiers traités passés par les directeurs de l'Académie, le privilège de ce théâtre au genre singulier ne sera officiellement annexé à celui de l'Opéra qu'en 1730<sup>1354</sup> : le directeur Gruer a alors besoin de ressources pour redresser une situation financière désastreuse. L'exploitation de ce théâtre est concédée régulièrement jusqu'en 1744 ; elle rapporte entre 12 000 et 15 000 livres par an<sup>1355</sup>. À cette date, le « bail de l'Opéra comique », accordé à Jean Monnet, est repris arbitrairement par le nouveau directeur de l'Académie royale<sup>1356</sup>. Jean-François Berger souhaite s'occuper personnellement de cet établissement, mais ne trouvera ni le temps, ni les fonds pour mener à bien ce projet. Monnet est finalement rétabli dans ses droits, en 1751, et les représentations reprennent l'année suivante<sup>1357</sup>. Cinq ans plus tard, la fusion de l'Opéra comique et du Théâtre italien offre une bonne occasion d'augmenter le prix de la concession<sup>1358</sup>. Les comédiens s'engageront, en 1766, à verser un bail de 30 000 livres<sup>1359</sup>.

Les relations de l'Académie royale de musique avec l'Opéra comique révèlent combien l'exploitation du « privilège de la musique en France » a marqué la scène parisienne. C'est pour des raisons financières qu'un simple divertissement a été institutionnalisé au milieu des spectacles forains ; son existence est intimement liée à un traité, dont la résiliation emporterait la disparition du théâtre. On attribue à cet établissement un genre particulier, pour qu'il n'empiète pas sur les répertoires des autres troupes. Enfin, sa concession à différents entrepreneurs l'a contraint à se déplacer dans Paris. Comme le précise l'arrêt du Conseil pris le 1<sup>er</sup> juin 1730, l'Opéra comique n'est pas le seul à dépendre du monopole de l'Académie royale de musique. Le directeur de l'Opéra est libre d'accorder des permissions à qui bon lui semble ; les bals payants et le Concert-Spirituel sont cités expressément. Ils ont déjà plusieurs

---

<sup>1352</sup> Bibl. Opéra. État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710, p. 20. « Le privilège de M. de Saint Edme a été annulé par la sollicitation des comédiens et il n'y a plus d'Opéra comique. »

<sup>1353</sup> P. Vendrix (dir), *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>1354</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Article 2 de l'arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> juin 1730.

<sup>1355</sup> Bibl. Opéra. CO 511. Recettes et dépenses, avril 1743-mars 1744. Les comptes de l'Académie royale de musique enregistrent un versement de 12 000 livres. Monnet, quant à lui, s'engera à hauteur de 15 000 livres.

<sup>1356</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Vente du droit d'exploitation de l'Opéra comique par Jean Monnet à Jean-François Berger. Le contrat stipule le versement de 4 703 livres.

<sup>1357</sup> J. Favart, C.-S. Favart, *Théâtre de l'Opéra comique, ou Recueil des pièces restées à ce théâtre*, Paris, H. Nicolle, 1811, p. xxi.

<sup>1358</sup> P. Vendrix (dir), *op. cit.*, p. 5.

<sup>1359</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Bail de l'Opéra comique du 29 janvier 1766 passé par Rebel et Francœur avec les Comédiens italiens.

années d'existence<sup>1360</sup>. Les concerts sont entrés dans le monopole de l'Opéra depuis le privilège accordé à Francine et Dumont, en 1698. Lorsque le Concert-Spirituel est créé, en 1725, sa vocation est d'ouvrir pendant les fêtes religieuses, lorsque les théâtres sont clos<sup>1361</sup>. Philidor, son premier directeur, se propose de donner, dans la salle des Tuileries, des symphonies ou des morceaux chantés, issus de pièces sacrées. Afin de respecter le privilège, il s'engage à verser 6 000 livres de redevances à l'Académie<sup>1362</sup>. Le système de l'abonnement ne sera modifié qu'en 1780 : Legros, célèbre acteur de l'Opéra – à la tête du Concert depuis 1773 – semble éprouver de grosses difficultés à dégager des bénéfices. Pour ne pas laisser l'un des leurs dans l'embarras, ses collègues interprètes, siégeant au Comité d'administration de l'Opéra, acceptent de ne plus percevoir qu'un quinzième de la recette<sup>1363</sup>.

En dépit de l'arrangement passé en faveur de Legros, la régie des Menus-plaisirs va apporter un soin méticuleux à l'exploitation de son monopole. L'Opéra comique avait trouvé son origine dans les spectacles forains ; s'il en a été séparé, les foires n'ont pas cessé d'exister et l'Opéra n'a pas non plus abandonné ses droits sur elles : de 1783 à 1788, leurs redevances passent de 41 000 à près de 165 000 livres<sup>1364</sup>. Le bail des Italiens atteint 40 000 livres et d'autres troupes sont lourdement ponctionnées. La redevance pour le Théâtre des variétés est alignée sur celle de la Comédie italienne ; l'Ambigu comique, créé en 1769, verse 30 000 livres et les Grands danseurs de corde – qui divertissent le public par des chorégraphies acrobatiques – doivent, chaque année, 24 000 livres. On imagine aisément combien, à la veille de la Révolution, la pression financière était importante, et le monopole impopulaire.

Le privilège est aboli, la Nuit du 4 août ; avec la proclamation de la liberté industrielle des théâtres, par de décret des 13-19 janvier 1791, toute idée de redevance au profit de l'Opéra est écartée. Il faut attendre le règne de Napoléon pour que l'Académie impériale de musique recouvre officiellement une partie des droits

---

<sup>1360</sup> P. Tillic, *op. cit.*, p. 20. Les bals payants de l'Opéra sont autorisés depuis le règlement du 31 décembre 1715.

<sup>1361</sup> P. Constant, *Histoire du Concert-Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 15. Le Concert-Spirituel ouvre « les jours où il n'y aura point de spectacle comme les trois semaines de Pâques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les fêtes de la Vierge et des veilles ».

<sup>1362</sup> T. Bachelet, C. Dezobry, *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, Paris, Delagrave, 1871, tome 1, p. 594.

<sup>1363</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620. Séance du Comité d'administration du 29 avril 1780.

<sup>1364</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Redevances de divers spectacles forains. Pour les années théâtrales 1783-1784, 1784-1785 et 1787-1788, les redevances s'élèvent respectivement à 41 568, 64 143 et 164 515 livres.

contenus dans l'ancien privilège. Le déficit de l'Opéra étant comblé par les fonds publics, l'empereur décide de rétablir l'obligation incombant « aux théâtres du second ordre ». Par mesure d'économie, son décret du 13 août 1811<sup>1365</sup> assujetti tous les petits théâtres de Paris, ainsi que toutes les fêtes et les spectacles à une nouvelle redevance. Elle s'élève à un cinquième de la recette brute – déduction faite du droit des pauvres – pour tous les bals, concerts et fêtes ; tous les autres établissements devront un vingtième des sommes perçues sur le public. Comme on pouvait s'en douter, la mesure est impopulaire auprès des entrepreneurs de spectacles. On craint un phénomène de résistance, si bien que le contentieux de la perception est placé dans la compétence des conseils de préfecture. Une ambiguïté naît de cette attribution. Depuis la loi du 28 pluviôse an VIII, le juge de l'administration a connaissance des litiges relatifs aux contributions directes<sup>1366</sup> : la redevance serait donc assimilable à ce genre particulier d'imposition. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, les directeurs assujettis à cette taxe en soulèvent l'inconstitutionnalité et contestent la survivance de la politique impériale, sous la monarchie constitutionnelle. Les chartes de 1814 et 1830 posent toutes les deux le même principe : « aucun impôt ne peut être établi ni perçu, s'il n'a été consenti par les deux Chambres et sanctionné par le roi.<sup>1367</sup> » L'argumentation des entrepreneurs est simple. Aucune loi de finance n'ayant jamais validé la redevance, l'Académie royale de musique percevait illégalement le produit d'une imposition. Bien qu'en 1818, un emploi de percepteur ait été créé dans les bureaux de l'Académie royale de musique<sup>1368</sup> pour améliorer les rentrées d'argent, la fronde des directeurs ne commence qu'en 1828. En dépit des pétitions et des plaintes, les autorités, soucieuses d'économiser les deniers de la liste civile, leur opposent une fin de non recevoir : seule une issue judiciaire est maintenant possible. L'affaire est portée devant la Cour de cassation, en 1832. La Haute juridiction écartera les prétentions des requérants au motif que les sommes prélevées sont « une charge imposée aux petits théâtres comme condition à leur établissement, condition librement consentie par eux, et à l'accomplissement de laquelle ils ne peuvent se soustraire. »<sup>1369</sup> En choisissant de créer une entreprise de spectacle, les directeurs

---

<sup>1365</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Décret impérial du 13 août 1811.

<sup>1366</sup> Article 4 du titre 2 de la loi du 28 pluviôse an VIII.

<sup>1367</sup> L'article 48 de la Charte de 1814 est repris par l'article 40 de la Charte de 1830.

<sup>1368</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté du comte de Pradel du 20 janvier 1818.

<sup>1369</sup> C. cass, 18 décembre 1832, Petits théâtre de Paris c. Académie royale de musique ; cf. D. Dalloz, *Jurisprudence générale. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de*



auraient accepté de se soumettre à un régime administratif particulier. La redevance n'est pas prise d'autorité par l'État : elle est même souvent négociée sous forme d'abonnement avec l'administration de l'Opéra.

Les théâtres impériaux – Comédie-Française, Odéon et Opéra comique – ayant été exemptés de la redevance, les directeurs de l'Opéra s'efforcent de ponctionner les spectacles de curiosités<sup>1370</sup>, panoramas, cosmoramas, cirques et autres parcs d'attractions. Dès septembre 1811, on s'efforce de recenser les divertissements de la capitale : le Tivoli de M. Baneux, rue de Clichy, est abonné pour 900 francs par mois ; la voiture nomade des frères Francony, ainsi que les marionnettes de M. Baumé versent 3 francs ; Monsieur Lacoste, pour son canal du Languedoc en relief, est redevable de 7 francs 50 ; le panorama de l'univers de Provost s'acquitte de 6 francs, tout comme les figures de cire de la veuve Reisz ou la femme forte de M. Séraphini. Le cabinet de physique, tenu par Monsieur Olivier, a négocié la somme de 24 francs par mois, tandis que le bal des étrangers au Palais-Royal s'en tient au taux légal de 5% de la recette<sup>1371</sup>. En 1817, l'installation des « montagnes françaises » à Belleville donne lieu à une redevance fixée « à la moitié du droit des pauvres », par le comte de Pradel<sup>1372</sup>. La perception ne se passe pas sans mal. Il semble impossible de connaître toutes les attractions de Paris et de traiter avec leurs directeurs. Les établissements fixes, quant à eux, ne posent pas le problème du recensement, mais celui du paiement. Tous n'ont pas de faibles capacités financières et il faut engager des poursuites contre les mauvais payeurs<sup>1373</sup>, ou faire procéder à la fermeture de leur spectacle<sup>1374</sup>. Le sentiment d'injustice est d'autant plus profond que les passe-droits sont à peine dissimulés. Si les interprètes donnant un concert privé sont normalement soumis aux mêmes obligations, Angelica Catalani – célèbre soprane transalpine et

---

*jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, 1861, tome 42, 1<sup>ère</sup> partie, p. 314.

<sup>1370</sup> Ces spectacles – très proches du charlatanisme – sont différents des authentiques cabinets de curiosités constitués par les collectionneurs depuis la Renaissance. Voir à ce sujet. P. Schnapper, *Collection et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle* Tome 1, *Le géant La licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion, 2012, 767 p. et tome 2, *Curieux du grand siècle : œuvres d'art*, Paris, Flammarion 2005, 275 p.

<sup>1371</sup> Bibl. Opéra. CO 286. Registre des redevances payées par les théâtres, les spectacles de curiosité et les bals à l'Académie impériale de musique.

<sup>1372</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Accord donné par le comte de Pradel le 20 mai 1817.

<sup>1373</sup> Bibl. Opéra. CO 286. Registre des redevances payées par les théâtres, les spectacles de curiosité et les bals à l'Académie impériale de musique. C'est le cas pour le Tivoli de M. Baneux. Sur les 900 francs d'abonnement, il ne peut verser que 165 francs pour le mois de septembre 1811 et 73 francs pour le mois d'octobre.

<sup>1374</sup> *Ibid.* Le canal du Languedoc en relief est fermé au mois d'octobre 1811.

directrice éphémère du Théâtre italien<sup>1375</sup> – est dispensée de tout paiement pour ses récitals<sup>1376</sup>. Cette situation évolue peu jusqu'à la suppression de la redevance, en 1831. Une ordonnance du 24 août retire au docteur Véron cette source importante de revenus, qui pouvait dépasser 170 000 francs chaque année<sup>1377</sup>. Outre l'accusation de s'enrichir grâce à une redevance difficile à supporter pour les petits théâtres, ses désaccords fréquents avec le ministère sont sans doute à l'origine de la procédure législative.

L'Académie royale de musique ne perd pas la totalité de ses droits sur les divertissements de la capitale. Elle conserve le « privilège de donner des bals masqués ». Très prisés par les courtisans sous l'Ancien Régime, les bals de l'Opéra ont perdu beaucoup de leur attrait, dans les années 1830. La correspondance échangée entre les habitués, sous la monarchie de Juillet, déplore la convenance de telles réceptions : elles sont « tristes comme une assemblée de famille »<sup>1378</sup>, en dépit des efforts engagés pour en raviver l'ambiance. Ni les tombolas, ni l'introduction de danses étrangères ne suffisent à les remettre à la mode. Il faut laisser du temps au chef d'orchestre Philippe Musard pour redonner le goût des bals au public<sup>1379</sup>. L'Opéra prend l'habitude de concéder l'organisation de ces soirées. Les conditions financières sont réglées par acte sous seing privé, puis arrêtées par le ministre : il s'agit d'une subrogation dans les droits des directeurs-entrepreneurs. Les locaux et le matériel sont mis à disposition du concessionnaire, qui s'engage à respecter un cahier des charges, ainsi que le régime des bals publics<sup>1380</sup> ; il devra, en outre, s'acquitter d'une somme d'argent conséquente. Grimaldi reçoit la concession le 30 juin 1847<sup>1381</sup>, pour dix ans, moyennant 250 000 francs : Duponchel et Roqueplan sont heureux d'effacer ainsi une partie du passif de l'Opéra, mais la retraite du célèbre chef d'orchestre Musard précipite la fin du bail : il est repris par Isaac Strauss, en novembre 1854. À la fois maître d'orchestre et directeur des bals, Strauss accepte de payer 40 000 francs par an, ainsi que le quart des recettes au delà de 120 000

<sup>1375</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 222-223.

<sup>1376</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 17 août 1815, lettre du comte de Pradel à l'administration de l'Académie royale de musique.

<sup>1377</sup> C. de Boign, *Petits mémoires d'Opéra*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 300. Cette somme a été perçue sur les théâtres secondaires en 1827.

<sup>1378</sup> D. de Girardin, *Œuvres complètes de Madame Émile de Girardin née Delphine Gay*, Paris, Plon, 1840, tome 4, p. 57.

<sup>1379</sup> C. de Boign, *op. cit.*, p. 180-183.

<sup>1380</sup> *Collection officielle des ordonnances de la préfecture de Police depuis 1800 jusqu'en 1844*, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1845, tome 3, p. 42-44. Ordonnance concernant les bals et les autres réunions publiques du 31 mai 1833.

<sup>1381</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1066. Concession du 30 juin 1847.

francs<sup>1382</sup>. La concession est onéreuse, mais lucrative. Pour rentabiliser plus vite leur investissement, les responsables des soirées n'hésitent pas à prendre des libertés avec leurs engagements : en 1837, l'entrepreneur Mira fait afficher un bal, sans avoir obtenu les autorisations requises. Ignorant l'interdiction expresse du ministre, les parisiens font le déplacement et sont finalement accueillis. C'est une infraction manifeste aux règles de police qui coûtera 10 000 francs à Duponchel et Roqueplan. Tenus pour responsables des spectacles organisés à l'Opéra, ils n'obtiendront jamais la répétition de cette somme devant la justice<sup>1383</sup>. Les successeurs de Mira, désireux d'attirer toujours plus de monde, violeront leur cahier des charges en abaissant le prix des places pour les messieurs et en offrant des billets pour les dames<sup>1384</sup>.

La perception des redevances et la concession des droits d'exploitation ont apporté des revenus à l'Opéra, mais ont causé beaucoup de tracas à des administrateurs, déjà préoccupés par les ouvertures illégales d'établissements et les querelles de répertoire.

#### b. La défense du monopole

Dès la création du monopole, l'Académie royale de musique a été confrontée au problème des spectacles non déclarés. Les archives offrent de nombreux exemples ; certains entrepreneurs, loin d'exercer dans la clandestinité, ont pignon sur rue. Au mois de février 1710, le directeur Guyenet fait constater deux violations manifestes à son privilège. Le jeu de paume de la rue des quatre vents abrite un orchestre et des acteurs<sup>1385</sup>. L'établissement donne déjà des représentations musicales, tandis qu'un nouveau théâtre – spécialement équipé pour accueillir des musiciens – se construit, rue de Vaugirard<sup>1386</sup>. Les forains comptent parmi les contrevenants les plus récalcitrants : en 1724, le ministre de la Maison du roi se résout à faire emprisonner l'un d'entre eux. Refusant effrontément de déférer aux ordres de fermeture, il avait

---

<sup>1382</sup> *Ibid.* Concession du 28 novembre 1854.

<sup>1383</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1855, tome 1, p. 162. Jugement du tribunal de commerce de Paris du 9 octobre 1837.

<sup>1384</sup> C. de Boign, *op. cit.* p. 184-185.

<sup>1385</sup> A.N. Y 11638. Procès-verbal de police du 3 février 1710 en faveur de Guyenet contre M. Allard.

<sup>1386</sup> *Ibid.* Procès-verbal de police du 6 février 1710 en faveur de Guyenet contre M. Rolly.

continué son jeu de foire et fait annoncer des pièces nouvelles<sup>1387</sup>. Les sanctions ne sont pas toujours aussi sévères. La dissuasion donne si peu de résultats qu'en juin 1769, des lettres patentes doivent encore rappeler le monopole de l'Académie royale de musique<sup>1388</sup>. Il est d'autant plus difficile à faire respecter que l'Opéra doit sans cesse lutter contre les théâtres autorisés. La Comédie-Française, par exemple, veille jalousement à son répertoire. Les directeurs de l'Opéra n'ayant pas hésité à intenter des actions contre leurs pièces en musique, les sociétaires ne manquent pas de protester contre l'utilisation de leurs auteurs, dans les œuvres lyriques. En 1778, Pitra, librettiste d'*Andromaque*, plagie les vers de Racine : moins d'une semaine après une pétition officielle demandant l'interruption des répétitions, une opposition – par acte extrajudiciaire – vient perturber le travail des acteurs<sup>1389</sup>. La direction de l'Académie royale de musique se sait en tort, mais tente de se justifier, en demandant l'évocation de l'affaire devant le Conseil. Pour elle, « la composition de la musique sur un poème réduit et arrangé comme il doit l'être en fait un spectacle lyrique tout à fait nouveau »<sup>1390</sup> : cette justification est hasardeuse : on espère, en réalité, obtenir une dérogation par mesure de faveur. La querelle s'envenime. De guerre lasse, le directeur Vismes doit se résigner à retirer sa pièce, alors qu'elle est sur le point d'être jouée<sup>1391</sup>. Les relations avec les Comédiens français sont souvent tendues. Sous le Consulat, Lucien Bonaparte interdit aux autres théâtres de jouer « les grands jours » : les soirées du mardi et du vendredi sont réservées à l'Opéra, sans qu'en principe, aucune des scènes principales ne puisse lui faire concurrence. Le Théâtre français rechigne à respecter cette interdiction. Plus grave encore, Rémusat – alors préfet du Palais, chargé de la surveillance de la troupe – refuse d'intercéder, en dépit des sollicitations de son homologue, Charles Luçay<sup>1392</sup>. Le directeur de l'Opéra devra lui-même intervenir auprès de la Préfecture de police<sup>1393</sup>. Les conflits avec la Comédie sont importants, en raison de leur retentissement, mais ils sont loin de représenter la majorité des litiges. La plupart du temps, les spectacles secondaires sont rappelés à l'ordre. Certains particuliers savent la détermination de l'Académie royale de

---

<sup>1387</sup> Bibl. Opéra. Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome 1. Paris, le 25 mars 1724, lettre du ministre de la Maison du roi au lieutenant général de police.

<sup>1388</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Lettres patentes de juin 1769.

<sup>1389</sup> A.N. O<sup>1</sup> 619. Opposition du 26 juin 1778.

<sup>1390</sup> *Ibid.* Paris, le 27 juin 1778, requête de Vismes au ministre de la Maison du roi.

<sup>1391</sup> A. Pouglin, *Un directeur de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'Opéra sous l'Ancien régime ; l'Opéra sous la Révolution*, Paris, Fischbacher, 1914, p. 22-23.

<sup>1392</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 15 nivôse en XII, lettre de Luçay à Rémusat.

<sup>1393</sup> *Ibid.* Paris, le 21 frimaire an XII, lettre de Morel à Luçay.

musique et essaient de l'utiliser pour évincer des concurrents : le Comité d'administration reçoit parfois des dénonciations calomnieuses, destinées à faire engager des poursuites contre un entrepreneur gênant. Heureusement pour ces particuliers, le lieutenant général de police instruit ces affaires avec sérieux : Lenoir diligente les enquêtes et demande au ministre de la Maison du roi de ne prendre aucune sanction, lorsque les accusations ne sont pas fondées<sup>1394</sup>.

Durant la Révolution, les conflits n'ont plus lieu d'être : l'Opéra n'a plus l'exclusivité des œuvres lyriques. Il faut attendre le décret impérial du 6 juin 1806, complété par l'arrêté ministériel du 25 avril 1807<sup>1395</sup>, pour assister au rétablissement du genre et du répertoire : l'établissement est le seul à pouvoir donner des pièces entièrement en musique et des ballets, dont le sujet a été puisé dans l'Histoire ou dans la mythologie. Cet arrêté n'est pas mieux respecté que l'ancien privilège. Le Théâtre de la porte Saint-Martin, l'Ambigu comique, le Théâtre de Gaieté ou encore le Cirque olympique mettent en scène des pantomimes et des mélodrames dans le genre « noble et gracieux ». Un rapport, rendu le 24 juillet suivant, craint que les « auteurs subalternes » n'épuisent les ressources jusqu'alors réservées aux grands noms du théâtre<sup>1396</sup>. Le rapporteur prépare, en réalité, une loi destinée à donner une plus grande force exécutoire au règlement imposé par le ministre de l'Intérieur : un nouveau décret impérial est promulgué trois jours plus tard<sup>1397</sup>, mais ses effets semblent limités : outre les violations continuelles de la législation, plusieurs dérogations sont accordées. En 1810, le ministre refuse de faire droit à une réclamation du directeur Picard et autorise une cantatrice italienne à donner un récital, accompagné d'un ballet, dans la salle des Jeux gymnastiques<sup>1398</sup>. Cette situation semble se généraliser, si bien que le Conseil d'administration de l'Opéra doit envoyer une pétition officielle pour réclamer le respect de son genre<sup>1399</sup>. Sous la Restauration, le vicomte de La Rochefoucauld reconnaît lui-même l'inefficacité des mesures. Son arrêté du 11 décembre 1828 confie à un délégué du département des

---

<sup>1394</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Paris, le 25 février 1784. Lettre de Lenoir au baron de Breteuil. D'après son enquête, il n'y a pas lieu de faire cesser les soirées organisées dans la salle des variétés amusantes.

<sup>1395</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *op. cit.*, p. 367.

<sup>1396</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Rapport du 24 juillet 1807.

<sup>1397</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *op. cit.*, p. 367-368. Décret impérial du 29 juillet 1807.

<sup>1398</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Paris, le 30 juin 1810, lettre du ministre de l'Intérieur à Picard.

<sup>1399</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris, le 2 mai 1811, pétition du Conseil d'administration de l'Académie impériale de musique que ministre de l'Intérieur.

Beaux-arts la mission de faire respecter les droits acquis des théâtres royaux<sup>1400</sup>. À partir de cette date, la hiérarchie de l'Opéra fait preuve d'une plus grande vigilance et se montre parfois intransigeante. En 1829, Hector Berlioz, encore jeune compositeur, souhaite donner un concert privé et obtient le soutien du directeur de l'Académie royale de musique. Sa demande sera refusée par l'intendant des Beaux-arts, soucieux de ne créer aucun précédent<sup>1401</sup>. Le problème se représente temporairement sous la monarchie de Juillet, lorsque la surveillance des scènes échoit au ministre des Travaux publics. Les théâtres non autorisés vont, pendant quelques temps, bénéficier d'un vide juridique. Ils échappent au préfet de police – normalement compétent pour les attractions foraines – et ne peuvent être interdits par le ministre dont l'autorité ne s'étendait pas encore sur ces établissements<sup>1402</sup>. Les répertoires des théâtres principaux vont alors être pillés, sans la moindre considération pour les auteurs.

Entre l'Ancien Régime et le XIX<sup>e</sup> siècle, la défense des intérêts de l'Opéra a changé de forme. La protection du monopole s'est transformée en défense du répertoire. La ponction financière exercée par l'Académie royale de musique sur les autres théâtres a parallèlement été abolie. S'il a fallu compter sur les subventions régulières pour combler le manque à gagner, les directeurs ont dû porter une attention particulière à la perception des droits d'entrée.

## *II. Les droits d'entrée*

Grâce à la perception d'un droit d'entrée, l'Opéra pourrait fonctionner comme n'importe quel autre théâtre et obtenir des revenus importants. L'accès aux places et aux loges est, en principe, payant, mais la position de l'Opéra n'est pas semblable aux autres établissements. Son rôle dans la société, ses problèmes financiers et son financement par l'État le placent dans l'obligation de rendre des services en accordant

---

<sup>1400</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 13 décembre 1829, lettre du vicomte de La Rochefoucauld au directeur de l'Académie royale de musique : « Plusieurs arrêtés ont été pris pour assurer l'exécution des mesures conservatrices des droits acquis aux théâtres royaux, mais jusqu'ici ces moyens sont restés incomplets parce que personne ne s'est trouvé recevoir la mission spéciale de les faire exécuter dans l'intérêt général de tous. J'ai pris un arrêté en date du 11 du présent mois par lequel un délégué de l'administration du département des Beaux-arts doit être spécialement chargé de veiller à l'exécution des lois, décrets et ordonnances mentionnés audit arrêté. »

<sup>1401</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. Paris, le 14 novembre 1829, lettre du vicomte de La Rochefoucauld à Lubbert.

<sup>1402</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Rapport à Monsieur le ministre secrétaire d'État au département du Commerce et des Travaux publics.

un nombre considérable de places gratuites ; l'usage est à ce point implanté que les règlements échoueront à le faire cesser. La générosité avec laquelle sont distribuées les entrées de faveur est à l'origine d'un important marché noir. Il enrichit les trafiquants et diminue d'autant la recette.

#### *A. Les places et les loges*

Les droits d'entrée, qu'ils soient recueillis « à la porte » ou sous forme d'abonnement, représentent la source principale de revenus pour l'Opéra, tant que les subventions ne sont pas régulières. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elles passeront au second rang, derrière les aides publiques. Le premier privilège accordé à Pierre Perrin, le 28 juin 1669, définit les droits d'entrée comme une compensation financière : « pour se dédommager des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, tant pour les théâtres, machines, décorations, habits qu'autres choses nécessaires ; nous lui permettons de prendre au public telles sommes qu'il avisera ; et à cette fin d'établir des gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se tiendra lesdites représentations ; faisons très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre Maison d'y entrer sans payer.<sup>1403</sup> » La vente des places n'avait pas pour vocation d'enrichir un particulier placé à la tête de l'établissement ; seulement devait-elle lui permettre de ne pas perdre d'argent. Cette ressource s'avère nettement insuffisante. Les sommes engagées pour soutenir l'Opéra sont trop élevées pour être compensées par les billets d'entrée. En dépit des risques financiers évidents, les directeurs se comportent comme des entrepreneurs et s'efforcent vainement de dégager des bénéfices. Les places sont chères. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'entrée au parterre est évaluée à 2 livres, ce qui correspond aux revenus quotidiens d'un couple d'ouvriers<sup>1404</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le prix de la place sera considéré comme exorbitant par les voyageurs

---

<sup>1403</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Privilège accordé au sieur Perrin pour l'établissement d'une académie d'opéra en musique et en vers françois du 28 juin 1669.

<sup>1404</sup> S. Serre, « De l'inégal accès à l'Opéra : le public de l'Opéra de Paris au siècle des Lumières » in M. Touzeil-Divina et G. Koubi (dir), *Droit & Opéra*, p. 84.

étrangers, pour qui une soirée à l'Opéra est un passage obligé<sup>1405</sup>. Les sommes récoltées à la porte ne sembleraient pas aussi dérisoires si elles n'étaient pas englouties dans des frais considérables de fonctionnement : sous la Restauration, le produit des entrées dépasse tout de même 650 000 francs par an<sup>1406</sup>. La vente des places au guichet rapporte plus à l'Opéra qu'elle ne profite aux autres établissements : la salle est plus grande et les billets sont plus onéreux. Sous le Second Empire, la différence est marquée. Le vendredi 21 octobre 1864, le Théâtre impérial de l'Opéra perçoit 10 511 francs. Ses concurrents sont loin d'atteindre une telle recette. La représentation tenue à la Comédie française rapporte à peine 1 583 francs ; l'Opéra comique perçoit 3 976 francs ; l'Odéon, 1 614 francs ; le Théâtre lyrique, 1 728 francs et le Théâtre du gymnase engrange 1 567 francs<sup>1407</sup>. Les écarts ne sont pas toujours aussi conséquents – tout dépend des salles et de la programmation –, mais l'Opéra reste toujours en tête. Le développement des abonnements va renforcer le lien entre le spectacle et les spectateurs réguliers. Les abonnés deviennent un groupe de pression qu'il faut prendre en compte : ils peuvent déclencher la ferveur du public en provoquant les applaudissements ou, au contraire, laisser la froideur s'installer et faire échouer la représentation<sup>1408</sup>.

Les entrées aux représentations ne sont pas la seule source de revenus. L'administration avait pris l'habitude d'accueillir le public aux répétitions. Cette tolérance privait les soirées payantes des spectateurs venus assister au spectacle, lors de sa préparation. En 1776, le roi décide de lutter contre cette pratique coûteuse pour l'Opéra. Une ordonnance du 29 mars interdit d'entrer sans payer aux représentations comme aux répétitions, exception faite des entrées gratuites valablement accordées<sup>1409</sup>. Le texte n'a pas l'effet escompté : le *Journal de l'Académie royale de musique*, rédigé par le sous-directeur, mentionne l'organisation d'une « première répétition payante », seulement en 1787<sup>1410</sup>. L'interdiction d'assister « gratis » à un spectacle en préparation sera toujours très mal respectée. Durant la régie exercée sur

---

<sup>1405</sup> M. Berry, *op. cit.*, p. 42. Mary Berry décrit la soirée qu'elle passa à l'Opéra le 16 mars 1802. « Dans la soirée, nous allâmes à l'Opéra dans une loge au premier rang, de six places, pour laquelle nous payâmes la somme énorme de 150 livres. Mais il y a toujours foule, et aux beaux jours (c'en était un), on ne peut avoir de places autrement. »

<sup>1406</sup> C. Boign, *op. cit.*, p. 300. En 1827, la vente des places rapporte 667 837 francs.

<sup>1407</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1042. État des recettes journalières des théâtres de Paris.

<sup>1408</sup> F. Patureau, *op. cit.*, p. 135.

<sup>1409</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Ordonnance royale du 29 mars 1776 « portant règlement sur les entrées aux représentations, répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le paiement des billets et sur la police intérieure pendant la durée des spectacles. »

<sup>1410</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Cette répétition payante est organisée le 31 janvier 1787.



les fonds de la liste civile impériale, les auteurs et les compositeurs prennent l'habitude de convier leurs proches – entre vingt et trente personnes chacun – aux répétitions générales ; on laisse aussi entrer quelque abonné ou haut fonctionnaire, ayant su faire jouer ses connaissances<sup>1411</sup>.

Les autorités s'intéressent, depuis longtemps, au régime des entrées ; l'utilisation des loges n'échappe pas à la vigilance des ministres successifs. En 1729, le secrétaire d'État de la Maison du roi ordonne à l'inspecteur Destouches de compléter la réglementation en vigueur. Il est notamment chargé d'interdire le prêt des petites loges, afin « d'augmenter les recettes »<sup>1412</sup>. Tous les grands seigneurs ne sont pas assujettis à cette règle. Le duc d'Orléans offre sa loge non seulement à sa famille, mais aussi à toute sa clientèle. Comme nous le savons, cette habitude préjudiciable à l'Opéra provoquera le mécontentement de l'intendant des Menus-plaisirs, préoccupé par les finances du théâtre<sup>1413</sup>. Le ministre doit sans cesse intervenir par arrêt du Conseil, pour rappeler les règles applicables et assurer le paiement exact des baux. À partir de 1781, les contrats, pour toutes les loges non réglées par avance, sont passés devant notaire et les versements sont récoltés, par quart, chaque trimestre<sup>1414</sup>. La location des loges n'a pas toujours offert un revenu substantiel. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle s'élève à 20 000 livres par an, pour des loyers allant de 1 250 à 5 000 livres<sup>1415</sup> ; au XIX<sup>e</sup> siècle, les droits d'occupation peineront à dépasser 50 000 francs<sup>1416</sup> : ces sommes représentent entre 3 et 4 % de la recette annuelle totale. La lutte contre le prêt des loges échoue systématiquement. Dans *Illusions perdues* – l'action se déroule en 1821 –, Balzac explique que la loge des premiers gentilshommes était à la disposition de la marquise d'Espard ; sa cousine, Anaïs de Bargeton, prend la liberté d'y inviter Lucien de Rubenpré. Armée du nom de M<sup>me</sup> d'Espard, elle le fait entrer sans difficulté, le soir de la représentation, alors que les employés du contrôle n'étaient pas disposés à laisser passer cet

---

<sup>1411</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire*, [texte imprimé] p. 65-67.

<sup>1412</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, Dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1. Versailles, le 21 avril 1729, lettre du ministre de la Maison du roi à Destouches.

<sup>1413</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Paris, le 5 juillet 1781, lettre de Papillon de La Ferté au ministre de la Maison du roi.

<sup>1414</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 1. Arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> avril 1781.

<sup>1415</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 8. Paiement des loges, 1750-1751.

<sup>1416</sup> C. Boign, *op. cit.*, p. 300.

« homme dont l'élégance empruntée le faisait ressembler à un premier garçon de noces. »<sup>1417</sup>

La perception de droits d'entrée est nécessaire pour l'Opéra ; les observateurs s'accordent pour dire qu'elle aurait pu être beaucoup plus lucrative, sans l'existence de nombreux passe-droits. La distribution de billets de faveurs et d'entrées gratuites est largement répandue et acceptée ; elle n'a, dans son principe, pas toujours été considérée comme un abus.

### *B. Les entrées gratuites*

L'interdiction absolue d'entrer sans payer, imposée dans le premier privilège, est si peu respectée qu'un arrêt du Conseil du 8 janvier 1713 doit en rappeler la teneur<sup>1418</sup>. Par cet arrêt, les autorités entendent combattre les habitudes prises par les gentilshommes : le personnel de la Maison du roi et tous les officiers sont particulièrement visés. Inapplicable, cette interdiction ne pouvait rester en l'état. Le règlement du 11 janvier suivant prévoit la première exception légale : les auteurs peuvent entrer gratuitement, lorsque leur pièce est représentée<sup>1419</sup>. Ce principe ne cessera jamais d'être transgressé<sup>1420</sup>. L'émission « d'entrées gratuites » se répand, si bien que les règlements finissent par l'entériner pour mieux en fixer les limites. En 1776, les spectateurs munis de ces billets de faveur ne sont plus admis avant la quatrième représentation d'une pièce<sup>1421</sup> : on espère que l'engouement des premières permettra de vendre autant de places payantes que possible. Ces restrictions sont bien vite oubliées. Pour chaque année théâtrale, on rédige des « listes des entrées », censées encadrer strictement les avantages accordés. Pour la saison 1783-1784, près de 200 invités sont référencés<sup>1422</sup>. Certains, comme les « chirurgiens de l'Opéra » ou les membres de la garde militaires, sont conviés pour accomplir une mission, tandis que d'autres font valoir des droits acquis : ce sont principalement les auteurs et les

<sup>1417</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 3, *Illusions perdues*, p. 134-135.

<sup>1418</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Arrêt du Conseil du 8 janvier 1713.

<sup>1419</sup> *Ibid.* Article 17 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>1420</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 243-244.

<sup>1421</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 2 de l'ordonnance royale du 29 mars 1776 « portant règlement sur les entrées aux représentations, répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le paiement des billets et sur la police intérieure pendant la durée des spectacles. »

<sup>1422</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Liste des entrées pour 1783 et 1784.

artistes pensionnaires. Une dernière catégorie d'invités fait jouer son rang ou ses relations : il s'agit des anciens échevins, du personnel de la Maison du roi – comme le commissaire du Louvre ou le secrétaire du ministre. On trouve aussi les sociétaires de la Comédie-Française, ainsi que les pages des princes de sang et du gouverneur de Paris, à raison de deux pour chacun d'entre eux. Enfin, vingt-et-une « entrées particulières » viennent récompenser les services rendus et une marge de quarante-six « entrées verbales » est laissée à la disposition de la direction ou du ministère. Lorsque l'Académie royale de musique est régie par les Menus, le pouvoir utilise les entrées pour exciter le zèle de son administration : l'Académie devient un moyen officiel de garantir la diligence de quelques chefs de service ou de bureau. La liste s'allonge d'année en année et semble indiquer que le souci de la rentabilité est devenu une préoccupation secondaire. En 1789, les membres du Comité d'examen des poèmes sont inscrits sur les rôles avec les peintres et les sculpteurs du théâtre, les maîtres des écoles, les officiers du secrétariat d'État et des Menus-plaisirs, les premiers commis des bureaux, les secrétaires des ministres et des magistrats, ainsi que des journalistes, des receveurs et des bailleurs de fonds<sup>1423</sup>. Cela explique sans doute la réputation faite à cet établissement, au moment de la Révolution, alors que les entrées au théâtre étaient considérées comme une méthode d'administration à part entière.

Après 1789, l'Opéra manque cruellement de liquidités, mais cette pratique est difficile à abolir. Aux « privilégiés » de l'Ancien Régime succèdent les bureaucrates du Directoire. Ces hommes – ceux-là même qui ordonnent aux administrateurs du Théâtre national de cesser la pratique des billets gratuits<sup>1424</sup> – réclament des places pour leurs amis ou leurs épouses<sup>1425</sup>. Pendant cette période, les entrées de faveur ne font pas nécessairement perdre de l'argent à l'établissement : on éprouve tant de difficultés pour remplir la salle que les autorités craignent pour la renommée du théâtre : il est inconcevable de laisser des rangs clairsemés devant les dignitaires étrangers et les notables du régime. On ne sait plus quelle position adopter. En 1801, le ministre de l'Intérieur souhaite supprimer les billets gratuits, mais le directeur s'oppose à cette décision. Bonet fait remarquer que « jamais pareils ordres n'ont été

---

<sup>1423</sup> E.-H. de Grouchy, *op. cit.*, p. 25-33.

<sup>1424</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 19 fructidor an VI, lettre du Bureau des mœurs à l'administration de l'Opéra.

<sup>1425</sup> *Ibid.* Paris, les 4 et 12 prairial an VI, lettres du chef des Bureaux du directoire à l'administration de l'Opéra.

exécutés car trop de personnes étaient intéressées à leur inexécution. » Il explique, en substance, que ces entrées correspondent à une pratique éculée, particulièrement utile les jours de faible recette, pour faire croire que la salle est comble et que le spectacle est toujours en vogue<sup>1426</sup>. Le directeur sait bien que les ordres, sans cesse réitérés, et les règlements, repris inlassablement à l'identique, ne peuvent rien contre cet usage : l'administration a conservé l'habitude d'émettre des billets gratuits pour les échanger contre de services : un grand nombre de particuliers se prête au jeu. Sous la Restauration, rien n'a changé et le comte de Pradel veut encadrer la pratique, comme tous ses prédécesseurs. Le directeur de la Maison du roi ne souhaite laisser entrer que les membres du corps diplomatique, les titulaires de loges à l'année et les auteurs, uniquement les jours de leurs représentations<sup>1427</sup>. Cet effort est vain : il devra lui-même accorder leurs places à divers particuliers protégés – notamment à Lucas<sup>1428</sup>, garde des galeries du Muséum d'Histoire naturelle<sup>1429</sup> – ou aux princes, tels le vicomte de Saint-Mandé<sup>1430</sup> et Mesnard de Chousy<sup>1431</sup>. L'usage est si profondément ancré que le droit d'entrer devient quasiment patrimonial : s'il ne peut être aliéné, les fils peuvent « succéder » – c'est le terme utilisé – à leur père<sup>1432</sup>. Le pouvoir d'accorder des places demeure une méthode efficace pour asseoir son influence et donner des récompenses : en 1822, Law de Lauriston rend service au duc de Reggio, commandant de la Garde nationale. Le ministre donne un laissez-passer valable pour toutes les représentations à ses officiers<sup>1433</sup>. Comme au moment de la régie exercée par les Menus-plaisirs, on distingue les « entrées de faveur » des « entrées de droit ». Les premières ont pour vocation de continuer ouvertement la tradition d'Ancien Régime : on reçoit gratuitement les chefs de bureau de la Maison du roi, ainsi que le personnel des ministères ou les descendants de Lully<sup>1434</sup>. La seconde catégorie comprend toutes les personnalités qui, par leur fonction ou leurs contrats, ont obtenu le droit d'assister aux représentations : ce sont les auteurs, les compositeurs, les

---

<sup>1426</sup> Bibl. Opéra. AD 29. Paris, le 22 nivôse an IX, lettre du directeur au ministre de l'Intérieur.

<sup>1427</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Décision du comte de Pradel du 2 avril 1817.

<sup>1428</sup> *Ibid.* Décision du comte de Pradel du 25 avril 1817.

<sup>1429</sup> M. Deleuze, *Histoire et description du Muséum royal d'Histoire naturelle*, Paris, Royer, 1823, p. 176-177. J.-A.-H. Lucas a été adjoint à son père en 1799 pour occuper cette fonction. Auteur d'un tableau méthodique des espèces minérales, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur.

<sup>1430</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Décision du comte de Pradel du 14 avril 1817.

<sup>1431</sup> *Ibid.* Décision du comte de Pradel du 12 juillet 1817.

<sup>1432</sup> *Ibid.* Décision du comte de Pradel du 4 août 1817. Le directeur de la Maison du roi permet à Jean de Saint-Gilles de « succéder » à son père.

<sup>1433</sup> *Ibid.* Paris le 6 janvier 1822, lettre de Law à la direction de l'Opéra.

<sup>1434</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Liste alphabétique des entrées de faveur pour l'année 1823. Soixante-neuf noms sont inscrits sur cette liste.

actionnaires, les censeurs, les membres des jurys ou les principaux professeurs de chant<sup>1435</sup>.

Cet usage pouvait alors se comprendre, dans la mesure où l'Académie royale de musique était administrée pour le compte du roi, aux risques et périls de la liste civile. Son objectif était de servir les intérêts de l'administration monarchique et d'assurer la représentation de l'État. En 1831, un entrepreneur engage sa fortune dans le fonctionnement de l'Opéra ; les places accordées par les ministères auraient, en bonne logique, dû diminuer, pour ne pas priver le théâtre d'une partie de sa recette. Tel n'a pas été le cas. Après le départ du docteur Véron, les listes d'entrées augmentent considérablement. Près de 400 personnes sont admises de façon permanente<sup>1436</sup>. On peut comprendre que le directeur souhaite inviter la presse<sup>1437</sup>, en échange d'encarts dans les journaux<sup>1438</sup>, mais la situation devient difficile à gérer lorsque le ministre lui impose de nombreux chefs de service, des hommes de lettres, des maîtres des requêtes, des scientifiques, des architectes, et tous les anciens administrateurs de l'Opéra. Les listes d'entrées se sont allongées et l'octroi de billets de faveur – valables pour une seule représentation – n'a jamais cessé. Ils sont très recherchés, car présentés comme un honneur pour leurs porteurs. Les particuliers qui n'ont pas assez de connaissances ou d'influence pour en bénéficier achètent des places payantes et cherchent à les échanger contre des places délivrées gratuitement<sup>1439</sup>. Ces places ne peuvent difficilement être considérées comme un abus, dans la mesure où elles font le jeu d'un régime, qui subventionne la scène et décide le report des dettes accumulées par ses gestionnaires. Le Second Empire, loin de remettre en question ce système, continue à accorder des billets à ses dignitaires : les autorités vont jusqu'à protester contre les titulaires de ces droits, lorsqu'ils n'installent personne dans leurs loges attitrées, au risque de « nuire à l'aspect général de la salle »<sup>1440</sup>.

---

<sup>1435</sup> *Ibid.* Liste alphabétique des entrées de droit pour l'année 1823. La liste compte 110 noms.

<sup>1436</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1067. La liste des entrées de droit compte soixante-treize personnes et la liste des entrées de faveur comprend 321 noms.

<sup>1437</sup> *Ibid.* Figurent dans la liste des entrées de faveur les rédacteurs du journal *Pilote*, du *Courrier des théâtres*, du *Commissionnaire*, du *Corsaire*, du *Patriote*, de *L'Indépendant*, de *L'Universel*, du *National*, du *Journal du commerce*, du *Journal des débats* et du *Courrier français*.

<sup>1438</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.*, p. 121. Cette accord tacite semble se perpétuer puisque sous le Second Empire, « les théâtres, de leur côté, offrent aux journaux leurs meilleures places aux jours des premières représentations. Les journaux, à leur tour, donnent aux théâtres le droit d'annoncer chaque jour de spectacle chez eux. »

<sup>1439</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>1440</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Lettre non datée, mais antérieure à 1860, du ministre de la Maison du roi au président du Sénat.

L'administration, en dépit de l'intérêt qu'elle retire des billets de faveur, a parfois fait preuve de légèreté en délivrant des entrées à l'année ou des places gratuites : elle a favorisé le développement d'un trafic privant le théâtre d'une partie de ses ressources.

### *C. Le trafic de billets*

La circulation de billets « sous le manteau » a gagné en importance après la Révolution : le désordre administratif et les difficultés de paiement ont poussé la direction et les employés à favoriser le trafic, ou à fermer les yeux sur cette pratique connue de tous. La direction trouve un intérêt à compenser, par des entrées gratuites, les obligations qu'elle n'est plus en mesure d'honorer. Peu de temps avant la proclamation de l'Empire, le Premier Consul demande un encadrement plus rigoureux de l'émission des billets. Les contrôles se multiplient et la correspondance échangée entre les bureaux révèle une série d'abus presque institutionnalisés. En 1804, Duplessis, ancien perruquier du maître des ballets, parvient à se procurer des billets en carton et en papier, tirés de la série mise en vente aux guichets. Alors qu'il en fait ouvertement le commerce, au café de l'Opéra, le directeur prend la décision de le dénoncer au préfet du Palais et à la Préfecture de police<sup>1441</sup>. Duplessis figure parmi les premiers à être poursuivis, mais il n'est qu'un maillon de la chaîne. Un avertissement adressé par le préfet de police au théâtre dévoile l'ampleur du trafic : Louis-Nicolas Dubois se plaint des débordements causés par un public mécontent. L'incident paraîtrait anecdotique, s'il n'avait pour cause les billets revendus illégalement. Les bureaux ont, si généreusement, alimenté le marché noir que les spectateurs du parterre se sont présentés en trop grand nombre : beaucoup d'entre eux n'ont pu trouver un siège<sup>1442</sup>. L'enquête diligentée par le commissaire de police du quartier aboutit au mois de février 1805 : dans un rapport qu'il adresse au directeur de l'Opéra, le commissaire Meunin accuse les militaires de service. Selon lui, les agents de surveillance seraient à la tête de l'organisation<sup>1443</sup>. En dépit d'une vigilance accrue, le trafic ne cesse pas définitivement : des domestiques sont soudoyés pour

<sup>1441</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Paris, le 26 floréal an XII, lettre de Bonet à Luçay.

<sup>1442</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 17 frimaire an XIII, lettre de Dubois à Luçay.

<sup>1443</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 8 pluviôse an XIII, lettre de Meunin à Luçay.

qu'ils achètent des entrées, sur le compte de leur Maison, et les livrent au marché noir<sup>1444</sup>. Une nouvelle affaire éclate sous la Restauration. Le 23 novembre 1824, peu de temps avant de quitter l'Académie royale de musique, Habeneck écrit au vicomte de La Rochefoucauld. Sans illusions, il explique qu'un procès-verbal a été dressé contre un revendeur : les billets saisis « venaient d'en haut ». Les places ont été fournies par l'intendance des théâtres royaux ou par le ministère ; certaines émanaient de la direction de l'Opéra, sans jamais être passées entre les mains du directeur<sup>1445</sup>. La Rochefoucauld – dont les services viennent d'être mis en cause – demande au Comité d'administration de préparer un règlement pour encadrer les entrées de faveur<sup>1446</sup>. Le texte, arrêté le 16 avril 1825, interdit formellement la revente des entrées gratuites, à peine d'en être privé pendant quinze jours ; la privation passe à deux mois après la première récidive ; elle sera définitive, à l'issue d'une troisième contravention<sup>1447</sup>.

Une série d'ordonnances de police est prise pour limiter ce commerce frauduleux, mais florissant. La première, en date du 12 février 1828<sup>1448</sup>, concerne la police générale des spectacles : un seul de ces articles prohibe ce « nouveau genre d'escroquerie », sans faire mention d'aucune poursuite. C'est une interdiction de principe : pour l'heure, personne n'est enclin à la faire respecter. Les contraventions sont nombreuses, car il est d'usage de donner des récompenses sous forme d'entrées gratis. Une nouvelle ordonnance – cette fois relative au seul trafic de billets – réitère l'interdiction, en 1831<sup>1449</sup>. Les revendeurs risquent maintenant des poursuites devant les tribunaux, mais le regain de sévérité affiché ne dissuade pas les contrevenants. Le commerce illégal est de notoriété publique : on soupçonne même l'administration de s'enrichir secrètement, au détriment de son établissement. Fondée ou non, la rumeur est relayée dans la presse. *Le Corsaire*, dans son numéro du 22 novembre 1836, accuse Duponchel de spéculer sur les billets vendus aux abords du théâtre : le cours du marché noir est alors de 6 francs, au lieu de 3 francs 50 la place, vendue au

---

<sup>1444</sup> P. Barbier, *op. cit.* p. 141.

<sup>1445</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1667. Rapport du 23 novembre 1824.

<sup>1446</sup> *Ibid.* Délibération du 8 avril 1825 « suite à une lettre du vicomte de La Rochefoucauld ».

<sup>1447</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld du 16 avril 1825.

<sup>1448</sup> *Collection officielle des ordonnances de la préfecture de Police, op. cit.*, tome 2, p. 398-399. Article 12 de l'ordonnance du 12 février 1828 concernant la police intérieure et extérieure des spectacles : « La vente de billets pris aux bureaux ou qui proviendraient d'une autre source sont pareillement défendus comme gênant la circulation, compromettant l'ordre et la tranquillité publique, et donnant lieu à un nouveau genre d'escroquerie. »

<sup>1449</sup> *Ibid.* p. 634-635. Ordonnance du 30 août 1831 concernant le trafic de billets de spectacles sur la voie publique.

guichet<sup>1450</sup>. Le directeur du journal ne pouvant pas prouver ses allégations, le tribunal d'instance de la Seine est saisi. Réuni en formation correctionnelle, le 23 décembre suivant, il condamne J.-B. Viennot à corriger l'information dans ses propres colonnes et à faire publier une rectification dans deux autres publications<sup>1451</sup>. Si la dénonciation a été jugée calomnieuse, les abus sont réels. Le préfet de police doit intervenir à nouveau, en 1838. Incapable de trouver un dispositif efficace, il se contente de reprendre, à l'identique, l'ordonnance précédente<sup>1452</sup>, sans en attendre aucun effet. Son impuissance est d'autant plus grande qu'une partie du contrôle échappe à ses services. L'Opéra passe des contrats avec plusieurs professionnels chargés d'écouler les places mises en vente : la seule obligation formelle est de communiquer les conventions au receveur du droit des pauvres.

Le soupçon plane toujours sur les administrateurs de l'Opéra. Les journalistes ne sont maintenant plus les seuls à se méfier. En 1849, le préfet de police écrit au ministre de l'Intérieur pour l'informer de la grande légèreté avec laquelle Nestor Roqueplan distribue les billets de faveur : ils sont accordés avec une telle générosité que des particuliers parviennent à en faire le commerce. Pour soupçonneux que soit le préfet, il ne parvient pas à établir la complicité du directeur. Roqueplan, de son côté, s'efforce de prouver sa bonne foi en acceptant de rembourser, personnellement, les sommes non perçues au titre du droit des pauvres<sup>1453</sup>. Plusieurs dépôts de places gratuites sont découverts à Paris : le principal d'entre eux a été mis à jour, lors d'une perquisition chez un marchand de vin<sup>1454</sup>. Les autorités policières se plaignent, mais se heurtent à l'immobilisme du ministre. Plusieurs lettres attirent l'attention de Baroche sur les défaillances de l'administration. La correspondance parle du « trafic illégal que tolère ou favorise la direction »<sup>1455</sup> ; les rapports expliquent que « la direction de l'Académie nationale de musique donne aux racoleurs les moyens d'embarrasser la voie publique. »<sup>1456</sup> Rien ne change. Le ministère de l'Intérieur, réaliste, ne souhaite pas favoriser la répression d'une pratique, sans doute largement utilisée par ses propres bureaux. Mieux encore, Baroche protège certains revendeurs

---

<sup>1450</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Article du journal *Le Corsaire* du 22 novembre 1836.

<sup>1451</sup> *Ibid.* Jugement du tribunal de première instance de la Seine du 23 décembre 1836.

<sup>1452</sup> *Collection officielle des ordonnances de la préfecture de Police, op. cit.*, tome 3, p. 291-293. Ordonnance du 22 novembre 1838 concernant le trafic de billets de spectacles sur la voie publique.

<sup>1453</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1067. Paris, le 17 novembre 1849, lettre du préfet de police au ministre de l'Intérieur.

<sup>1454</sup> *Ibid.* Procès-verbal de la perquisition faite par le commissaire chez Allard, marchand de vin, le 26 avril 1850.

<sup>1455</sup> *Ibid.* Paris, le 25 mai 1850, lettre du préfet de police au ministre de l'Intérieur.

<sup>1456</sup> *Ibid.* Paris, 12 juillet 1850, lettre du préfet de police au ministre de l'Intérieur.



de billets : en 1850, la police trouve, chez l'un d'entre eux, des entrées provenant des loges et des stalles déjà louées au mois ou l'année<sup>1457</sup>. Contre toute attente, le ministre confirme la légalité du dépôt<sup>1458</sup> et décide l'abandon des poursuites, après enquête du commissaire du gouvernement auprès des théâtres. Cette intervention grossière et la grande tolérance à l'égard des trafiquants montrent qu'une partie de la revente se fait avec l'assentiment de l'administration supérieure. L'illégalité de telles décisions et les troubles à l'ordre public ne sont que des préoccupations secondaires au regard des avantages retirés par les bureaux : la préfecture, dans ces conditions, reste impuissante à réprimer la violation de ses ordonnances.

Il est aussi difficile de lutter contre la vente illégale de billets que contre les entrées de faveur, accordées très largement : les deux pratiques sont intimement liées. L'échec de leur répression est dû à un phénomène de résistance administrative très ramifié et bénéficiant d'un assentiment tacite des plus hautes autorités. Un ministre souhaite-t-il mettre un terme à cette coutume que sa volonté est anéantie par les sollicitations de ses collègues ou du chef de l'État. De même, les intendants et la police se heurtent toujours aux consignes données à l'échelon hiérarchique supérieur. Le système est verrouillé : les usages en vigueur portent atteinte aux finances de l'Opéra. Le manque à gagner demeure important et il a fallu inventer des nouvelles sources de revenu.

### *III. Les boutiques de l'Opéra*

Les directeurs de l'Opéra se sont efforcés de trouver de nouvelles recettes, en traitant avec les particuliers et ont songé à rentabiliser le patrimoine immobilier du théâtre. Lully louait déjà plusieurs immeubles<sup>1459</sup>. En 1750, l'achat d'une maison située dans le cul-de-sac de l'Opéra permet l'installation d'un locataire et la perception de loyers réguliers<sup>1460</sup>. En comparaison, d'autres revenus semblent anecdotiques. En 1781, un projet, adressé au directeur général des finances, propose de rembourser les dettes de l'Académie royale de musique, grâce à l'émission de

---

<sup>1457</sup> *Ibid.* Paris, le 8 juin 1850, lettre du préfet de police au ministre de l'Intérieur.

<sup>1458</sup> *Ibid.* Paris, le 15 juin 1850, lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de police.

<sup>1459</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.*, p. 283

<sup>1460</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Bail du 31 octobre 1750.

45 000 billets de loterie, chacun pour un prix, assez élevé, de 30 livres : l'achat des lots principaux et des lots de consolation n'emploierait que 85% de la somme récoltée<sup>1461</sup> : l'organisation du jeu permettrait de dégager un bénéfice approximatif de 200 000 livres, spécialement affecté à la liquidation des créances. La loterie de l'Opéra n'est jamais restée qu'à l'état de projet : en période de difficultés financières, la royauté cherche toutes sortes de solutions pour soulager les caisses de l'État. Enfin, l'administration a pu laisser des interprètes occuper la scène, moyennant le paiement de tous les frais de représentation – feux du personnel, salaires des gardes et droit des pauvres inclus –, ainsi qu'une redevance importante<sup>1462</sup>.

Ces ressources semblent dérisoires – ou trop aléatoires – pour procurer au théâtre un revenu suffisant et régulier. Les administrateurs ont toujours préféré traiter avec des particuliers, pour installer des commerces dans les bâtiments de l'Opéra. Elle aussi inaugurée par le Florentin<sup>1463</sup>, la pratique est déjà courante, en 1736. Thuret accorde à un couple de limonadiers le privilège de débiter des liqueurs chaudes et fraîches durant les représentations. Le premier bail est passé pour neuf années, à 1 400 livres par an<sup>1464</sup>, et sera si fortement augmenté, au moment de son renouvellement<sup>1465</sup>, que le couple devra demander la résiliation du contrat<sup>1466</sup>. Après la reconstruction du théâtre du Palais-Royal, on aménage une salle de restauration sous les arcades, pour la concéder à un cafetier<sup>1467</sup>. L'entreprise a pignon sur rue : les spectateurs, comme les parisiens, viennent s'y rafraîchir à tout moment. Né sous l'Ancien Régime, l'usage est conservé par la Révolution. Le terme de privilège, déjà peu usité sous la monarchie au profit des cafetiers, est définitivement abandonné, mais le théâtre se réserve encore des prérogatives exorbitantes du droit commun. En 1804, un couple de limonadiers reçoit la concession pour 2 400 francs ; ils n'ont d'autre salle où tenir leur activité que celle de l'Opéra. Les directeurs, conscient de

<sup>1461</sup> A.N. O<sup>1</sup> 624. Projet de loterie pour payer les dettes de l'Académie royale de musique, 1781.

<sup>1462</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 19 ventôse an IX, lettre de Bonet au ministre. Bonet, alors agent comptable et commissaire du gouvernement auprès du théâtre, convainc le ministre de réviser la décision de refus opposée à une cantatrice. Il négocie lui-même une redevance de 6 000 francs, somme importante en période de difficultés financières.

<sup>1463</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.*, p. 282-283. Lully tirait profit de deux boutiques. La première avec une grande cave permettait d'accueillir un marchand de vin pour 600 livres de loyer. La seconde est louée à un cordonnier pour 200 livres.

<sup>1464</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 29. Bail du 1<sup>er</sup> août 1736 passé avec le couple Lavoisière. Il porte « privilège de vendre et débiter dans la salle et autres endroits de l'Académie royale de musique de cette ville dans le cours des représentations qui seront faites ensemble et pendant les bals qu'elle donnera. »

<sup>1465</sup> *Ibid.* Prolongation du bail pour six ans, le 8 août 1744. La redevance passe à 2 500 francs par an.

<sup>1466</sup> *Ibid.* Arrêt du Conseil du 20 novembre 1748 déclarant nul et résiliant le bail du 8 août 1744.

<sup>1467</sup> *Ibid.* Voir par exemple, le bail passé avec Joseph Mabile le 26 août 1777, moyennant 2 150 francs de redevance annuelle.

leur position dominante, profitent de la situation pour augmenter le loyer de 1 000 francs, au moment du renouvellement, en 1810<sup>1468</sup>. S'agissant d'un second traité, conclu à expiration du précédent, l'administration est dans son bon droit. Les cafetiers acceptent ces conditions, sans se douter que les gestionnaires du théâtre vont modifier unilatéralement le montant du droit d'occupation, durant l'exécution du contrat. En 1815, le bail est encore valable quatre ans, mais le loyer augmente à nouveau de 1 000 francs : le départ définitif de Napoléon et la fin de la guerre maritime font espérer au Comité d'administration une relance du commerce, et une augmentation des bénéfices pour les limonadiers. Ce genre d'interventions n'est pas totalement abandonné au caprice du Comité d'administration : il est strictement limité. Pour les régisseurs, seule une amélioration de la conjoncture est un motif légitime pour réformer le contrat. Cette justification n'en demeure pas moins de nature à rompre l'égalité entre les cocontractants : si l'économie s'était encore dégradée, les particuliers n'auraient pas été autorisés à diminuer le montant de leur redevance. La victoire de la septième coalition européenne sur l'empereur et la signature du second traité de Paris n'ont, au total, que peu d'incidence sur les revenus des cafetiers : ils se plaignent, en 1818, de leur situation financière<sup>1469</sup>. En dépit du manque à gagner, le couple parvient à maintenir son activité : les époux Spronk figurent toujours dans les bilans comptables, en 1820, pour 4 500 francs de loyer. Les cafetiers ne sont pas les seuls commerçants à exercer dans les locaux de l'Académie royale de musique. Un opticien propose des lorgnettes aux spectateurs, désireux de mieux discerner les acteurs sur scène et les dignitaires assis dans leurs loges<sup>1470</sup> ; son remplaçant ajoutera à son commerce la vente de bouquets<sup>1471</sup> ; des libraires s'installent<sup>1472</sup> ; des marchands de journaux exercent dans les couloirs<sup>1473</sup> ; l'ancien dépôt d'armes est concédé à un vendeur de parapluies<sup>1474</sup>. La présence de ces boutiques est, avant tout, justifiée par des motifs financiers, mais la présence des

---

<sup>1468</sup> A.N. AJ<sup>12</sup> 142. Bail du 11 août 1810 passé entre le couple Spronk et l'administration.

<sup>1469</sup> *Ibid.* Paris, le 28 avril 1818, lettre du Spronk, cafetier, au Comité d'administration.

<sup>1470</sup> *Ibid.* État des sommes payées à l'Académie royale de musique pour la location de boutiques pendant l'année 1820. L'opticien Lambert verse à l'administration 250 francs par an.

<sup>1471</sup> A.N. AJ<sup>12</sup> 222. Contrats passés pour location, 1824. M. Jonas paie une redevance de 166 francs pour vendre ses lorgnettes et ses bouquets.

<sup>1472</sup> A.N. AJ<sup>12</sup> 142. État des sommes payées à l'Académie royale de musique pour la location de boutiques pendant l'année 1820. La librairie est concédée à Rollet pour 350 francs par an.

<sup>1473</sup> A.N. AJ<sup>12</sup> 222. Contrats passés pour location, 1824. M. Buding obtient le droit de vendre ses journaux pour 66 francs par an.

<sup>1474</sup> *Ibid.* Bail du 23 juillet 1824 passé entre M. Tabutin et l'administration moyennant une redevance de 125 francs.

commerçants donne un attrait supplémentaire au théâtre. Leurs services agrément le public ; ils attirent les passants donnent de la vie au quartier.

Si la régie de l'Opéra a usé de ses prérogatives pour modifier unilatéralement les baux, elle a aussi décidé le versement d'indemnités, lorsque son action portait préjudice aux commerçants. En 1829, des travaux sont engagés dans le théâtre de la rue Le Pelletier ; ce réaménagement a diminué la taille du débit de boissons. Pour compenser la diminution du nombre de tables et l'indisponibilité temporaire des locaux, le vicomte de La Rochefoucauld accorde une remise de six mois de loyer au limonadier Mathieu<sup>1475</sup>. Les rapports entre l'administration et ses cocontractants sont hésitants. Avec les époux Spronk, elle a agi d'autorité et dans son propre intérêt ; ses décisions constituent une manifestation de la puissance publique non indemnisable. Dans le second cas, le directeur des Beaux-arts reconnaît que la modification de la configuration des locaux constitue un « fait du prince », rendant l'exploitation du commerce plus onéreuse : il accepte de dédommager l'occupant, contrairement à la pratique courante, au XIX<sup>e</sup> siècle. La personnalité des administrateurs est ici déterminante. En 1815, les limonadiers ont connu le dirigisme du comte de Pradel, directeur de la Maison du roi, tandis qu'en 1829, le cafetier a eu à faire au vicomte de La Rochefoucauld : le commerçant a été soutenu par le directeur de l'Opéra, sur la proposition duquel l'indemnité a été arrêtée. On ne peut tirer ici aucune conclusion à propos d'une éventuelle évolution des pouvoirs accordés à l'administration : les solutions diffèrent dans la mesure où les administrateurs chargés de traiter les affaires ont changé.

Lorsqu'en 1831 l'Académie royale de musique est rendue à l'entreprise, les directeurs ne peuvent s'arroger les mêmes prérogatives. Simples particuliers, ils doivent s'en tenir aux clauses des contrats, sans pouvoir les modifier unilatéralement. Les entrepreneurs veilleront strictement au respect de ces conventions privées. Alors que, sous l'Ancien Régime, un commerçant pouvait demander la résiliation du contrat par arrêt du Conseil et quitter l'Académie libéré de toutes dettes, par la grâce du roi, leurs homologues du XIX<sup>e</sup> siècle doivent subir la rigueur des tribunaux : en 1838, Duponchel actionne Villermot, papetier installé dans une boutique de l'Opéra, devant

---

<sup>1475</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1708. Paris, le 30 janvier 1829, lettre de La Rochefoucauld à Lubbert. Le vicomte reconnaît que les travaux « ont occasionné une perte considérable ».

les tribunaux et obtient la saisie de ses biens<sup>1476</sup>. Ce contentieux n'empêchera le successeur de Duponchel de continuer le bail, en 1848, « pour toute la durée de son entreprise. »<sup>1477</sup>

\*

\* \*

Les exemples tirés de l'administration financière esquisseraient les contours évolutifs du régime juridique de l'Opéra. L'organisation de départ s'est heurtée à des circonstances défavorables, à des contingences et à des phénomènes de résistance, de sorte que l'équilibre espéré n'a pu être atteint qu'épisodiquement, et encore, grâce à diverses réformes. Elles sont adoptées pour lutter contre un abus, pour résoudre un problème pratique ou pour entériner un usage. Ces usages – qu'on les accepte ou qu'on les combatte – ne sont pas nécessairement contraires aux intérêts du théâtre : ils viennent parfois combler les lacunes du règlement ou en infléchir les dispositions lorsqu'elles semblent inadaptées ; ces coutumes permettent aussi de résister contre les réformes mal conçues et de réguler les rapports à l'intérieur du théâtre<sup>1478</sup>. La réglementation de l'Opéra illustre le fonctionnement bureaucratique des pouvoirs publics. Les plus libéraux favorisent le passage à l'entreprise, tandis que leurs adversaires sont convaincus des vertus de la régie pour l'exercice du service public. Les bureaux n'ont pas les mêmes préoccupations que les directeurs chargés de l'établissement. Par delà les bouleversements, les usages naissent de la gestion quotidienne ; s'ils cachent de nombreuses pratiques discutables, ils ont aussi un rôle correcteur. Leur existence participe à la construction du statut et à sa pérennité.

L'alternance entre régies et entreprises a contribué à la mise en place d'un régime aux multiples facettes. Les entreprises se sont enrichies des réformes et des expériences tentées durant les régies ; les régisseurs se sont, à leur tour, efforcés d'intégrer les méthodes utilisées par les entrepreneurs. Certaines dispositions emblématiques de la gestion entrepreneuriale – comme la mise en concurrence ou

---

<sup>1476</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 222. Jugement du tribunal civil de la Seine du 14 juin 1838, « Duponchel c. Villermot ».

<sup>1477</sup> *Ibid.* Prolongation du bail passé avec Villermot, le 29 décembre 1841.

<sup>1478</sup> F. Monnier, « La coutume administrative », *Revue administrative* n° 387, mai-juin 2012, p. 270.

l'intéressement du personnel aux bénéfices – ont été introduites lors des régies, alors qu'elles n'étaient pas encore employées par les entrepreneurs de l'Opéra.

L'extraordinaire complexité du régime juridique aménagé pour l'Opéra est aussi le gage de son maintien. Il a pris en considération toutes les spécificités d'une activité culturelle, mais aussi toutes les exigences d'un service public. Les singularités de l'établissement vont rejaillir sur le statut de son personnel.

## **TITRE 2**

# **LE STATUT DU PERSONNEL**





Dès l'origine, le personnel de l'Opéra a connu des conditions dérogoires du droit commun, applicable aux établissements de spectacles. La plus symbolique concerne l'absence de dérogeance pour la noblesse. Dès la création de l'Académie de musique par les lettres patentes du 28 juin 1669, le roi décide que « tous les gentilshommes, damoiselles et autres personnes [peuvent] chanter audit Opéra sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse, charges droits et immunités. »<sup>1479</sup> Le statut social des acteurs de l'Académie diffère de celui des comédiens : le prestige de cette scène et la « noblesse » du genre lyrique devaient rejaillir sur son personnel. Loin d'être anecdotique, cette dispense de dérogeance préfigure une longue série de dispositions favorables aux interprètes de l'Opéra. Les différents règlements organisant les carrières prennent donc en compte les exigences du service, le lustre du théâtre, ainsi que les particularités du métier. En fait, il n'existe pas, à l'Opéra, « un personnel », mais « des personnels ». Leurs rôles sont différents ; leurs conditions de travail varient ; leurs carrières n'ont pas la même durée ; tous n'ont pas nécessairement les mêmes droits ni les mêmes avantages. Pour toutes ces raisons, ils n'ont pas exactement le même statut.

---

<sup>1479</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Lettres patentes du 28 juin 1669.



# CHAPITRE 1

## LE SOCLE JURIDIQUE

La vie professionnelle dépend, pour beaucoup, des normes juridiques qui l'encadrent. Elles imposent des obligations, définissent des devoirs et ouvrent des droits aux directeurs comme à leurs interprètes ou à leurs employés. L'analyse du socle juridique – principalement la nature des engagements – est le préalable nécessaire à l'étude du statut des personnels, parce qu'il conditionne les carrières. Il ne peut donc pas être abordé sans de constantes références à la pratique : aux raisons qui ont présidé à sa création, aux personnalités qui en sont à l'origine, aux personnels qu'il doit encadrer, aux autorités chargées de le faire appliquer et aux difficultés rencontrées, etc. Il faut encore tenir compte de la grande diversité des personnels et des réformes successives de leurs statuts.

Pour définir les liens de droit unissant la direction de l'Opéra à ses collaborateurs, le plus simple est de les répartir selon les catégories auxquelles ils appartiennent. Il ne s'agit pas de distinguer les fonctions selon leur nature – commis de bureau, artistes, ouvriers, etc. –, mais bien d'identifier les relations juridiques. À chacun correspond des règles juridiques particulières, notamment selon qu'ils sont attachés à la maison de manière permanente ou de manière occasionnelle ; ou, pour reprendre la terminologie d'alors, selon qu'ils relèvent d'un « personnel fixe » ou d'un « personnel variable ».



## SECTION 1

### LE « PERSONNEL FIXE »

Le personnel permanent représente l'ensemble des collaborateurs de l'Opéra figurant dans les « états de personnel ». Ces collaborateurs peuvent être recrutés pour une durée déterminée – généralement entre un et cinq ans – ou indéterminée. Tous doivent se consacrer au fonctionnement de l'Opéra. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les règlements s'intéressent principalement aux artistes qu'ils soient acteurs, choristes, danseurs, maîtres des ballets, musiciens ou chefs d'orchestre ; leurs engagements ont fait l'objet d'une correspondance abondante et ont laissé des traces sur lesquelles on peut s'appuyer. Le personnel est pourtant plus diversifié : il compte aussi certains commis des bureaux, les ouvriers des ateliers ou encore les machinistes, mais les archives retrouvées et le résultat des sondages opérés ne permettent pas d'en proposer une présentation parfaitement exhaustive.

Les interprètes ont mobilisé l'attention des pouvoirs publics parce qu'ils assurent personnellement le service des représentations : telle est la mission première de l'Opéra. On ne peut ici retenir de hiérarchie entre les différentes catégories de personnel : toutes sont nécessaires. Le travail des uns permet aux autres de se produire dans de bonnes conditions. Cependant, les artistes ont longtemps bénéficié d'un régime juridique particulier. Le gouvernement a cherché les moyens juridiques de les retenir en élaborant un statut à la fois contraignant et protecteur. Les hésitations de la réglementation révèlent combien le personnel de l'Opéra est difficile à gérer. En dépit des intérêts communs, les autorités peinent à faire naître un véritable « esprit de corps » ; seul le lien juridique semble permettre de maintenir la cohérence de l'ensemble. Le théâtre ne parvient pas toujours à donner l'image d'une maison unie, mais les directeurs s'efforceront de ne pas heurter les politiques, notamment par les opinions dissidentes de leurs artistes.

## *Paragraphe 1. La naissance d'un esprit de corps*

Une représentation à l'Opéra est le fruit d'un travail collectif. Tous les personnels – chacun selon ses fonctions et ses compétences – contribuent à la cohésion de l'ensemble. Sans les ouvriers peintres, les machinistes ou les tailleurs, le théâtre n'offrirait pas l'écrin dans lequel peuvent briller les premiers artistes du chant et de la danse ; sans les membres de l'orchestre, aucune musique n'accompagnerait les chœurs, les ballets et les chanteurs et danseurs ; sans les ouvreuses, les contrôleurs, la garde, les préposés aux pompes ou les balayeurs, le public ne pourrait accéder au spectacle dans les conditions de sécurité et de salubrité requises. L'interdépendance des collaborateurs et des employés est ici d'une prime évidence mais, en dépit de l'importance déterminante que revêt la participation de chacun, le sentiment d'appartenance général à une même entité est difficile à discerner, en dehors de l'instant magique de la représentation. La discorde éclate alors souvent au grand jour.

### *I. Une gestation laborieuse*

« Au sens étroit, l'esprit de corps, ainsi que le conçoit Georges Palante, est un esprit de solidarité qui anime tous les membres d'un même groupe professionnel.<sup>1480</sup> » Par delà les considérations purement matérielles, cet esprit pénètre les consciences individuelles pour les imposer en tant que conformisme intellectuel. La « corporation » pousse ses membres à défendre le corps, pris dans son ensemble, contre les menaces ou toute atteinte portées à ses intérêts. De même, elle s'immisce dans la vie de chacun, depuis la sphère professionnelle jusqu'à la sphère privée : il s'agit d'assurer la bonne renommée et la moralité du groupe aux yeux de la société. En s'en tenant à cette définition, nous constatons qu'un tel esprit fait, la plupart du temps, défaut à l'Opéra.

---

<sup>1480</sup> G. Palante, « L'esprit de corps », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* n° 48, 1899, p. 135.

La grande diversité des compétences, nécessaires au bon fonctionnement de l'Opéra, appelle un personnel varié. Entre le préposé au balayage de la rue, l'employé aux écritures et le premier ténor, point d'amitié, ni même de relations : ils ne se rencontrent jamais. Le « vouloir vivre »<sup>1481</sup> au sein d'un même corps n'existe pas. Les artistes du chant et de la danse n'occupent pas le même rang social que les autres. Ils ne souhaitent pas jouir d'une égale considération, ni partager leur renommée. Si la nature des fonctions échoue à réunir les membres du personnel et les artistes, la grande diversité sociale ne fait qu'accroître les disparités. Les têtes d'affiche savent se rendre indispensables : ils ont la faveur du public et un réseau puissant, prompt à assurer leur défense. Leurs soutiens ne viennent que rarement de l'intérieur. Le corps n'intervient pas – ou assez rarement – pour contester une mesure disciplinaire considérée comme injuste. Ce phénomène a été décrit par un ancien secrétaire du théâtre, qui a pu observer les tracasseries causées au directeur par les réclamations incessantes des princes, ambassadeurs, chefs de cabinet ministériel ou simple abonnés venant prendre le parti de leurs favoris<sup>1482</sup>. Ces sollicitations compliquent considérablement le travail de la direction : supprimer des emplois pour un motif économique ou diminuer le nombre d'interprètes a toujours été une tâche ingrate et délicate. Dans ces conditions, les petits emplois administratifs – pourtant beaucoup moins nombreux et moins onéreux – sont les premiers à être affectés par les réformes. Sans appuis extérieurs, le personnel des bureaux, souvent menacé par le statut précaire du surnumérariat, ne peut protester, ni attendre de soutien. Ces préposés sont congédiés sans provoquer le moindre mouvement d'humeur<sup>1483</sup> : leurs « collègues » sont trop heureux de conserver leur place. Le manque de considération mutuelle, à l'intérieur de l'Opéra, rejaillit en société, au point d'y être largement commenté. Les différentes catégories d'interprètes évitent souvent de se côtoyer ; ils agissent séparément. La naissance, en 1778, du premier enfant du couple royal illustre la discorde. Pour célébrer l'heureux événement, une souscription est organisée à l'Opéra, afin de doter une fille pauvre attendant le mariage. Les musiciens sont alors

---

<sup>1481</sup> *Ibid.* p. 138.

<sup>1482</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 142-143.

<sup>1483</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Dans une lettre 24 pluviôse an X adressée au conseiller d'État chargé de la surveillance et de l'Instruction publique, le ministre de l'Intérieur refuse d'indemniser trois employés de l'administration dont les postes sont supprimés. Leur seul soutien est venu du conseiller d'État dont le rapport favorable au personnel réformé pour motif économique n'a pas été suivi.

dédaignés. N'étant que l'ombre de la scène, ils ne sont pas sollicités pour ajouter leurs noms à la liste des généreux donateurs<sup>1484</sup>.

Les dissensions fréquentes entre les artistes de l'orchestre et les interprètes de la scène ne doivent pas faire oublier la déconsidération longtemps subie par les artistes de la danse. Dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, une observation revient fréquemment sous la plume de divers contemporains : chanteuses et danseuses évitent de se fréquenter. Les premières, souvent mariées, veulent être vues comme des mères de famille respectables. Les secondes fréquentent assidûment les lieux galants, recherchant les bonnes grâces d'un protecteur fortuné<sup>1485</sup>, ce que confirme surabondamment le témoignage de Balzac ; ainsi la danseuse Mariette, après ses débuts à l'Opéra, était, sous la Restauration, superbement entretenue par le duc de Réthoré, après avoir été l'amie de cœur de Philippe Bridau<sup>1486</sup>.

Ainsi, le personnel de l'Opéra est-il profondément divisé : il n'appartient pas à un seul et même corps. De petits groupes se forment ; certains d'entre eux ont développé quelques unes des caractéristiques propres à un corps de métier et ce, jusque dans leur vie privée<sup>1487</sup>. Les interprètes du chant tiennent à l'honorabilité de leurs mœurs, tandis que les danseurs partagent, pour beaucoup, un mode de vie que les chanteurs réprouvent. Pour autant, l'esprit de corps peine à émerger, même au sein de ces deux groupes. En dépit de l'apparition d'une forme de conformisme social, ils ont longtemps été dépourvus de réactions solidaires. Si les artistes du chant et les danseurs s'assemblent épisodiquement – chacun de leur côté –, des sous-ensembles, beaucoup plus soudés, voient le jour : ils réunissent notamment les artistes des chœurs et les danseurs des ballets<sup>1488</sup>. Le groupe des choristes est socialement assez disparate. Leurs principaux interprètes peuvent vivre de leur profession, alors que, parmi les chanteurs aux rangs inférieurs, beaucoup sont obligés d'exercer une double ou triple activité. La littérature a offert quelques exemples de ces choristes

---

<sup>1484</sup> E. de Goncourt, *op. cit.* p. 139-140.

<sup>1485</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p.18-20.

<sup>1486</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, tome 6, *La Rabouilleuse*, p. 105-106 « La belle Mariette, lors de son début à l'Opéra, en janvier 1821, soumit à sa loi l'un des ducs les plus brillants de la cour de Louis XVIII. [...]Le malheureux Philippe en était arrivé, comme cela se pratique, à aimer Mariette malgré ses patentes infidélités. »

<sup>1487</sup> G. Palante, *op. cit.* p. 136. C'est l'un des éléments déterminants de l'esprit de corps. « L'esprit de corps s'arroe un véritable empire moral sur les consciences individuelles. Ici, la corporation impose et inculque à ses membres, d'une manière plus ou moins consciente, un conformisme intellectuel et moral. »

<sup>1488</sup> Dans les états de personnels, les artistes des chœurs sont différenciés des artistes du chant souvent appelés « acteurs ». Voir, par exemple, Bibl. Opéra., PE 205 : « Etat des pensions établi par Joseph Francœur en germinal an VII ». Les danseurs sont, quant à eux, souvent compris dans les états de la danse, mais on voit progressivement apparaître chez les danseurs de ballet des revendications propres.



besogneux. Dans *La Fille aux yeux d'or*, Balzac brosse le portrait de l'un d'entre eux : cet « indéfectible artiste des chœurs » distribue le *Constitutionnel* aux aurores, avant de partir à la mairie dresser les actes de naissance et de décès ; une fois son travail de bureau achevé, il se rend à l'Opéra pour participer aux répétitions<sup>1489</sup>. Avec le temps, les choristes ont appris à défendre leurs intérêts. Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, ils ont posé les jalons de la mobilisation syndicale qui marquera, parfois violemment, le début du siècle suivant<sup>1490</sup>. En 1885, les représentations du *Cid*, de Jules Massenet, sont perturbées par les choristes qui, jugeant les quatre actes de la pièce beaucoup trop longs, partent avant la fin de la représentation<sup>1491</sup>.

Si les éléments « psychologiques » nécessaires à l'apparition d'un esprit de corps semblent faire défaut, la défense d'intérêts matériels communs a pu, sporadiquement, unir le personnel de l'Opéra autour de causes communes.

## II. Des actions collectives

La solidarité – quand elle se manifeste à l'Opéra – est souvent contingentée par des intérêts financiers ; une fois les revendications atteintes ou l'objectif devenu impossible, l'action cesse ou s'essouffle.

Les principaux interprètes se sont longtemps trouvés en position de force, à cause de l'instabilité des directeurs et de la faiblesse des administrateurs. Les autorités hiérarchiques n'ont pas toujours jugé opportun d'agir avec fermeté pour soutenir le directeur contre les tracasseries inventées par les artistes. Le personnel, mené par les personnalités les plus influentes, fomenta des cabales fréquentes contre l'administration<sup>1492</sup>. La rentabilité, souhaitée par les uns, s'oppose à la volonté d'autonomie des autres. Cette dialectique explique la plupart des conflits. L'insubordination a révélé des consensus parmi les interprètes. Ainsi,

<sup>1489</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 9, *La fille aux yeux d'or*, p. 239-240.

<sup>1490</sup> V. Deschamps, *op. cit.*, tome 1, p. 389.

<sup>1491</sup> Bibl. Opéra. Fonds Rouché, pièce 119, p. 74 et 86. Suite à ces événements, Ritt, directeur de l'Opéra, souhaite révoquer une partie des choristes.

<sup>1492</sup> J. Bonet de Treiches, *op. cit.* p. 27. Les intrigues les plus fortes ont sans doute eu lieu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces problèmes sont récurrents et Bonet semble tirer un constat assez juste : « les administrateurs passent et les artistes restent, dit-on éternellement à l'Opéra : aussi existe-t-il de tout temps une coalition entre ceux-ci, coalition qui tend d'abord à se jouer des premiers et ensuite à préparer leur disgrâce. »

certaines directeurs ont-ils pris leurs fonctions dans un contexte troublé. En 1769, Antoine Dauvergne – en tant qu’administrateur du théâtre – doit prendre ses 12 000 livres de rémunération sur le fonds destiné aux gratifications du personnel. Cette mesure est inacceptable pour les artistes : ils se rebellent et ne seront mis au pas qu’après l’intervention du duc de La Vrillière, à la Maison du roi<sup>1493</sup>. Plus tard, en 1777, le personnel propose au directeur Vismes 200 000 livres pour qu’il abandonne la gestion de l’établissement à son personnel, réuni en société<sup>1494</sup>. Son refus ayant été considéré comme un affront, le théâtre devient ingouvernable, tant les artistes, pour une fois à l’unisson, font preuve de mauvais vouloir. Les difficultés financières de la Révolution et la reprise en main de l’Opéra par l’administration napoléonienne finissent par apaiser l’esprit échaudé du personnel, sans jamais parvenir à rétablir l’ordre.

L’esprit de mutinerie et les protestations ont joué un rôle important pour la condition des artistes et des employés, mais ils ne sont pas les seuls à avoir resserré les liens autour de projets communs. Lorsque le théâtre a fermé ses portes, son personnel – interprètes et simples employés – a su se coaliser. L’événement le plus important a marqué l’année 1870, durant le siège de Paris. Les théâtres ont été fermés le 10 septembre, par arrêté du préfet de police. À partir du 1<sup>er</sup> octobre, la subvention versée à l’Opéra est supprimée jusqu’à nouvel ordre et le versement des cachets est suspendu. Le personnel, dans une situation matérielle délicate, ne tarde pas à trouver une cause commune. Des délégués, élus en assemblée générale, adressent une pétition à Jules Simon, alors ministre de l’Instruction du gouvernement provisoire<sup>1495</sup>. Jamais à l’Opéra les artistes n’avaient fait preuve d’un tel esprit de groupe : les petits employés<sup>1496</sup> sont mis sur un pied d’égalité avec les principaux acteurs<sup>1497</sup>. Bien entendu, le discours n’est pas innocent : depuis le 4 septembre, la République est proclamée et les délégués du personnel s’adressent au Gouvernement de la Défense nationale, en tant que représentants élus. Ils font valoir les intérêts communs, et insistent – avec une lourdeur presque malhabile – sur les plus démunis. Cet argument

---

<sup>1493</sup> E. de Goncourt, *op. cit.* p.81.

<sup>1494</sup> *Ibid.* p. 170-171.

<sup>1495</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Pétition du vendredi 7 octobre 1870.

<sup>1496</sup> Il existe alors 500 artistes ou employés dont la moyenne des traitements atteint à peine 100 francs par mois. Ceux-ci n’ont pas pu se constituer une épargne suffisante pour vivre quelques temps sans traitement.

<sup>1497</sup> Bibl. Opéra. RE 22. « Ce personnel qui n’a ni les jouissances du succès ni les chances de gros traitements constitue cependant une des splendeurs de notre première scène lyrique de France par sa cohésion et par l’ensemble de ses traditions, condition précieuse et indispensable à une œuvre et que l’on ne peut obtenir que par une stabilité indépendante de tout changement. »

est censé susciter l'intérêt du ministre pour des artistes et des préposés, souvent perçu comme capricieux et privilégiés. La prise de conscience sera éphémère, mais les têtes d'affiche ont compris l'importance des catégories inférieures, qui n'existaient à leurs yeux qu'à titre de faire-valoir. Dix mois plus tard, le régisseur Colleville est chargé de lire une pétition en assemblée générale. Le texte, adressé à l'Assemblée nationale, est destiné à rappeler l'importance de l'établissement aux députés, autant qu'à maintenir le personnel uni<sup>1498</sup> : sans cette union solidaire, le projet de réouverture rapide du théâtre est impossible. Une fois les crédits votés, et l'entreprise de l'Opéra abondée par des fonds publics, rien ne permet de penser qu'un esprit de corps a perduré. Les petits groupements d'intérêts particuliers ont remplacé – une fois encore – l'intérêt général du personnel.

Les manifestations de solidarité à l'intérieur de l'Opéra sont des événements isolés. Quelques soutiens, motivés par des liens de parenté, d'amitié ou par des liaisons ont existé, mais les interprètes et les employés se sont, le plus souvent, montrés indifférents au sort de leurs rivaux. Des initiatives ont, malgré tout, vu le jour ; destinées à favoriser l'entraide, elles n'ont pas toutes été couronnées de succès. La souscription générale, organisée en faveur d'un danseur blessé sur scène, en 1863, a rassemblé à peine plus de 300 francs<sup>1499</sup>. Au même moment, une souscription nationale<sup>1500</sup> récoltait 3 700 francs, dont 550 ont été versés par le seul personnel de la danse, normalement plus concerné par l'accident de l'interprète que les chanteurs.

Maintenir l'unité du personnel est une mission difficile : les intérêts divergents des chanteurs, des danseurs et des musiciens, ainsi que les jalousies internes freinent l'apparition de cet esprit de corps, tant recherché par la hiérarchie du théâtre. Les artistes – dans leur majorité – ne se sentent investis d'aucun devoir envers les autres interprètes et l'établissement. Ils défendent plus facilement des intérêts personnels que les intérêts du personnel. Pour maintenir la cohérence d'un ensemble aussi disparate, les autorités ont essentiellement compté sur le lien juridique unissant le théâtre à ses collaborateurs.

---

<sup>1498</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Pétition du 17 juin 1871. « Privés à la fois des subsides de l'État et des ressources de l'exploitation, aux plus dures heures du chômage et de la misère nous n'avons qu'une pensée : maintenir la cohésion du nombreux personnel de l'Opéra, ne pas laisser se disperser des éléments si difficiles à réunir. »

<sup>1499</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 581. Souscription en faveur de Rolhey, le 2 octobre 1863.

<sup>1500</sup> *Ibid.* Cette souscription, dont la date est illisible, a été organisée au début des années 1860.

## *Paragraphe 2. Les avatars de la position juridique du personnel fixe*

La qualification juridique des engagements a toujours fait débat ; la doctrine a parfois été divisée. De telles hésitations s'expliquent par le caractère *sui generis* du régime. Celui-ci a été construit avec le temps, sans la moindre vision d'ensemble, au gré des changements de mode d'exploitation, comme on l'a déjà maintes fois relevé. Les juristes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ainsi que les juges, ont été confrontés à cette question délicate. Malheureusement, certains d'entre eux, voulant rationaliser, ont appliqué les lois et extrait les règlements de leur enchevêtrement normatif, sans les replacer dans leur contexte ; sans rechercher leur genèse. Or, le droit applicable à l'Opéra est une matière qui devient vite hermétique, quand on élude son évolution historique. Des textes nouveaux viennent compléter, modifier, redonner de la vigueur aux règlements pris sous les régimes précédents. Une mise en perspective historique est nécessaire pour interpréter le *corpus* législatif et réglementaire, venant régir les multiples carrières : la nature des engagements et la compétence juridictionnelle qui en dépend ont connu une lente évolution.

### *I. La nature de l'engagement*

Au long de notre période, les interprètes et les employés de l'Opéra n'ont pas été soumis à un seul et même régime. Lorsqu'en 1831 l'établissement est livré à l'entreprise, une réforme importante est opérée ; elle remet en question une tradition datant des débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les hésitations quant à la nature de l'engagement répondent à une dialectique très précise : pour conserver les artistes, faut-il élaborer un régime contraignant qui limiterait les possibilités de départ ? Ou bien n'est-il pas préférable de fidéliser les artistes en leur offrant un régime protecteur ? La première solution envisagée est issue d'un compromis : on élabore un statut juridique auquel le personnel adhère au moment de son recrutement. Aucune négociation n'est, en principe, possible. Si le statut offre des avantages, il offre peu de flexibilité dans la gestion des personnels. C'est la raison pour laquelle on a toléré quelques entorses au régime statutaire : à la fin de l'Ancien Régime, certains interprètes exigent des

conditions spéciales, en menaçant de partir à l'étranger ; sous la Révolution, des artistes ont réclamé des contrats particuliers, espérant ainsi pousser le théâtre à leur verser des cachets, alors que le versement des rémunérations statutaires était suspendu ; sous la Restauration, enfin, plusieurs acteurs ont fait valoir leur notoriété, pour imposer une dérogation aux règlements<sup>1501</sup>. Ces exceptions ont compliqué l'étude de la condition juridique du personnel, sans pour autant remettre en cause le principe du statut<sup>1502</sup>.

Après l'arrivée du docteur Véron, le statut est abandonné au profit des contrats négociés individuellement. Bien que ce système soit plus souple, il présente des inconvénients pour le théâtre : la direction devra proposer aux chanteurs et aux danseurs les conditions favorables à leur fidélisation.

#### *A. La solution première du personnel statutaire*

Le statut, tel qu'on a cherché à l'élaborer, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, est révélateur du fonctionnement de la monarchie. Le « fonctionnariat » est né de la domesticité royale. L'Opéra était déjà surveillé par la Maison du roi, avant d'être géré par les Menus-plaisirs ; il illustre la tendance à l'institutionnalisation des fêtes autant que le recours à un personnel non plus occasionnel, mais permanent et spécialisé dans l'organisation de ces événements<sup>1503</sup>. La volonté de faire des économies – ce n'est pas un hasard si les premiers statuts du personnel sont rédigés à la fin du long règne de Louis XIV – pousse la royauté à préférer un personnel moins nombreux, mais plus compétent. L'Académie royale de musique est placée dans une situation équivoque : les interprètes dépendent d'un véritable statut public, organisé et modifié par des lois, mais ils sont recrutés et rémunérés, en alternance, par des entrepreneurs et des régisseurs qui agissent pour le compte de la Ville ou de l'État. Il faut, dans un

---

<sup>1501</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Contrat d'engagement de Louis Nourrit du 1<sup>er</sup> avril 1822. Le ténor, déjà célèbre, exige une gratification particulière, un congé, et la possibilité de quitter le théâtre après quatre ans et trois mois.

<sup>1502</sup> *Ibid.* Engagement d'Adolphe Nourrit, juin 1821. Le jeune ténor s'engage n'est pas en mesure de réclamer les mêmes avantages que son père. : entré comme remplaçant, il jouira « du traitement dévolu à son grade ».

<sup>1503</sup> M. Pinet (dir), *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1993, tome 2, p. 331-313.

premier temps, retracer la mise en place du statut avant d'observer la tendance générale à la « fonctionnarisation ».

## 1. L'élaboration du statut

Le premier privilège accordé à Pierre Perrin laisse l'entrepreneur risquer sa fortune en engageant qui bon lui semble, au prix qu'il propose<sup>1504</sup>. Il s'agit, sans doute, d'une gestion impressariale du personnel artistique. Dès l'arrivée de Lully à la tête de l'Opéra, les règlements de l'Académie royale de musique continuent de placer les artistes et les autres employés dans une position de contractants. Bien qu'en 1672 le surintendant de la Musique du roi ait la faculté de choisir ses interprètes « en tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera », ceux-ci sont « choisis et arrêtés par sa Majesté sur le rapport qu'il en fera. »<sup>1505</sup> Lully a la possibilité de fixer les conditions de leur engagement ; celles-ci étaient particulièrement strictes. Comme le montre le contrat signé par Bernard Vaultier, le 9 février 1674, les musiciens doivent se mettre à l'entière disposition de Lully et accepter de monter sur scène « dans tous les endroits indiqués »<sup>1506</sup> – on imagine que le service de la cour est implicitement compris dans cette clause. Ce mode de fonctionnement a rapidement été mis à mal, dans la mesure où les autorités refusent de laisser trop de pouvoirs aux directeurs. Après le Florentin, ceux-ci ne peuvent plus déterminer le nombre d'interprètes, ni le montant des rémunérations : il s'agit d'encadrer la gestion de l'Académie royale de musique pour éviter les désastres financiers. En 1713, le nouveau règlement de l'Opéra dispose que « le nombre d'acteurs doit être conforme à l'état ; les appointements restent toujours fixes. »<sup>1507</sup> Le texte est complété par un « état du nombre de personnes au théâtre »<sup>1508</sup>, dans lequel les cachets sont associés à chaque catégorie d'interprètes. Cette organisation est vouée à un bel avenir : le dernier règlement du XVIII<sup>e</sup> siècle continue à associer une rémunération fixe à chacune de

---

<sup>1504</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Les lettres patentes accordées le 28 juin 1669 à Pierre Perrin ne précisent pas que le roi interviendra dans la nomination des artistes.

<sup>1505</sup> *Ibid.* p. 7-10. Lettres patentes portant « Privilège pour l'établissement de l'Académie royale de musique » au bénéfice de Lully en mars 1672.

<sup>1506</sup> A.N. MC, XLVI-118. Engagement de Bernard Vaultier du 9 février 1674.

<sup>1507</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Articles 8 et 9 du Règlement du roi du 11 janvier 1713.

<sup>1508</sup> *Ibid.* f<sup>o</sup>19-20. L'état est paraphé par le secrétaire d'État de la Maison du roi.

ces catégories<sup>1509</sup> ; il précise clairement que les engagements sont indéfinis et que le nombre d'emplois ne peut être augmenté<sup>1510</sup>. Ce système ne sera officiellement remis en question qu'après la révolution de Juillet, même si des artistes contractuels ont coexisté avec les interprètes statutaires dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

La rémunération, les droits, les obligations des artistes et des employés, comme leur nombre et les modalités de leur recrutement sont souvent fixés par les textes législatifs ou réglementaires. Lorsqu'il signe son engagement – un engagement parfois abusivement assimilé à un simple contrat –, chaque membre du personnel adhère *de facto* à un statut : ni l'interprète, ni le directeur n'est, en principe, libre de choisir les conditions matérielles de la carrière. Les autorités n'ont, au départ, pas imaginé mettre en place un statut complet ; seulement se sont-elles efforcées de répondre aux difficultés de gestion. En premier lieu, les risques d'endettements ont décidé le roi à soustraire le nombre d'artistes et le montant des cachets au jeu des volontés individuelles. On a ensuite songé – à tout le moins, pour sauvegarder les apparences – à discipliner des interprètes particulièrement difficiles à diriger : une série de règlements encadre la police intérieure de l'établissement<sup>1511</sup>. Parallélisme des formes oblige, ce qui a été organisé par des ordonnances, des lettres patentes ou des arrêts du Conseil ne peut être modifié que par des textes identiques. Si certains candidats à l'entreprise de l'Opéra ont posé comme condition la possibilité d'établir eux-mêmes un règlement disciplinaire, ils n'en demeurent pas moins conscients que, sans l'intervention du pouvoir, leurs mesures resteront lettre morte. Ainsi, quelques mois avant la Révolution, Jean-Baptiste Viotti<sup>1512</sup> propose de prendre à sa charge l'Académie royale de musique, sans demander aucun subside au roi. Avant de prendre ses fonctions, il désire remettre de l'ordre dans l'administration et sollicite l'intervention du secrétaire d'État de la Maison du roi : le ministre – qui n'a alors pas de pouvoir réglementaire autonome – doit rendre opposables les règlements conçus par le nouveau directeur<sup>1513</sup>, en leur donnant la forme d'un arrêt du Conseil du roi. La

---

<sup>1509</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. « Etat des appointements » en l'an VII.

<sup>1510</sup> *Ibid.* Règlement du théâtre de la République et des arts du 29 brumaire an 7, section 2, articles 25 et 27.

<sup>1511</sup> La législation de l'Opéra nous offre de nombreux exemples. Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Arrêt du Conseil du 13 mars 1784 portant règlement concernant les devoirs des sujets du chant, de la danse et des symphonistes de l'Opéra.

<sup>1512</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.* p. 113-114. Jean-Baptiste Viotti ne parviendra pas à convaincre le roi mais une seconde tentative aboutira sous la Restauration : il est nommé directeur de l'Opéra, le 30 octobre 1819.

<sup>1513</sup> Viotti et autres, *Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*, [texte imprimé], 1789, p. 11.

proposition est avantageuse, mais elle manque sans doute de réalisme : le projet n'aboutira jamais.

Avec le temps, les règlements ont été repris et complétés : un statut complet a été mis en place. Sa création, puis sa mise en œuvre, ont créé une situation équivoque. Il était difficile de qualifier juridiquement l'engagement, dans la mesure où ce système a posé les jalons d'une « fonctionnarisation », sans toutefois abandonner les réflexes propres à la conclusion de contrats.

## 2. Vers une « fonctionnarisation »

L'existence d'un « statut du personnel » au sein de l'Opéra ne fait aujourd'hui guère de doutes. La condition juridique du personnel de l'Académie royale de musique, durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, révèle la volonté d'attacher les interprètes à l'établissement plus qu'à la personnalité chargée du recrutement. Les directeurs, les administrateurs, ne restent pas longtemps aux affaires. Les entreprises se succèdent ; elles sont remplacées par des régies. Par delà les grands changements administratifs, le personnel demeure : la stabilité des fonctions était nécessaire pour assurer la continuité des représentations et la qualité du jeu, autant que pour conserver la faveur du public. La réussite d'un opéra peut dépendre de l'harmonie des chœurs ; le succès d'un ballet pantomime résulte de l'aptitude des danseurs à synchroniser leurs mouvements. La cohésion de l'ensemble – souvent remise en question par le manque de discipline – serait menacée en cas de bouleversements incessants. De même, conserver les têtes d'affiche est un enjeu pour la direction. Les plus célèbres sont connues pour leurs frasques et reconnues pour le talent qu'elles déploient. On parle des interprètes en société ; le public les réclame. Si, durant le siècle des Lumières, il est encore trop tôt pour parler de fonctionnaires, au sens où nous l'entendons actuellement, les jalons d'une « fonctionnarisation » ont été posés à l'Académie royale de musique. Les artistes sont dotés d'un statut public ; bien qu'ils soient recrutés par des entreprises privées, ils dépendent d'un ministère faisant figure d'autorité hiérarchique. Dans la seconde moitié du siècle, les régies ont clarifié la situation, sans pour autant lever toutes les ambiguïtés.



À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, les praticiens du droit sont confrontés à une notion encore difficile à circonscrire ; ils se sont efforcés de définir la nature de l'engagement des artistes à l'aune du régime des obligations, faute de recul suffisant. Une controverse est née, en 1789, entre Necker, directeur général des finances, et Pierre-Charles Laurent de Villedeuil, futur ministre de la Maison du roi. Pour le second, les pensionnaires de l'Opéra ne rentrent pas dans le champ d'application de l'arrêt du Conseil du 13 octobre 1787, texte qui impose des retenues sur les pensions payées par le Trésor royal<sup>1514</sup>. Selon lui, les engagements des acteurs sont des contrats synallagmatiques, conclus entre les autorités et le personnel de l'Académie. Si les pensions sont versées par le Trésor, ce n'est qu'en vertu de convention privée, autrefois passée entre le Bureau de la Ville et le ministre des Finances : il ne serait, dans cette affaire, que le représentant du prévôt et des échevins pour le paiement des retraites. L'accord passé entre les autorités ne devrait pas, dit-il, « dénaturer » le lien contractuel<sup>1515</sup>. Pour séduisant que soit son argumentation, Laurent de Villedeuil commet plusieurs confusions, notamment en négligeant le fait que la régie est maintenant exercée par les Menus-plaisirs du roi. Necker, au contraire, refuse d'opérer la moindre distinction entre les militaires pensionnés et le personnel de l'Opéra<sup>1516</sup>. Pour lui, il n'existe aucune différence de nature entre leurs pensions : elles ont toutes été acquises en application d'un statut public. Le Trésor royal ne fait qu'assurer une garantie statutairement acquise par les acteurs, danseurs et autres musiciens. La reconnaissance du statut – tout comme l'assimilation des pensions de l'Opéra à celles des employés de l'État et des officiers magistrats – tend à détacher le personnel de l'Académie du droit commun des contrats. L'opinion exposée par Laurent de Villedeuil est d'autant plus surprenante que les ministres d'Ancien Régime avaient à ce point conscience de l'existence d'un statut qu'ils avaient imaginé des mesures destinées à en contourner la rigidité<sup>1517</sup>.

À la veille de l'Empire, les hésitations demeurent. Les consultations rendues par les avocats, à la demande des gestionnaires de l'Opéra, dévoilent les hésitations.

---

<sup>1514</sup> Jourdan, Decroucy, Isambert, *Recueil des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, Bellin Leprieur, tome 28, p. 442-449. Un arrêt du Conseil en date du 13 octobre 1787 ordonne d'opérer une retenue d'un à quatre dixièmes sur les pensions pendant plusieurs années.

<sup>1515</sup> A.N. O<sup>1</sup> 624. Lettre de Laurent de Villedeuil à Necker, Paris, le 14 juin 1789.

<sup>1516</sup> *Ibid.* Réponse de Necker à Laurent de Villedeuil, Versailles, le 29 juin 1789.

<sup>1517</sup> Ils versaient, par exemple, des rémunérations secrètes, prises sur les fonds de la Maison du roi pour que le dépassement du plafond de traitement, attribué à chaque catégorie de personnel, reste invisible sur les livres de compte. Voir infra p. 494-495 et 506-507.

En 1803, on ne parvient toujours pas à prendre en compte la situation statutaire. Appelé, par la direction, à se prononcer sur la nature juridique du lien unissant un artiste à l'Opéra, un juriste peine encore à s'extraire du droit des obligations<sup>1518</sup> : il conçoit l'engagement comme un contrat consensuel et synallagmatique. Le dernier règlement ne serait qu'un « pacte qui renferme les conditions et conventions qui existent entre l'administration du théâtre et les artistes qui y sont admis ». Le règlement, pourtant, ne se négocie pas. Au moment de son recrutement, les interprètes adhèrent à un statut dont les termes échappent normalement à toute discussion. Ils ne décident ni du montant de leurs cachets, ni de leur primes, ni de leurs obligations. L'artiste, ou l'employé, est censé se soumettre à ces règles. De même, le directeur n'est pas libre d'écarter les articles du règlement qu'il juge défavorables à son administration. En tout état de cause, les dispositions législatives et les règlements ne peuvent être assimilés à des clauses contractuelles. L'avis de ce jurisconsulte est rapidement remis en question. La Constitution de l'an XII exige un serment des « fonctionnaires publics civils et judiciaires, et les officiers et les soldats de l'armée de terre et de mer »<sup>1519</sup> ; le 30 mai suivant, le préfet de la Seine convoque le directeur Morel « accompagné des personnes employées sous ses ordres », afin d'accomplir cette formalité, conformément au sénatus-consulte du 28 floréal<sup>1520</sup>. Ainsi les interprètes et les préposés de l'Académie impériale de musique sont-ils tenus aux mêmes obligations que l'ensemble des fonctionnaires civils. Leur statut est implicitement reconnu.

L'acte par lequel un artiste est recruté à l'Opéra semble se rapprocher de ce que l'on appellera plus tard un « acte administratif ». Les recrutements, et les conditions statutaires selon lesquelles se déroulent les carrières, sont destinés à assurer les représentations. La gestion de l'établissement est organisée sous la surveillance directe des Maisons du roi et de l'empereur, jusqu'à la mise en entreprise de l'Académie royale de musique, en 1831. Les déficits sont comblés par des fonds publics et les autorités jouissent d'un véritable pouvoir décisionnel. Contrairement à la situation dans la plupart des autres théâtres, l'engagement du personnel ne répond

---

<sup>1518</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Consultation du jurisconsulte Dommanget, le 26 frimaire an XII. Il est appelé à donner son avis sur l'engagement de la Dame Lochon, artiste à l'Académie royale de musique.

<sup>1519</sup> J.-B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, et avis du Conseil d'Etat*, Paris, Guyot et Scribe, 1826, tome 15, p.7. Article 56 du sénatus-consulte du 28 floréal an XII, titre VII.

<sup>1520</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72 et Bibl. Opéra. AD 66. Paris, le 10 prairial an XII, lettre du préfet de la Seine au directeur.

pas seulement à une logique mercantile : comme nous l'avons longuement détaillé, l'objectif n'est pas tant de faire des bénéfices – on s'est accommodé du déficit – mais d'assurer la splendeur d'un spectacle qui, par son importance dans la société comme dans l'économie, est d'utilité publique. Dès lors que les engagements sont effectués par les directeurs d'un « établissement public », placé sous l'autorité supérieure du ministre, que l'objectif de cette mesure est de satisfaire un intérêt public et que le personnel engagé est pourvu d'un statut, toutes les conditions sembleraient remplies pour faire de cet engagement une mesure relevant d'un « droit public ». En cours d'élaboration sous l'Ancien Régime, il se développera par la suite. Cette qualification n'a jamais été expressément formulée à l'époque, mais elle concorde avec la compétence contentieuse<sup>1521</sup>.

Grâce à la construction de son statut et à une forte tendance à la « fonctionnarisation », le personnel de l'Opéra jouit d'une condition juridique particulière qui semble convenir au système de la régie, ainsi qu'à certaines entreprises placées sous le contrôle étroit du pouvoir. Cependant, dans un esprit libéral, on a rapidement critiqué ces contraintes pour leur rigidité et leur coût. Au moment de livrer l'Académie royale de musique à un nouvel entrepreneur, un changement de logique s'impose. Pour mettre l'établissement en état de faire des bénéfices, on abandonne l'ancien statut pour laisser place à un recrutement exclusivement contractuel.

### *B. Le passage à un recrutement contractuel*

Le docteur Véron souhaite se débarrasser du carcan imposé par le statut du personnel. Le « directeur-entrepreneur » veut maîtriser ses effectifs et leurs conditions d'exercice : durée des engagements, montant des salaires, gratifications éventuelles, etc. Le recours au contrat semble être la solution appropriée. Le passage d'un personnel statutaire à un personnel contractuel pose pourtant problème : les artistes recrutés antérieurement à l'arrivée de Véron entendent conserver leurs droits acquis. En dépit de ces difficultés matérielles d'application, le principe du contrat ne sera plus remis en cause.

---

<sup>1521</sup> Voir infra p. 355-368.

## 1. Le sort des anciens employés

Bien que l'Opéra ait été livré à l'entreprise, une partie des interprètes recrutés sous l'empire des précédents règlements a conservé ses avantages. Dans certains cas, les articles de l'ancien statut et les clauses du cahier des charges se chevauchent ou se complètent. À l'instar du docteur Véron, les directeurs éprouvent des difficultés pour gérer des effectifs dotés de conditions juridiques différentes. Le 7 mars 1832, un jugement rendu par le Tribunal de commerce de Paris montre la complexité de ces affaires<sup>1522</sup>. Ferdinand Hérold – couronné par le premier prix du Conservatoire et le prix de Rome – a été engagé, en 1826, à l'Académie royale de musique, après une carrière au Théâtre italien<sup>1523</sup>. Selon Hérold, qui vient d'être congédié, les premiers chefs de chant doivent être assimilés aux premiers interprètes, pour qui l'application du statut est toujours requise : en vertu de l'article 54 du règlement de 1821, la durée de leur carrière est de quinze ans, à l'issue desquels ils peuvent se retirer et obtenir une pension. Véron, au contraire, lui dénie le bénéfice du statut : selon le cahier des charges, l'emploi occupé par le compositeur ne dépend d'aucune clause particulière. Il est difficile de savoir laquelle de ces prétentions est fondée et les juges, prudents, se retranchent derrière un autre article du cahier des charges : le directeur n'a pas le droit de modifier la condition des anciens employés, notamment en leur signifiant un congé de réforme. Véron est donc condamné à réintégrer son premier maître de chant, selon les termes du règlement de 1821. Le tribunal évite ainsi bien des difficultés : il n'a pas à déterminer si les maîtres de chant étaient déjà considérés comme des employés contractuels, même si, en l'espèce, l'ancien statut s'appliquera, ainsi que cela est prévu dans le contrat d'exploitation accepté par le directeur. Hérold n'accomplira pas les dix ans restants avant sa retraite : il décède au mois de janvier suivant.

Les artistes recrutés avant 1831 ne sont pas livrés à l'arbitraire des nouveaux gestionnaires de l'Opéra : le cahier des charges limite considérablement leur marge de liberté. Ils ne disposent pas de leur personnel comme bon leur semble et ne

---

<sup>1522</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Jugement du Tribunal de commerce de Paris du 7 mars 1832.

<sup>1523</sup> A. Pouglin, *Hérold*, Paris, Henri Laurens, 1906, p. 76.

peuvent ni diminuer, ni augmenter les salaires à leur guise. De même, les nouveaux entrepreneurs ne peuvent pas réformer ou mettre à la retraite les interprètes qui auraient perdu leurs capacités. Le maintien des anciens règlements entrave particulièrement les décisions du premier directeur-entrepreneur, dans la mesure où Véron hérite d'un personnel en majorité statutaire : ne parvenant pas à contourner cette obligation, il doit se résoudre à respecter les droits acquis par le personnel et à conserver un grand nombre d'interprètes dont il se passerait volontiers. Pour lui, la passation de contrats est beaucoup plus adaptée aux exigences d'une entreprise.

## 2. Le contrat

Reconnaître la nature contractuelle de l'engagement n'a pas suscité de difficultés ; tel n'est pas le cas pour la qualification juridique du contrat. Cette controverse n'a cependant pas perturbé la vie quotidienne des interprètes. L'étude des clauses révèle que la négociation des engagements a fait naître une grande diversité de modalités ; la plupart d'entre elles était jusqu'alors inenvisageable. Cette liberté contractuelle n'a pas été profitable pour tous les interprètes : les plus célèbres ou les plus prometteurs savent monnayer leurs talents tandis que les plus modestes entrent dans une situation précaire. Cette précarité est particulièrement pesante en période de difficultés, si bien que certains artistes ont essayé de recouvrer leurs anciens statuts.

### a. La qualification juridique

L'engagement nouvellement signé est avant tout un acte consensuel ; les deux parties donnent leur consentement. Une place est désormais laissée à la négociation. Leur contrat est maintenant un acte synallagmatique : les obligations consenties par le directeur trouvent leur raison d'être dans les obligations acceptées par ses collaborateurs : elles sont réciproques. Auparavant, la relation entre le théâtre et son personnel dépendait des règlements. Le directeur était lié par les textes ; il ne versait les cachets qu'en exécution des dispositions réglementaires. L'artiste, de son côté,

devait normalement se conformer aux obligations imposées par le statut et recevait les rémunérations correspondant à sa « catégorie de personnel », lorsque ces catégories étaient déterminées. Toute modification du règlement, qu'elle soit en défaveur de l'un ou des autres, ne déliait pas les parties de leurs obligations<sup>1524</sup>. Enfin, l'engagement des interprètes est un acte commutatif : les artistes entendent recevoir une rétribution proportionnelle aux avantages et aux bénéfices que tire le directeur de leurs talents.

Très tôt, certains juristes avaient considéré que les artistes de l'Opéra étaient des « loueurs d'ouvrage ». En méconnaissant la situation statutaire du personnel, le jurisconsulte Dommanget semble être le premier à défendre cette qualification. Trois mois avant la promulgation du *Code civil*, il définit le contrat ainsi : « acte par lequel une des parties contractantes donne un certain ouvrage à faire à l'autre qui s'oblige envers elle à le faire pour le prix convenu entre elles, que (*sic*) celle qui lui a donné l'ouvrage à faire s'oblige de son côté à lui payer.<sup>1525</sup> » Dans le *Code Napoléon*, cette matière est codifiée à droit constant<sup>1526</sup>, mais une précision est apportée dans le chapitre spécialement réservé au louage d'ouvrage et d'industrie. Selon l'article 1779, ce contrat est réservé « aux gens de travail qui s'engagent au service de quelqu'un, aux voituriers [...] et aux entrepreneurs d'ouvrage par suite de devis ou marchés ». Raymond Troplong, dans son *Commentaire du Code civil* considère que ces « gens de travail » sont des domestiques – personnel logé dans la maison – ou des ouvriers, qu'ils soient artisans ou « hommes de peine »<sup>1527</sup>. Ces métiers, ainsi qu'ils sont définis, semblent n'avoir aucun point commun avec la carrière menée par les artistes à l'Opéra.

Les prestations d'un chanteur ou d'un danseur devant satisfaire les « besoins moraux » du public, leur contrat pourrait faire penser au mandat des professions libérales. La direction confierait-elle aux artistes le soin de divertir le public, au nom de son entreprise, comme le patient donne au médecin la mission de le soigner ; comme le justiciable demande à l'avocat de le représenter en justice ? La

---

<sup>1524</sup> Ainsi, dans l'affaire qui opposa Antoine Dauvergne aux artistes parce sa rémunération était prise sur la somme des gratifications jusqu'alors accordées au personnel, les contestataires ne furent pas admis à quitter l'Opéra. En dépit de la perte d'un avantage, le ministre de la Maison du roi, en application du règlement fit taire leurs menaces ; cf. E. de Goncourt, *op. cit.* p.81-82.

<sup>1525</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68,. Consultation du jurisconsulte Dommanget, le 26 frimaire an XII.

<sup>1526</sup> Article 1710 du Code civil : « Le louage d'ouvrage est un contrat par lequel l'une des parties s'engage à faire quelque chose pour l'autre, moyennant un prix convenu entre elles ».

<sup>1527</sup> R. Troplong, *Le droit civil expliqué suivant l'ordre des articles du code. De l'échange et du louage, commentaire des titres VII et VIII du livre III du Code civil*, Paris, Charles Hingay, 1840, tome III, p. 77.

qualification de mandat n'a jamais été retenue par les tribunaux et la doctrine. Son exclusion ne peut être due à la nature des fonctions : la musique est un « art libéral » ; les interprètes ne sont pas des ouvriers et ils jouissent, en réalité, d'une certaine marge de liberté pour entrer dans leurs rôles. L'élément déterminant semble, dès lors, être la fixation du prix. Les artistes de l'Opéra ne sont en rien désintéressés. « Ils ne veulent pas leur travail aux seuls noms d'Érato, d'Euterpe ou de Terpsichore ». Leur motivation n'est pas tant l'embellissement de l'art ou la distraction des spectateurs, que les cachets qu'ils reçoivent en échange de leur prestation sur scène. Certes le mandat, en principe gratuit, peut donner lieu à rétribution<sup>1528</sup>, mais nous entrons ici dans le domaine des honoraires : ceux-ci ne constituent pas un prix, mais une récompense pour le service rendu. Or, les artistes, en exerçant leurs talents, recherchent une rémunération : elle n'est autre que la somme prévue dans le contrat. Ce « salaire » fait d'eux les collaborateurs de l'Académie royale de musique. Bien qu'ils demeurent assez libres et qu'ils ne se considèrent pas comme des employés, ils sont, du moins officiellement, dirigés par l'administrateur du théâtre ou le directeur de la scène. Nous sommes donc confrontés à un contrat qui, par la nature des fonctions exercées, ressemble au mandat, mais qui, par l'entente sur une prestation à faire et sur son prix, devient un louage d'ouvrage<sup>1529</sup>. Cette catégorie de contrat correspond cependant assez mal à la situation des interprètes de l'Opéra – principalement les têtes d'affiches – qui, en pratique, ne se sont jamais comportés comme des subordonnés, mais plutôt comme des collaborateurs.

La rencontre des volontés individuelles va offrir aux parties la possibilité de négocier les conditions de l'engagement. Le régime juridique de ce contrat en sera fortement marqué.

## b. La négociation

Le personnel recruté après 1831 peut négocier les clauses des contrats, mais il perd le bénéfice des anciens statuts : la condition des artistes les plus modestes n'en

---

<sup>1528</sup> Article 1986 du *Code civil* : « Le mandat est gratuit s'il n'y a convention contraire ».

<sup>1529</sup> R. Troplong, *De l'échange et du louage*, op. cit. p. 15 : « l'indice le plus apparent de la différence qu'il y a entre le louage d'ouvrage et le mandat, c'est l'existence d'un prix : de telle sorte que le prix disparaissant, le louage devient mandat ; tandis que par l'apparition du prix, le mandat devient louage. »

devient que plus précaire. Les choristes, sont durement touchés : il n'est pas difficile de trouver, dans Paris, un remplaçant convenable pour un « deuxième ténor ». Hormis quelques exceptions<sup>1530</sup>, la durée de leurs engagements ne dépassera pas un an, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1531</sup>. Ces interprètes, à l'instar des danseurs de ballet<sup>1532</sup>, ne sont pas toujours en position de négocier un emploi stable. La durée courte de leurs contrats est tout de même tempérée par le régime de la tacite reconduction : certains choristes, à l'origine engagés pour un an, restent longtemps en place, avant que leur contrat ne soit formellement renouvelé<sup>1533</sup>. Bien que recrutés par le directeur – avec, parfois, l'autorisation d'une commission supérieure<sup>1534</sup> –, les artistes ne sont pas liés personnellement à l'entrepreneur : ils sont affectés à l'établissement. Les changements de direction n'ont pas pour conséquence de délier le personnel de ses engagements, mais l'administration va prendre l'habitude de leur faire expressément accepter l'obligation de rester au théâtre, en cas de changement de directeur. Il s'agit, bien entendu, de conserver le personnel, en dépit de l'instabilité des gestionnaires, mais ce n'est sans doute pas la raison principale. Cette clause est exigée par le directeur, dans la mesure où il cherche à se garantir contre le contentieux des contrats, après son départ<sup>1535</sup>.

La pratique des contrats ne place pas nécessairement les interprètes dans une situation de précarité. Certains d'entre eux jouissent d'une certaine notoriété et savent faire valoir leurs intérêts : ils en profitent pour subordonner leur engagement à des conditions inenvisageables durant la période du statut. Les clauses se diversifient. Les chanteurs et les danseurs confirmés – comme les jeunes interprètes prometteurs – savent que l'Opéra ne peut se passer d'eux. Les grands talents ne se trouvent pas facilement ; très vite repérés en Europe, ces interprètes d'exception font jouer la concurrence des théâtres étrangers. Si la plupart des artistes célèbres est en mesure

---

<sup>1530</sup> Bibl. Opéra. PE 13. Le 1<sup>er</sup> novembre 1862, Claudine Lenoir, qui se distingue dans ses rôles de coryphée, est engagée pour trois ans.

<sup>1531</sup> *Ibid.* Dans le registre des engagements des choristes, tenu entre 1854 et 1871, la quasi-totalité des contrats est conclue pour un an.

<sup>1532</sup> Bibl. Opéra. 15. Le registre des engagements du personnel des ballets, tenu entre 1855 et 1870, montre une situation identique à celle des chœurs.

<sup>1533</sup> Bibl. Opéra. PE 13. Donzel, 2<sup>em</sup> ténor et coryphée est engagé pour un an, le 31 décembre 1850. Il sera tacitement reconduit jusqu'en 1863 où un nouvel engagement lui sera proposé avec 300 francs d'augmentation.

<sup>1534</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Décret de Napoléon III du 30 juin 1854. Son article 5, soumet à la délibération d'une commission supérieure le recrutement des artistes.

<sup>1535</sup> A la fin du XIX<sup>e</sup> et siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, de telles stipulations sont systématiques dans les contrats. Voir par exemple A.N. AJ<sup>13</sup> 1001 : contrat conclu entre Gailhard, directeur, et Pierre Trianon, artiste de chant, en 1903. En vertu de l'article 7, en cas de changement de direction, Trianon doit rester en service et « Gailhard ne lui doit plus rien ».



d'exiger des cachets élevés ou une longue période de congés, certains contractants font preuve d'originalité. C'est le cas de la demoiselle Bagdanoff ; cette jeune danseuse entre à l'Académie impériale de musique avec l'intention de se faire un nom. Afin qu'elle puisse s'illustrer rapidement, un article du contrat d'engagement impose au directeur de la faire figurer dans au moins un ouvrage nouveau. La jeune interprète tient, en outre, beaucoup à ses proches. Son père est diplomate et sa famille, arrivée en France après la guerre de Crimée, peut être appelée, à tout moment, dans l'Empire russe. Ne souhaitant pas rester seule en France, la danseuse obtient que l'engagement prenne fin, si les siens doivent regagner leur pays. Les exemples pourraient ainsi se multiplier. Le directeur de l'Opéra doit déférer aux exigences des interprètes, mais il n'est pas disposé à accepter toutes leurs conditions. La célèbre cantatrice Adélaïde Borghi-Mamo<sup>1536</sup>, entre à l'Opéra le 1<sup>er</sup> juillet 1855, pour trois ans. À l'échéance, ses 7 000 francs mensuels et son congé rachetable de trois mois ne lui conviennent plus et l'actrice propose un nouveau contrat, dans lequel elle réclame 9 000 francs de cachets et un congé de deux mois, qu'elle peut prendre à sa seule convenance. Le directeur refuse à contrecœur ; en dépit d'une rémunération élevée<sup>1537</sup>, la chanteuse retourne aux Italiens.

Le lien contractuel est reconnu, mais l'intervention des autorités, comme les revendications présentées par une partie du personnel, ont donné lieu à des controverses.

### c. L'ambiguïté contractuelle

Les contrats sont passés par les directeurs et négociés avec les interprètes, mais les autorités ne cessent pas d'interférer dans la relation contractuelle. Les ministres peuvent prendre des arrêtés contenant des clauses générales auxquelles les contrats d'engagement doivent se conformer. On a pu penser que ces règlements

---

<sup>1536</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 166. Après des débuts au Théâtre italien, elle entra à l'Opéra où elle créa notamment le rôle d'Azucena dans la traduction française du *Trouvère*.

<sup>1537</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1185. Rapport du secrétaire général Gautier non daté [probablement 1858 ou 1859 puisque l'actrice retourna aux Italiens en 1859]. Le directeur lui proposa 7 000 francs de salaire et 500 francs de feux par représentation. Sachant que cette actrice jouait en moyenne cinq fois par mois, ses émoluments pouvaient facilement s'élever à 9 500 francs. La pierre d'achoppement n'était donc pas les cachets, mais les congés ; l'établissement ne pouvait accepter d'engager une artiste susceptible de quitter son service au moment où sa présence était nécessaire.

faisaient perdurer la condition statutaire, mais il n'en est rien. Tout comme les règlements, pris en matière d'assurances, n'empêchent pas conclusion de « contrats d'assurance », les arrêtés ministériels venant encadrer le recrutement ne font pas perdre aux engagements leur nature contractuelle<sup>1538</sup>. La négociation ne cesse pas : les parties conservent leur liberté contractuelle pour toutes les clauses non régies par les textes. Ces arrêtés ne sont pas la seule source de confusions : on a créé plusieurs emplois publics à l'intérieur de l'établissement. Une partie du personnel administratif est nommée par décret, alors que l'Opéra est une entreprise<sup>1539</sup>. La mise en régie du Théâtre impérial, en 1854, n'est pas de nature à lever les ambiguïtés. La terminologie change progressivement ; les bureaux sont indécis lorsqu'il s'agit de qualifier les artistes et les employés. Lorsque le ministre de la Maison de l'empereur reçoit les brevets de l'ordre d'Ernst Saxe Cobourg Gotha, ils sont destinés à récompenser le chef d'orchestre Girard, le chef de chant Dietsch et Leroy, directeur de la scène, en tant que « fonctionnaires de l'Opéra »<sup>1540</sup>. La création d'un nouveau système de retraites, en 1856, rend la situation encore plus équivoque. Le fonds, créé spécialement pour le personnel contractuel d'une administration, est très proche des pensions de la fonction publique.

Le mode d'administration en régie et les faveurs accordées ont suscité des réactions opportunes parmi les employés du théâtre. Si certains artistes ont su profiter des avantages qu'ils pouvaient tirer de la négociation, ils n'en recouvrent pas moins le goût pour la fonction publique, lorsque leur situation se dégrade. Ainsi se considèrent-ils comme des « fonctionnaires civils » durant les heures difficiles précédant la Commune, en 1871. La pétition adressée à Jules Simon présente l'affaire comme s'il s'agissait d'une évidence : à l'instar des autres fonctionnaires, ils disent avoir toujours préféré « la modicité d'un traitement qui, en leur donnant sécurité et droit à la retraite, les met à l'abri des événements de force majeure. »<sup>1541</sup> Le seul fait d'appartenir à un établissement public subventionné demeure insuffisant pour faire de ces interprètes des agents permanents de l'État. Depuis le mois d'octobre 1870,

---

<sup>1538</sup> *Ibid.* Note sur un projet d'engagement des artistes du Théâtre impérial de l'Opéra par la Commission supérieure de l'Opéra. Cette note n'est pas datée mais elle a été rédigée peu après le règlement de 1854.

<sup>1539</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1055. Décret du ministre de l'Intérieur du 29 décembre 1851 nommant M. Bardotte contrôleur du matériel. Bardotte est alors sous chef au ministère.

<sup>1540</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Lettre non datée, mais postérieure à 1854 du directeur au ministre.

<sup>1541</sup> Bibl. Opéra. RE 22. « Pétition à Jules Simon », le vendredi 7 octobre 1870.

l'Opéra est une entreprise gérée par les artistes, réunis en société<sup>1542</sup> ; elle était auparavant gouvernée par Émile Perrin. En réalité, ce sont les conditions dérogatoires, applicables au personnel, qui ont étayé les réclamations présentées au gouvernement. Sans doute, les prétentions étaient-elles principalement motivées par un intérêt financier, mais cette affaire révèle que les ambiguïtés des textes ont pu laisser croire aux interprètes – du moins à une partie d'entre eux – que leur statut public n'avait jamais totalement disparu.

Comme nous venons de le voir, la confrontation de la législation et des règlements à la pratique soulève bien des difficultés : l'étude de la compétence contentieuse est donc déterminante pour confirmer la nature des engagements.

## *II. Le contentieux du personnel*

Les relations juridiques entre le personnel et la direction de l'Opéra n'ont jamais été apaisées : le lien hiérarchique – souvent mal vécu – et les différentes crises ont fait naître de nombreux litiges. L'étude du contentieux ne peut faire l'objet d'un développement unique pour le personnel statutaire et le personnel contractuel. De la nature de l'engagement, dépend la compétence contentieuse. Tant que le litige porte sur l'application du statut, son règlement dépend de l'administration ; lorsque les interprètes et les employés sont recrutés par contrat, les contestations incombent aux tribunaux ou à des arbitres institués selon les dispositions du *Code de procédure civile*.

### *A. Le personnel statutaire et la justice de l'administration*

Justice et administration sont deux ordres distincts. Le seul caractère contentieux d'une affaire ne suffit pas à emporter la compétence des juges. Une discrimination est opérée en fonction de l'intérêt en jeu. La justice réglée tranche les

---

<sup>1542</sup> *Ibid.*, Paris, le 28 octobre 1870, lettre de Jules Simon à Émile Perrin. Le ministre transmet au directeur un arrêté autorisant les artistes à se réunir en société pour organiser des soirées musicales. Cette administration est mise à la disposition de Perrin.

procès touchant aux intérêts des particuliers, tandis que l'administration royale s'occupe des litiges impliquant l'intérêt public<sup>1543</sup> ; tout dépend alors du contenu qu'on veut bien leur donner. Nombre d'auteurs considèrent que cette distinction a été posée, en 1641, par l'édit de Saint-Germain-en-Laye, mais cette thèse est notamment contestée par Philippe Payen<sup>1544</sup>. L'édit fait aux parlements « très expresses inhibitions et défenses, non seulement de prendre, à l'avenir, connaissance d'aucune affaire semblable à celles qui sont ci-dessus énoncées, mais généralement de toutes celles qui peuvent concerner l'État, l'administration et gouvernement d'icelui. »<sup>1545</sup> Les contestations entrant dans les matières réservées par l'édit sont portées devant le Conseil du roi, devant ses représentants – notamment les intendants, maîtres des requêtes du Conseil – ou devant des commissaires spécialement investis.

La compétence contentieuse va dépendre de la nature de la mission confiée à l'Académie royale de musique. L'activité de ce théâtre regarde l'intérêt général ; elle relève donc des pouvoirs publics. L'Opéra étant placé sous le contrôle de la Maison du roi, son ministre va intervenir de plus en plus dans le règlement des litiges : la hiérarchie administrative va supplanter la hiérarchie judiciaire. Ce principe s'impose peu à peu sous l'Ancien Régime, non sans bien des hésitations ; sous les régimes napoléoniens, ce recours va s'uniformiser en même temps que se développe le droit administratif.

## 1. L'Ancien Régime : vers un contentieux de type administratif

La question du contentieux spécifique au personnel de l'Académie royale de musique n'a, originellement, pas été abordée par les règlements. En cas de litige, les premiers entrepreneurs de l'Opéra sont actionnés devant le Parlement, dans la mesure où le litige porte sur l'exploitation d'un privilège royal régulièrement enregistré : l'utilité publique de l'Académie de musique n'a jamais encore été déclarée. Ainsi, en 1671, les acteurs assignent les cessionnaires du privilège – Sourdéac et Champeron –

---

<sup>1543</sup> M. Boulet-Sautel, « Recherche sur l'expédition du contentieux administratif », *op. cit.*, p. 16.

<sup>1544</sup> P. Payen, *Les arrêts de règlement du parlement de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : dimension et doctrine*, Paris, PUF, 1997, p. 202-216.

<sup>1545</sup> Jourdan, Decrouzy, Isambert, *op. cit.*, tome XVI, p. 526-535. Édit de Saint-Germain-en-Laye de février 1641.

devant la Cour souveraine, afin d'obtenir le paiement de leurs cachets<sup>1546</sup> : ils se rétracteront peu de temps après, espérant que les récents succès du théâtre leur garantiront un paiement plus rapide qu'un procès devant le parlement de Paris<sup>1547</sup>. Cette rétractation n'est pas anodine ; elle met en lumière l'inadaptation de la voie juridictionnelle. Les fournisseurs, les auteurs, les artistes et tous les employés ont besoin d'une résolution rapide du litige parce qu'ils ont besoin de leur rémunération pour vivre. De même, en cas d'opposition tendant à arrêter une représentation<sup>1548</sup>, l'établissement peut être paralysé en attendant une décision de justice. Le procès « avorté » devant le Parlement ne laisse pas au roi le temps de réagir contre l'intrusion de la justice dans une matière relevant normalement de l'administration. Aurait-il, d'ailleurs, évoqué l'affaire ? Rien n'est moins sûr. Louis XIV ne s'intéresse vraiment à l'organisation de l'Opéra qu'après la transmission du privilège à Lully. L'Académie de musique dépend de la prérogative de l'administration, non pas par nature, mais en fonction des missions qu'on veut bien lui attribuer. Pour l'heure, l'expédition du contentieux reste incertaine. Il faut attendre que la monarchie absolue étende son emprise sur les affaires publiques, et que la gestion administrative supplante l'ancienne gestion judiciaire de l'État<sup>1549</sup>.

L'Académie royale de musique – bien qu'elle soit gouvernée par des entrepreneurs – est, à partir de l'emprise exercée par Lully, une institution royale. Le pouvoir a donc cherché à soustraire le contentieux aux tribunaux pour l'attribuer à un commissaire, légalement pourvu d'une compétence d'attribution. Le ministre s'est ensuite imposé comme autorité contentieuse. L'Opéra est placé sous la surveillance du secrétaire d'État de la Maison du roi. En tant qu'autorité hiérarchique, il doit trancher les litiges. La nomination de Destouches aux fonctions d'inspecteur de la régie est l'occasion de marquer un changement : les lettres patentes du 8 janvier 1713 attribuent à ce commissaire 4 000 livres de pension et disposent que « toutes les contestations seront réglées par le secrétaire d'État ayant dans son département la

---

<sup>1546</sup> A.N. MC.XLIV-39. Le 3 septembre 1671, plusieurs acteurs impayés se désistent d'une plainte déposée devant le Parlement contre Sourdéac et Champeron, cessionnaires du privilège de l'Académie royale de musique.

<sup>1547</sup> Jérôme de la Gorce, *L'Opéra à Paris*, op. cit. p.22.

<sup>1548</sup> Ce peut être le cas lorsque la pièce empiète sur le répertoire d'un autre théâtre.

<sup>1549</sup> Cette évolution des institutions a déjà été expliquée relativement à la police des jeux sous l'Ancien Régime ; Cf. J.-L. Harouel, « La police, le Parlement et les jeux de hasard à Paris à la fin de l'Ancien Régime », in *État et Société en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Mélanges offerts à Y. Durand*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 301-315.

Maison du roi »<sup>1550</sup>. Le ministre a obtenu une compétence générale, mais sa fonction de « juge de l'administration » – le pouvoir d'administrer comprend alors la faculté de trancher les litiges provoqués par l'action administrative – ne tarde pas à être circonscrite. Paradoxalement, cette délimitation est opérée au moment de la suppression des ministères. Durant la Polysynodie, la nécessité de donner leurs attributions aux différents conseils de gouvernement est l'occasion de fixer l'étendue des départements ministériels. Le 18 juillet 1717, un arrêt du Conseil de régence nomme le maître des requêtes Landivisiau « commissaire pour connaître tout ce qui concerne la régie interne et la police de l'Académie royale de musique ». L'arrêt est précis : « à l'égard de toutes les autres affaires concernant le privilège [...] veut Sa Majesté que le rapport en soit fait par ledit sieur Landivisiau au Conseil des Affaires du Dedans du Royaume pour être réglées et décidées en la même forme et manière que les autres affaires de l'attribution du Conseil.<sup>1551</sup> » Le texte identifie deux catégories de contentieux. La première porte uniquement sur les détails de l'administration interne. Il s'agit de la stricte application des règlements au sein de l'établissement. Ce contentieux est attribué au commissaire. La seconde doit relever du Conseil des Affaires du Dedans : elle intéresse principalement l'attribution d'un privilège conféré par le roi en son Conseil et la concession des droits d'exploitation. Après la suppression du gouvernement dicastériel, le ministre de la Maison du roi recouvre ses compétences contentieuses, dans leur intégralité. Elles ne sont pas troublées jusqu'à la direction de Gruer, en 1730. Si le secrétaire d'État pouvait régler les litiges en tant qu'autorité hiérarchique de l'inspecteur général, il ne pouvait conserver ses attributions pour les affaires de droit privé s'élevant entre les entrepreneurs réunis en société. Le 1<sup>er</sup> juin 1730, un nouvel arrêt du Conseil réduit les pouvoirs du ministre ; son article 19 dispose que « toutes les contestations seront envoyées à Barenge, conseiller du roi au châtelet. »<sup>1552</sup> La pratique a révélé un contentieux « de type administratif », mais les concepts juridiques ne sont pas encore clairement définis. Ils ne parviennent pas à le séparer définitivement des autres litiges. La nécessaire intervention d'un officier spécialisé en droit privé prend le pas sur la compétence du ministre, à qui le contentieux échappe rapidement. Le marquis

---

<sup>1550</sup> AJ<sup>13</sup> 1, f<sup>o</sup> 13-15. Lettres patentes du 8 janvier 1713 accordant le privilège de l'Académie royale de musique aux héritiers du sieur Guyenet.

<sup>1551</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil d'État du roi du 18 juillet 1717.

<sup>1552</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Arrêt du Conseil d'État du roi du 1<sup>er</sup> juin 1730.

de Maurepas conserve, malgré tout, une forte influence au Conseil du roi<sup>1553</sup> et à l'intérieur de l'Opéra : comme le montrent les fonctions attribuées à François Rebel, les inspecteurs généraux de la régie sont toujours placés sous les ordres de la Maison du roi<sup>1554</sup>. Sur rapport de son inspecteur, le ministre décide des mesures disciplinaires ; ainsi revêtues de son autorité, elles ne semblent pas avoir été contestées. L'intervention ministérielle en matière de discipline empêche *de facto* l'apparition d'une grande partie du contentieux relatif à l'application des règlements.

Quand la Ville obtient, à perpétuité, la jouissance du privilège de l'Opéra<sup>1555</sup>, la situation change. Le ministre de la Maison du roi est réinvesti d'une compétence en matière de contentieux : peu importe que l'exploitation de l'Opéra ait ensuite été concédée à des entrepreneurs, dans la mesure où le privilège accordé au prévôt des marchands n'est pas révoqué. Quand, en 1780, l'Académie royale de musique est régie par les Menus-plaisirs du roi, le secrétaire d'État conserve ses attributions<sup>1556</sup>. Les cas portés à l'attention du ministre ressemblent fortement à un recours hiérarchique. En raison de la gravité d'une affaire ou de la notoriété d'un plaignant, plusieurs litiges lui parviennent directement. Les pétitionnaires s'opposent aux décisions prises par les directeurs ou les administrateurs placés sous son autorité. Progressivement, les prétentions vont au-delà du simple recours contre une décision. Si les auteurs, par exemple, n'hésitent pas à réclamer l'intervention du ministre, lorsque son représentant ne veut pas faire droit à leurs prétentions, ils lui demandent aussi de reconnaître un cas de plagiat ou d'ordonner le remboursement de certains frais. Ainsi, Fenouillot de Falbaire, auteur des paroles du *Premier navigateur*, adresse une pétition au secrétaire d'État, Laurent de Villedeuil, afin d'obtenir le respect des engagements pris par l'administration du théâtre<sup>1557</sup>. Son mémoire est étayé par de nombreux documents : les plaignants joignent à leurs prétentions les copies des lettres

---

<sup>1553</sup> Bibl. Opéra. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique*, op. cit. p. 92. Le secrétaire d'État à la maison du roi possède une influence suffisante au Conseil pour faire adopter ses décisions. Sur le rapport du marquis de Maurepas, le roi rend un arrêt en son Conseil par lequel la première société formée par le sieur Gruer et ses associés est cassée et annulée. Si le ministre ne s'occupe pas directement du contentieux relatif à l'exercice du privilège, le règlement de telles affaires ne se fait pas sans lui.

<sup>1554</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Ordonnance royale du 15 août 1743.

<sup>1555</sup> *Ibid.* Lettres patentes du 25 août 1749.

<sup>1556</sup> Bibl. Opéra. Arrêt du Conseil d'État du roi du 17 mars 1780. Le préambule de cet arrêt réserve une place au ministre de la Maison du roi : le roi « [maintient] le secrétaire d'État ayant le département de Paris dans toute l'autorité qu'il a constamment exercé sur cette académie. » Le terme général « d'autorité » comprend tant le pouvoir décisionnel en matière administrative que le pouvoir de trancher les litiges s'élevant de l'application des règlements.

<sup>1557</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. Le 14 mars 1789, Fenouillot de Falbaire à Laurent de Villedeuil, « Mémoire suivi des pièces justificatives au sujet du *Premier Navigateur* ». Voir infra p. 386.

et des décisions établissant leurs droits, afin que le ministre puisse statuer sans se fier au seul rapport établi par l'administration, partie prenante dans le litige.

La compétence du ministre de la Maison du roi, pour le contentieux « de type administratif », est limitée aux conflits entre l'établissement et son personnel – ou ses cocontractants –, dans le cadre strict de l'application des règlements. Les litiges ayant pour objet les créances des différents exploitants du privilège n'ont pas disparus : après la mise en régie de 1749, les dettes des anciens entrepreneurs ne sont pas éteintes et il convient de statuer sur les droits des précédents cessionnaires. Ces affaires de droit privé concernent le privilège en lui-même ; elles vont être séparées du contentieux attribué au ministre, pour être tranchées directement par le roi, en son Conseil<sup>1558</sup>. La spécificité du contentieux interne à l'Académie royale de musique est enfin reconnue : son expédition, indépendante des autres catégories de litiges, est placée sous l'autorité d'une même autorité. Les règles de droit applicables pour trancher ces conflits relèvent de règlements complexes, dont les dispositions ne se trouvent dans aucune autre institution. Le secrétaire d'État de la Maison du roi, placé à la tête d'un vaste département ministériel, peut difficilement être au fait de toutes les dispositions et des difficultés matérielles d'exécution. Dans bon nombre de cas, il se contente de faire exécuter le rapport préparé par l'inspecteur ou son représentant. La capacité du ministre à juger lui-même dépend autant de l'intérêt qu'il porte personnellement à l'Académie de musique, que du pouvoir exercé par ses inspecteurs ou ses représentants. Il est difficile de porter un jugement sur l'action des différents secrétaires d'État en matière contentieuse : la plupart des cas d'intervention ministérielle a lieu antérieurement à la naissance du conflit. Une part importante des décisions concernant le personnel relève du département de la Maison du roi et les parties ne peuvent demander l'intervention du ministre contre une décision qu'il a prise lui-même. À l'instar d'Antoine-Jean Amelot, les secrétaires d'État les plus actifs et les plus au fait des règlements ont procédé de la sorte et ont empêché la naissance de réclamations sur lesquelles ils auraient eu le pouvoir de statuer. Cette singularité n'a pas non plus permis de déterminer précisément une procédure : le système demeure imparfait sous l'Ancien Régime.

---

<sup>1558</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 6 avril 1757. Tréfontaine ainsi que ses associés et ses créanciers sont invités « à se pourvoir pour raison de leurs créances par devers Sa Majesté pour y être par elle statué en son Conseil. »



En bonne logique, les conflits n'intéressant pas le personnel relèvent des tribunaux. Les juges vont pouvoir statuer à la demande des tiers sur l'application des textes législatifs encadrant le fonctionnement de l'Opéra. En cas de conflit avec l'Académie royale de musique, les autres théâtres devront, par exemple, utiliser les voies de droit ordinaires ; leurs oppositions sont – sauf évocation devant le Conseil du roi ou devant un commissaire – dans la juridiction des tribunaux<sup>1559</sup>.

La désorganisation administrative de l'Opéra, sous la Révolution, ne permet pas de suivre l'évolution du contentieux durant cette période. La Ville exerce tantôt un pouvoir de direction<sup>1560</sup>, tantôt un pouvoir de surveillance et les empiètements du Comité de Salut public sont fréquents<sup>1561</sup>. Les artistes, qui ne touchent, dans le meilleur des cas, plus qu'un tiers de leurs cachets<sup>1562</sup> savent que les autorités sont impuissantes : leurs pétitions sont, avant tout, motivées par des considérations financières, et ils ne s'attendent pas à un règlement des litiges, avant le redressement du théâtre. Certains d'entre eux, en désespoir de cause, ont même porté leurs litiges devant les juges de paix<sup>1563</sup>. Il faut attendre la réorganisation administrative de 1797 pour observer une reprise en main du contentieux par le ministre.

## 2. Le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle : un contentieux relevant du ministre-juge

Les lois et les règlements d'Ancien Régime sont éloquents, mais leur application est encore hésitante. Sous le Directoire, puis durant la période napoléonienne, la pratique comble l'incertitude ou la généralité des textes. Peu de temps avant le coup d'État du 4 septembre 1797 contre le parti royaliste, le pouvoir exécutif commence déjà à renforcer son autorité : un arrêté du 1<sup>er</sup> juin place l'Opéra

---

<sup>1559</sup> Voir supra p. 308.

<sup>1560</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. « L'état des recettes et des dépenses faites de 1790 jusqu'à 1794 » révèle les fréquents changements dans la gestion de l'Opéra.

<sup>1561</sup> *Ibid.* Deux lettres – la première n'est pas datée ; la seconde a été rédigée le 1<sup>er</sup> frimaire an VI par Francœur – sont adressées au Comité de salut public. Les besoins pressants de secours financiers poussent les artistes et les gestionnaires à demander une intervention financière ou une réorganisation administrative.

<sup>1562</sup> *Ibid.* Délibération des artistes du Théâtre des Arts du 25 floréal an III.

<sup>1563</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Citation à comparaître à l'encontre de François Francœur. Pierre-Joseph Parret réclame le paiement de 227 francs de cachets. La requête de l'artiste est postérieure à la réforme de l'Opéra, mais concerne une dette ancienne. Au même moment, d'autres interprètes réclament l'interdiction du ministre, comme le prévoient les textes.

dans le département du ministre de l'Intérieur<sup>1564</sup>. Son autorité ne sera pas remise en cause. Il agit, au sein de l'Opéra, par l'intermédiaire d'un commissaire du gouvernement<sup>1565</sup>, puis du préfet du Palais<sup>1566</sup>. Sous la monarchie, le secrétaire d'État de la Maison du roi intervenait beaucoup en validant les mesures prises par son représentant ou, avant lui, l'inspecteur de la régie. La surveillance ministérielle semble désormais plus lointaine : le commissaire possède une autorité propre. Elle lui permet de se prononcer sur des réclamations et de prendre des décisions exécutoires. Le contentieux n'est pas envisagé par les règlements, mais le ministre est sollicité fréquemment. Il reçoit les recours formés contre les décisions de son commissaire et doit trancher des litiges relatifs à l'interprétation des textes.

Une hiérarchie s'est établie avec les réformes opérées durant les régimes napoléoniens. Les interprètes et les employés de l'Opéra portent leurs réclamations contre les mesures prises par le directeur, ou ses subordonnés, devant le préfet du Palais ; si celui-ci n'a pas fait droit à leurs prétentions, les pétitionnaires peuvent demander l'intervention directe du ministre. Aucune forme n'est imposée pour les recours hiérarchique : les réclamations sont présentées directement par les intéressés ou envoyées par leurs protecteurs. Ce sera le cas de la demoiselle Beaumont, qui – comme nous l'avons déjà relevé – fait intervenir le président de la section du contentieux du Conseil d'État<sup>1567</sup> pour un retard dans le versement de ses cachets. Peu de contestations contre les décisions du préfet du Palais semblent se présenter, mais une pratique marginale fait son apparition : les réclamants demandent au ministère de reconnaître leurs droits avant de s'adresser, une première fois, à l'autorité hiérarchique directe. Dans une lettre du 2 janvier 1803, M. Adrien, artiste du chant, réclame aux administrateurs de l'Opéra le paiement des congés rachetés par la direction, entre 1797 et 1799. Ses prétentions avaient été validées par François de Neufchâteau et Nicolas-Marie Quinette : il a déjà obtenu 3 400 francs en numéraire, sur le total de 24 000<sup>1568</sup>.

---

<sup>1564</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Arrêté du Directoire du 12 prairial an V, article 3 : « L'administration rendra des comptes au ministre de l'Intérieur. »

<sup>1565</sup> *Ibid.* Arrêté ministériel du 9 thermidor an V. Le ministre de l'Intérieur nomme Mirbeck « commissaire chargé de la surveillance des opérations du Conseil [d'administration] » pour 9 000 francs de traitement.

<sup>1566</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Arrêté consulaire du 20 nivôse an XI. Le préfet du Palais obtient la surveillance du Théâtre de l'Opéra.

<sup>1567</sup> AN. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 12 prairial an XI, lettre de Michel Regnault de Saint-Jean d'Angély au préfet du Palais Luçay.

<sup>1568</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 79. Paris, le 12 nivôse an XI, lettre de M. Adrien aux administrateurs de l'Opéra.

En matière de contentieux, le ministre de l'Intérieur ne s'impose pas seulement en tant qu'autorité hiérarchique. Dans la mesure où il détient un pouvoir réglementaire, les réclamations contre les textes lui sont présentées : lorsque les membres du Conservatoire protestent contre le nouveau règlement, leur mémoire est directement adressé à Jean-Antoine Chaptal : les pétitionnaires souhaitent présenter une liste de professeurs aptes à participer aux jurys de recrutement, plutôt que d'abandonner ce choix à un commissaire du gouvernement<sup>1569</sup>.

Cette pratique, née sous le Directoire, s'est poursuivie durant la période napoléonienne ; le retour de la monarchie ne la remet pas en question. L'Opéra est, de nouveau, placé dans le département de la Maison du roi. Le représentant du ministre – qu'il soit intendant des Menus-plaisirs, intendant des théâtres royaux ou commissaire des Beaux-arts – surveille l'administration intérieure. Le règlement de 1817, lui donne le pouvoir « d'évoquer » devant le ministre certaines affaires mises à l'ordre du jour du Conseil d'administration<sup>1570</sup>. Le terme d'évocation demeure ambigu ; il concerne, à la fois, les décisions de pure administration et l'examen des réclamations présentées par le personnel. Si le litige n'est pas retiré à la connaissance du Comité, les pétitions sont adressées au représentant du ministre. Elles ne sont normalement envoyées au ministère que si le réclamant s'estime lésé par la décision. Les affaires traitées par le comte de Pradel et ses successeurs à la tête de la Maison du roi ne sont pas nombreuses : comme sous l'Ancien Régime, le ministre doit approuver personnellement les décisions de l'administration<sup>1571</sup> et les mesures intéressant le personnel<sup>1572</sup>. Cette situation dissuade les interprètes de réclamer contre des mesures déjà revêtues de l'autorité supérieure. Le ministre, cependant, n'hésite pas à intervenir et à trancher le litige, non pas en droit, mais selon des critères de pure opportunité. En 1822, le marquis de Lauriston reçoit un recours contre le refus opposé par le baron de la Ferté à un particulier. Contre l'avis de son représentant, il décide d'inscrire M. Beaujoie – commissaire chargé de l'ordonnement des subventions théâtrales – sur la liste des entrées, ainsi qu'il en aurait obtenu le

---

<sup>1569</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Paris, le 21 prairial an IX, rapport des membres du Conservatoire au ministre de l'Intérieur.

<sup>1570</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance royale du 18 mars 1817, article 7.

<sup>1571</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Le ministre doit approuver les procès-verbaux. Voir, par exemple, le procès-verbal du 7 janvier 1822, approuvé le 30 janvier selon les observations de l'intendant des théâtres.

<sup>1572</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Voir, par exemple, l'arrêté du ministre de la Maison du roi du 24 janvier 1821, article 4 : le représentant du ministre « prend ses ordres auprès de lui pour les transmettre à l'administration en ce qui concerne les affaires du personnel et du matériel. »

droit<sup>1573</sup>. Dans cette affaire, l'expédition du contentieux a offert au ministre un moyen de réaffirmer son autorité sur l'administration et de marginaliser un intendant des théâtres empiétant sur ses prérogatives.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le recours administratif s'est institutionnalisé et normalisé à l'Opéra. « Un régime des recours » voit le jour, sans avoir été encadré par aucun texte : son fonctionnement dépend essentiellement de la hiérarchie administrative. Les premiers règlements du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvaient laisser penser que le ministre avait été investi de véritables attributions en matière de contentieux : il pouvait trancher les affaires relevant exclusivement de son administration. Après la Révolution, il faut attendre le 5 mai 1821 pour qu'un décret attribue officiellement les litiges à la Maison du roi. Selon son article 20, « toutes les difficultés, contestations ou dissensions quelconques qui pourraient s'élever sur l'interprétation ou l'exécution des dispositions contenues au présent règlement sont décidées par le ministre, sans aucune autre intervention. »<sup>1574</sup> L'expédition du contentieux ne dépend plus de la seule hiérarchie administrative : toutes les contestations nées de l'application d'un règlement relèvent légalement de son autorité. Le ministre, pour les affaires intéressant l'Opéra, devient officiellement « juge de son administration ».

L'attribution de ce contentieux inclut l'ancien recours hiérarchique, lorsqu'un artiste proteste contre une décision individuelle, prise par l'administration intérieure ou l'intendant. Les simples recours hiérarchiques ne suscitent, semble-t-il, pas de difficultés, mais d'autres affaires s'avèrent bien plus complexes. Le ministre ne peut, en principe, plus statuer sur le rapport de son représentant, véritable partie prenante : pour trouver une solution au conflit, il fait intervenir des juristes ou des administrateurs dont l'avis serait accepté par les parties<sup>1575</sup>. Cette première initiative annonce une évolution importante.

L'interprétation des textes nécessite une connaissance précise de cette maison singulière qu'est l'Opéra. Elle a une histoire et des règles spécifiques. Le ministre, occupé par bien d'autres responsabilités, n'est pas au fait de tous les règlements et de

---

<sup>1573</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Paris, le 27 mars 1822, lettre du marquis de Lauriston au baron de La Ferté.

<sup>1574</sup> Ce règlement n'a pas été retrouvé. Il est cité par plusieurs sources indirectes, toutes convergentes. Voir, A.N. AJ<sup>13</sup> 1185. « Note sur un projet d'engagement des artistes du théâtre impérial de l'Opéra par la Commission supérieure de l'Opéra » et A. Ledru-Rollin, *Journal du Palais., Répertoire général contenant la jurisprudence de 1791 à 1845, l'histoire du droit, la législation et la doctrine des auteurs*, Paris, Bureau du journal du palais, 1850, tome 12, p. 82.

<sup>1575</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 24 avril 1817, lettre du baron La Ferté aux administrateurs de l'Opéra. Il leur apprend que le ministre se prononcera sur la réclamation faite par un artiste, d'après le rapport qu'en fera le chef de la Divisions des Beaux-arts.

leurs difficultés matérielles d'application. Des spécialistes ont été nommés pour préparer le travail de l'administration et éviter que le contentieux ne remonte jusqu'à la Maison du roi : ils sont chargés de trouver une solution juridique au conflit, avant l'intervention ministérielle. Ces « experts » n'ont normalement aucun intérêt personnel à défendre dans l'affaire. En faisant appel à eux, le ministre souhaite, le cas échéant, pouvoir se référer à un rapport rédigé par des personnalités peu suspectes de complaisance envers l'administration théâtrale. Pour cette raison, un comité spécial a été institué. D'abord appelé « Comité judiciaire de l'Académie royale de musique », ce « Conseil du contentieux » est signalé dans la correspondance administrative, dès le début des années 1820<sup>1576</sup>. Ses membres sont nommés par le Comité d'administration, mais les choix ne semblent pas arbitraires. Parmi les candidatures spontanées qui ne manquent pas de se présenter<sup>1577</sup>, seules celles envoyées par des avocats sont acceptés<sup>1578</sup>. Ce Conseil du contentieux est convoqué par le représentant du ministre pour se prononcer sur un litige, en particulier. Son rôle est purement consultatif, mais ses conclusions exposent rigoureusement la règle de droit et l'appliquent précisément à l'espèce. Les syllogismes rendus par ce comité sont peu contestables et l'administration les reprend fidèlement dans sa décision<sup>1579</sup>.

L'attribution de la compétence contentieuse au ministre ne semble donc pas avoir favorisé l'arbitraire : la Maison du roi a décidé de mettre le droit au centre de la procédure et l'administration prend l'habitude de faire appel à des juristes. Bien que le Conseil du contentieux soit formé et convoqué par la direction du théâtre, ses avis ne négligent pas les droits du personnel. N'hésitant pas à trancher en faveur des réclamants, les expertises ne semblent pas être l'objet de raisonnements partisans.

Dans ses attributions contentieuses, le ministre ne possède pas une compétence générale, mais une compétence d'attribution pour connaître de l'application des règlements expressément cités par le texte de loi. Ainsi, une artiste italienne, recrutée par les Italiens – au moment où l'administration de ce théâtre est réunie à celle de

---

<sup>1576</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1710. En 1823, ce comité se réunit couramment. Il semble que la pratique soit déjà bien installée.

<sup>1577</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1664. Procès-verbal du Comité d'administration du 8 décembre 1824. On refuse à M. Duplantys, avocat à la Cour royale, une place au Comité du contentieux car la formation est déjà complète. Les nominations doivent être approuvées par le ministre.

<sup>1578</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1710. Le 29 juillet 1823, un procès-verbal indique que « les avocats du Conseil judiciaire de l'Académie royale de musique » se sont réunis.

<sup>1579</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 14 décembre 1828 : lettre de Lubbert à La Rochefoucauld. Suite à une contestation formulée par un artiste des chœurs, le directeur informe le directeur des Beaux-arts de la façon dont il faut procéder pour calculer la pension du pétitionnaire. Il ne fait que reprendre – mot pour mot – l'avis du Conseil du contentieux.

l'Opéra – n'est pas admise à présenter son recours devant la Maison du roi. En 1828, l'engagement de la cantatrice Joséphine Fodor-Mainvielle est résilié à cause d'une blessure, ou d'une maladie, l'empêchant de monter sur scène<sup>1580</sup>. Elle assigne le directeur des Beaux-arts devant le Tribunal de Paris pour le paiement d'arrérages et se pourvoit devant le Conseil d'État contre la décision de résilier son contrat. La compétence de la juridiction administrative semblait s'imposer en application du décret du 11 juin 1806, relatif à l'organisation et aux attributions du Conseil d'État<sup>1581</sup>, mais après élévation du conflit par le préfet, l'ordonnance du 8 février 1828 en décide autrement<sup>1582</sup> : le décret de 1806 n'est pas applicable pour un traité spécial passé entre le Théâtre italien et une artiste étrangère. La situation contractuelle dans laquelle est placée une partie du personnel de ce théâtre – pourtant administré par l'Académie royale de musique, en régie, sous l'autorité du ministre – ferait intervenir la direction des Beaux-arts comme une personne privée à la tête d'un établissement de spectacle. Le contentieux des contrats passés avec la troupe des Comédiens italiens relève, dès lors, des tribunaux ordinaires. La solution aurait sans doute été différente si le juge administratif avait été saisi d'un conflit concernant directement l'Académie royale de musique, institution dotée d'un personnel statutaire qui lui est propre : les parties auraient sans doute été renvoyées devant le ministre.

La jurisprudence est encore hésitante ; les différents changements institutionnels vont lui permettre d'adopter une position définitive. La doctrine, quant à elle, n'hésite pas à reconnaître la compétence des tribunaux ordinaires. La liste civile serait un simple bailleur de fonds, ne se différenciant des autres financiers de théâtre que dans la mesure où elle n'intervient pas à des fins spéculatives. Pour ses raisons, le contentieux des engagements passés au nom de la Maison du roi relèverait de juge civil<sup>1583</sup>. Cette interprétation semble aller à l'encontre du statut public auquel ont adhéré les artistes de l'Opéra ; elle s'oppose aussi à la théorie tendant à faire de leur recrutement un acte administratif. Si le cas particulier du

---

<sup>1580</sup> *Le Constitutionnel* du 29 août 1829, p. 3. Elle regagne son Italie natale, peu de temps après. En août 1829, on espère que ce climat « lui aura rendu la santé et la voix » et qu'elle reparaitra bientôt sur les planches à Naples. *Le Constitutionnel* du 29 août 1829, p. 3.

<sup>1581</sup> J.-B., Duvergier, *op. cit.*, tome 15, p. 463. Décret du 11 juin 1806, titre II, article 14, 2° : Le Conseil d'État connaîtra en outre « de toutes contestations ou demandes relatives soit aux marchés passés avec nos ministres, avec l'intendant de notre maison, ou en leur nom, soit aux travaux ou fournitures faits pour le service de leurs départements respectifs pour notre service personnel ou celui de nos maisons. »

<sup>1582</sup> C.E., ordonnance du 6 février 1828, « Fodor-Mainvielle » (*Gaz. des Trib.*, 12 février 1828). Voir D. Dalloz, *op. cit.*, tome 42, première partie, p. 351.

<sup>1583</sup> A. Vivien, E. Blanc, *op. cit.* p. 232.

personnel de l'Académie royale de musique ne s'est alors jamais présenté devant le Conseil d'État, l'attribution du contentieux au ministre est une mesure cohérente et lourde de sens. Si l'on se réfère à l'un des principaux publicistes de l'époque, cette compétence revient naturellement à l'administration : selon Firmin Laferrière, « administrer, c'est non seulement faire exécuter les lois et les décrets, ce qui est la fonction de l'administration active, mais aussi décider les difficultés d'exécution et juger les réclamations que l'exécution provoque, ce qui est la fonction de l'administration contentieuse [...]. Le pouvoir d'administrer comporte aussi logiquement le pouvoir de juger administrativement.<sup>1584</sup> » Dans le cas de l'Opéra, le ministère de la Maison du roi exerce une autorité hiérarchique sur un théâtre régi par l'État et doté d'un personnel statutaire : rien ne s'oppose à ce que le contentieux soit réglé par le ministre, dès lors que la loi lui donne le pouvoir de trancher le litige. En tout état de cause, si la disposition attribuant le contentieux au ministre devait être écartée – pour certains, elle établirait un compromis donnant le pouvoir de juger tous les conflits à une personnalité qui n'a pas, par ses fonctions, cette compétence, sans la citer nominativement, ni préciser l'objet du litige<sup>1585</sup> –, le Conseil d'État serait probablement saisi, en raison de la nature publique de l'engagement des interprètes.

Les artistes et les employés de l'Académie royale de musique ne sont pas intéressés par ces controverses. Ils ont accepté la compétence ministérielle et ne solliciteront les juges ordinaires qu'après la Révolution de Juillet. Entre les journées de Juillet et février 1831, date de la mise en entreprise, la désorganisation et les incertitudes – on ne sait plus quelle administration est chargée de surveiller l'Opéra – poussent les interprètes à demander l'intervention des juges ordinaires. Dans la mesure où la situation des théâtres n'a pas encore été réglée par la loi, les tribunaux se déclarent compétents pour éviter le déni de justice<sup>1586</sup>. Pour le moment, on ne sait pas encore si le nouvel intendant général de la liste civile sera investi des prérogatives anciennement attribuées à la Maison du roi, relativement à l'Opéra ; ni si le ministre de l'Intérieur va prendre la suite ; ni si la compétence juridictionnelle reviendra officiellement aux tribunaux. En mars 1831, le cahier des charges rédigé

---

<sup>1584</sup> F. Laferrière, *Cours de droit public et administratif*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, Joubert, 1850, tome 2, p. 667.

<sup>1585</sup> A. Vivien, E. Blanc, *op. cit.* p. 239-340.

<sup>1586</sup> Jugement du Tribunal de commerce de Paris du 18 janvier 1831, « Dame Déméri-Glossop » (Gaz. des Trib., 19 janvier 1831).

pour l'entreprise Véron clarifie la situation pour les artistes nouvellement recrutés, mais engendre de nouvelles incertitudes pour le personnel en place.

### *B. Personnel contractuel et justice civile*

Le recrutement contractuel des interprètes commence officiellement à l'Académie royale de musique, en 1831. Pour autant, le contentieux peine à s'extraire de l'administration. Une autorité investie par le ministre – et acceptée par l'entrepreneur – est d'abord chargée de se prononcer sur les litiges, afin d'éviter la multiplication des recours devant les tribunaux ordinaires. La généralisation des contrats et la compétence reconnue aux juges ne vont pas pour autant lever toutes les ambiguïtés : le sort des interprètes recrutés sous l'égide des statuts publics pose problème. De même, les litiges nés entre la direction et les personnels contractuels, engagés durant la régie de 1854, soulèvent des questions de droit.

#### 1. Les recours ouverts aux nouveaux contractants

Le contentieux des contrats signés par les interprètes et les préposés, recrutés après la mise en entreprise de l'Opéra, ne soulève que peu de difficultés. L'Académie royale de musique est une entreprise et son personnel est contractuel : les tribunaux sont donc compétents. Une seule hésitation demeure : les affaires doivent-elles être portées devant le juge civil ou devant le juge consulaire ? Cette question a fait débat car l'ancien *Code de commerce* a été diversement interprété. Son article 632 dispose que les entreprises de spectacles publics sont commerciales. Selon la jurisprudence, ces « entreprises » sont des établissements de représentation théâtrale<sup>1587</sup>, au rang desquels figure l'Opéra, après 1831. On se demande alors s'il faut considérer l'engagement des artistes comme un acte de commerce, ou bien s'il convient de se référer uniquement aux dispositions concernant le louage d'ouvrage, contrat relevant du *Code civil*. Les acteurs et les danseurs engagés à l'Académie royale ne sont pas

---

<sup>1587</sup> D. Dalloz, *op. cit.* tome 2, p. 444.



commerçants. En entrant à l'Opéra, ils ne sont pas intéressés par le montant de la recette : quels que soient les profits ou les pertes du spectacle, les artistes obtiennent les cachets prévus dans leur contrat. Le directeur, dans la mesure où il est placé à la tête d'une entreprise de spectacles, est réputé faire des « actes de commerce »<sup>1588</sup>. Nous pourrions être confrontés à ce que la terminologie juridique qualifie aujourd'hui « d'acte mixte ». Le directeur entend faire des bénéfices : en s'attachant les talents d'un artiste, il espère proposer au public des représentations de qualité et accroître son bénéfice. Les motivations des interprètes ne sont pas du même ordre : loueurs d'ouvrage, ils reçoivent une rémunération en échange de leur collaboration. Ainsi, le recrutement pourrait-il être commercial pour l'un et civil pour les autres. Semblant infirmer cette théorie, la jurisprudence est constante depuis un jugement rendu par le tribunal de commerce de Strasbourg, en 1827<sup>1589</sup>. Un acteur est intimé devant le tribunal par le directeur d'une troupe théâtrale et les juges rejettent son déclinatoire de compétence. Reconnaisant la nature commerciale de l'établissement théâtral, ils se réfèrent à l'article 634 du *Code de commerce* qui attribue à la juridiction consulaire la connaissance des actions dirigées « contres les facteurs, commis ou serviteurs des marchands, pour le fait seulement du trafic marchand » : cette disposition emporterait la compétence des juges consulaires. La doctrine s'est opposée à cette interprétation. Certains auteurs refusent, à juste titre, d'assimiler les acteurs des théâtres aux facteurs, commis ou serviteurs<sup>1590</sup>, bien qu'ils soient – en principe – subordonnés au directeur. D'autres dénie la participation des artistes au trafic marchand : les dispositions du *Code* ne vaudraient que pour actes passés par les préposés du commerçant avec les tiers, et non pour les actes passés entre le commerçant et ses préposés<sup>1591</sup>. La jurisprudence a résisté à ces critiques : persévérant dans cette voie, elle a reconnu la compétence des juridictions commerciales pour statuer sur les conflits opposant les entrepreneurs aux acteurs de l'Académie royale de musique<sup>1592</sup>. Pour contestable que soit cette interprétation donnant à l'acte d'engagement une nature exclusive d'acte de commerce, les parties semblent s'en accommoder. La procédure étant plus longue devant le juge civil, les

---

<sup>1588</sup> D. Dalloz, *op. cit.* tome 42, première partie, p. 316.

<sup>1589</sup> Jugement du Tribunal de commerce de Strasbourg, « Lesoyer » (Gaz. des Trib. de commerce, 30 octobre 1827).

<sup>1590</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *op. cit.* tome 1, p. 472.

<sup>1591</sup> A. Vivien, E. Blanc, *op. cit.* p. 220.

<sup>1592</sup> Jugement du Tribunal de commerce de Paris du 8 septembre 1841 « MM. Duponchel et Pillet c/ M<sup>lle</sup> Fanny Elssler » (Gaz. des Trib., 9 septembre 1841).

conflits sont portés devant les tribunaux de commerce, sans que l'on cherchât à provoquer un revirement de jurisprudence, avant le second XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1593</sup>. Ce qui est valable pour les artistes, semble, *a fortiori*, valable pour les autres membres du personnel : la plupart du temps employés en tant que commis, ils entrent pleinement dans le champ d'application de l'article 634 du *Code de commerce*. Si la jurisprudence a attribué une compétence de principe aux juges consulaires, une exception demeure. Les affaires dans lesquelles l'incapacité juridique des interprètes est soulevée – principalement lorsqu'ils sont mineurs – relèvent des tribunaux civils, compétents pour statuer sur l'état des personnes. Aucun litige concernant l'Opéra ne semble s'être présenté, mais ses acteurs et ses employés sont placés dans une situation contractuelle similaire au personnel des autres théâtres. Les jugements rendus par les tribunaux concordent tous : la jurisprudence est constante depuis le 24 janvier 1834. Dans cette affaire, le tribunal de la Seine rejette une exception d'incompétence tendant à abandonner le procès au juge commercial : le jugement prononce l'annulation d'un engagement passé par le directeur du Théâtre du Palais-Royal avec un artiste mineur<sup>1594</sup>.

Au moment de la rédaction du cahier des charges de 1831, le docteur Véron et les autorités veulent éviter les recours trop fréquents au juge et acceptent de compromettre. Craignant les issues – souvent coûteuses – des procès, ils prennent soin de choisir des arbitres, afin de statuer sur les contestations soulevées par les interprètes contre les décisions de l'entrepreneur<sup>1595</sup>. La compétence de cette « autorité arbitrale » est limitée aux affaires dont l'issue dépend d'une interprétation du cahier des charges. L'arbitrage, tel qu'il est organisé, est l'héritier des anciens recours à l'autorité ministérielle<sup>1596</sup>. La pratique laisse peu de doutes à ce sujet : les artistes continuent à ignorer la compétence des tribunaux et adressent de nombreuses pétitions au ministre. Après avoir été appelé par les réclamants, il saisit la

---

<sup>1593</sup> Voir infra p. 374-375.

<sup>1594</sup> Jugement de la 5<sup>e</sup> chambre du Tribunal de la Seine du 24 janvier 1834, « Roque » (Gaz. des trib., 25 janvier 1834).

<sup>1595</sup> Article 26 du cahier des charges du 28 février 1831 : « En cas de contestation sur les différentes clauses du présent traité, l'entrepreneur sera jugé par voie d'arbitrage, en dernier ressort et sans recours aucun par voie de demande en cassation ou de requête civile, par les membres de la commissions de surveillance, lesquels procéderont comme arbitres volontaires, conformément au *Code de procédure civile* ».

<sup>1596</sup> Il s'agit, cette fois, du ministre de l'Intérieur puisque le ministère de la Maison du roi n'existe plus.

Commission de surveillance réunie en formation arbitrale<sup>1597</sup> et approuve la sentence rendue<sup>1598</sup>. Le ministre n'est plus le « juge de l'administration » de l'Opéra, mais il conserve un rôle indirect dans le contentieux des contrats.

Officiellement, le ministère n'a plus une autorité directe sur l'entrepreneur et le recrutement des artistes ne peut plus être considéré comme un acte émanant d'une administration publique. Un interprète n'est pas partie au cahier des charges et il n'a pas accepté cette clause compromissive. S'il conteste la décision rendue, il peut actionner le directeur devant les tribunaux ordinaires. Le personnel se satisfait pleinement de cette situation : le règlement des conflits « en interne » présente de nombreux avantages. La procédure est notamment dispensée de tout formalisme puisqu'il suffit d'adresser une réclamation au ministère. Les délais sont courts : la commission, saisie par le ministre, propose généralement une solution dans les deux semaines. Le recours est gratuit et le réclamant ne risque pas d'être condamné aux dépens si sa demande est rejetée. Ces facilités ont d'ailleurs poussé certains artistes à recourir contre des décisions manifestement légales. La Commission de surveillance a pu, par exemple, être saisie de litiges relatifs à l'obtention d'un droit d'entrée par d'anciens artistes à qui le cahier des charges interdisait expressément d'assister au spectacle sans payer<sup>1599</sup>. Ceux-ci imaginaient sans doute que l'arbitrage pouvait infléchir les règlements à leur profit, en proposant une mesure gracieuse, semblable à celles qu'autorisait le ministre, il y a peu de temps encore.

La nature contractuelle des nouveaux engagements exclue naturellement la compétence du juge administratif : de ce point de vue, toute ambiguïté est maintenant levée pour les artistes nouvellement recrutés, mais les interprètes engagés avant la mise en entreprise éprouvent de grandes difficultés pour faire valoir leurs droits.

---

<sup>1597</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Paris, le 10 mai 1835, lettre d'Adolphe Thiers, ministre de l'Intérieur, au duc de Choiseul, Président de la Commission de surveillance. Thiers saisit la Commission d'une réclamation relative à la suppression d'une gratification extraordinaire.

<sup>1598</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1060. Paris, le 4 avril 1836, lettre du comte de Montalivet, ministre de l'Intérieur, au duc de Coigny, Président de la commission de surveillance.

<sup>1599</sup> *Ibid.* Sentence arbitrale du 12 janvier 1835.

## 2. Les controverses à l'égard des anciens employés

La situation des interprètes recrutés durant la Restauration a soulevé des problèmes de droit. Le ministère de la Maison du roi ayant été supprimé après la Révolution de Juillet, le personnel qui jouit encore d'une la protection statutaire ne sait plus à quelle autorité adresser ses réclamations. Le premier réflexe des artistes a été de porter le litige devant les juges ordinaires. En 1837, la Cour de cassation est saisie d'un litige opposant M<sup>lle</sup> Vigneron, danseuse à l'Opéra, et le liquidateur de la liste civile de Charles X. La Cour, dans son arrêt du 3 janvier 1837<sup>1600</sup>, reconnaît que le règlement de 1821 « avait attribué au ministre de la Maison du roi la connaissance des contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution des engagements » mais, dès lors que le ministère n'existe plus « et qu'aucun acte de la puissance législative n'a investi aucun autre ministre de l'attribution juridictionnelle, [...] cette attribution se trouve anéantie par un fait de force majeure [...] et ces contestations ont dû être soumises aux tribunaux ordinaires. » En bonne logique, nous pouvons supposer que si le département de la Maison du roi n'avait pas été supprimé, le ministre aurait conservé ses attributions en matière de contentieux. L'arrêt semble faire preuve de bon sens et éviter le déni de justice, mais la solution retenue est discutable. Peut-on demander qu'une loi transfère les attributions d'un département ministériel à un autre, alors qu'aucun acte législatif ne fixe plus le nombre et la compétence des ministères, depuis le décret des 27 avril et 25 mai 1791<sup>1601</sup> ? En raison de ses attributions, l'intendant de la liste civile ne peut avoir aucune compétence contentieuse sur l'Académie royale de musique, mais l'Opéra n'en demeure pas moins une entreprise subventionnée et contrôlée par les services du ministère de l'Intérieur. En ce qui concerne les théâtres, il a hérité des attributions placées dans le département de la Maison du roi : rien ne s'oppose normalement à ce que le ministre de l'Intérieur soit subrogé dans les obligations incombant à la Maison du roi, pour les affaires relatives à l'Académie de musique.

---

<sup>1600</sup> C. cass., arrêt du 3 janvier 1837, « de Shonen c/ Vigneron » (Gaz. des trib., 9 janvier 1837).

<sup>1601</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 2, p. 335-338.

Cette jurisprudence a d'ailleurs été remise en question six ans plus tard. Le 20 mai 1847, le Conseil d'État rend une ordonnance prenant le contrepied exact de la Cour de cassation<sup>1602</sup>. Un ténor et son épouse, danseuse à l'Opéra, ont saisi la juridiction administrative d'une demande en validation d'un congé ; ils ont tous deux été recrutés dans les années 1820. Le Conseil, « considérant qu'aux termes du règlement du 25 mai 1821, toute difficultés, contestations ou discussions quelconques qui pourraient s'élever sur l'interprétation ou l'exécution des dispositions contenues dans le présent règlement sont décidées par le ministre », se déclare incompétent pour statuer sur cette affaire, mais il ne renvoie pas le litige devant les tribunaux. L'ancien statut est toujours en vigueur à l'égard des artistes recrutés avant 1831 et la haute juridiction administrative adresse les plaignants au ministre de l'Intérieur, qui dispose effectivement des pouvoirs contentieux autrefois attribués à la Maison du roi.

Les artistes placés dans une condition statutaire ne peuvent donc être considérés – à l'instar du nouveau personnel contractuel – comme de simples loueurs d'ouvrage. L'exploitation de l'Opéra en entreprise a fait naître deux catégories de personnel : les artistes contractuels et les interprètes toujours soumis aux dispositions de l'ancien statut. Pour éviter de nouvelles incertitudes, les autorités ont voulu simplifier la situation, lorsqu'il s'est agi d'organiser la nouvelle mise en régie de l'Académie royale de musique, en 1854.

### 3. Le personnel contractuel au service d'une régie

En 1854, la nouvelle administration de l'Opéra hérite d'un personnel, en grande majorité, contractuel. En dépit de la mise en régie du théâtre, aucune protection statutaire n'est accordée aux préposés et aux interprètes : ils sont toujours recrutés par contrat. Seuls les artistes engagés avant l'entreprise Véron peuvent encore réclamer l'application du règlement de 1821.

Un arrêté ministériel du 5 août 1854<sup>1603</sup> complète le décret napoléonien du 30 juin 1854, portant règlement pour le Théâtre impérial de l'Opéra. Il indique que le

---

<sup>1602</sup> C.E., ordonnance du 20 mai 1847, « M. et M<sup>me</sup> Alexis Dupond » (Gaz. des trib., 7 et 21 mai 1843).

<sup>1603</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 14 du règlement du 5 août 1854 : « Toutes les contestations sont adressées au ministre sauf recours devant le Conseil d'État.

ministre de la Maison de l'empereur est compétent pour trancher les litiges opposant le personnel à la direction de l'Opéra, sauf recours devant le Conseil d'État. Les tribunaux ne tardent pas à résister contre le retour à la situation *quo ante*. En janvier 1855, M<sup>lle</sup> Beretta, jeune artiste italienne – âgée d'à peine seize ans – a été engagée comme première danseuse pour une période de trois ans. Le 30 novembre suivant, le directeur résilie son engagement et l'artiste saisit, non pas le juge consulaire, mais le Tribunal civil de la Seine. L'avocat de la direction réclame l'application de l'arrêté ministériel et soulève l'incompétence du juge civil. Par son jugement<sup>1604</sup>, le tribunal rejette ce moyen de droit, au motif que le règlement de l'Opéra, en dérogeant à l'ordre des juridictions, ne peut contraindre les parties à renoncer au juge naturellement compétent pour ce genre de litiges. Un doute peut néanmoins subsister : la danseuse était mineure au moment de son recrutement. L'attribution du contentieux au ministre étant, en l'espèce, considérée comme un compromis, l'incapacité de l'artiste à compromettre a été soulevée par ses avocats. Le tribunal civil aurait pu tirer sa compétence du seul fait que l'état des personnes relève de sa juridiction. L'incapacité de l'artiste n'a cependant été considéré que comme un moyen surabondant : le jugement se contente de retenir l'affaire et de la renvoyer pour qu'elle soit plaidée au fond. Le procès n'aura finalement jamais lieu : pour éviter une issue incertaine, le directeur Crosnier décide de réengager la jeune danseuse. La juridiction civile – et non plus consulaire – s'est reconnue compétente pour statuer sur les conflits opposant les artistes à l'Opéra : sur ce point précis, la nouvelle jurisprudence semble s'accorder avec la doctrine. Le ministre ne pouvait pas s'autoproclamer juge des contrats, par le seul exercice de son pouvoir réglementaire.

Le juge civil a rencontré des difficultés pour statuer sur les affaires opposant les interprètes à l'Opéra. Les règlements continuent à se chevaucher. L'établissement est maintenant une régie avec un personnel contractuel recruté par un entrepreneur privé, puis par un administrateur agissant pour le compte de la liste civile ; ce théâtre conserve aussi un personnel statutaire, à qui il convient toujours d'accorder le bénéfice du règlement de 1821. Saisi par un chef de chant, le tribunal de la Seine rendra un jugement révélant la complexité de tels litiges : il est difficile d'appliquer à

---

<sup>1604</sup> A. Perrot de Chameux (Dir.), *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, Bureau des annales, 1857, tome 3, p. 30-32. Jugement de la première chambre du Tribunal de la Seine du 4 janvier 1856, « Beretta c/ Crosnier ».

chacun le droit qui est le sien<sup>1605</sup>. M. Potier a été recruté « verbalement » durant la période de l'entreprise. L'administration du théâtre considère que son engagement est arrivé à échéance, en 1855 : les contrats de recrutement des chefs de chant sont normalement conclus pour cinq années. Après quelques mois supplémentaires de service, on donne brusquement son congé à Potier. Le chef de chant, considérant qu'il a été engagé pour une durée illimitée, réclame le versement d'une indemnité correspondant à une année de rémunération. Le tribunal fait droit à sa demande et son jugement sera confirmé en appel, puis en cassation<sup>1606</sup>. Selon l'article 1780 du *Code civil*, « on ne peut engager ses services qu'à temps et pour une entreprise déterminée ». Les deux contractants pouvaient donc résilier le contrat quand ils le souhaitent, à condition de respecter un délai raisonnable. En l'occurrence, aucun délai n'étant imposé par la loi, les parties étaient seulement tenues de ne pas se porter mutuellement préjudice, en cessant la relation contractuelle. Dans le cas contraire, le contractant lésé est fondé à réclamer des dommages et intérêts sur le fondement de l'article 1382. Cette solution n'a pas été comprise par la direction de l'Opéra. Pour elle, il est aberrant de penser que la durée d'un contrat pût être indéterminée. On reproche aux juges d'avoir appliqué les anciennes dispositions statutaires à un artiste employé contractuellement, et d'avoir, dans le même temps, sanctionné les contrariétés avec le *Code civil*<sup>1607</sup>. Tandis que les juridictions appliquent normalement le droit des contrats, l'administration ne parvient pas à comprendre quelles sont les dispositions applicables.

L'attribution au ministre de pouvoirs en matière de contentieux avait un objectif pratique. Le ministre savait s'entourer de spécialistes, ayant une connaissance précise du droit applicable à l'Opéra. Des juristes ou des fonctionnaires ont été appelés pour rendre leurs rapports. Ils devaient être capables de démêler l'enchevêtrement des règlements et d'interpréter les textes, en leur donnant leur sens originel. On pourrait, à juste titre, objecter que le ministre – en tant qu'autorité hiérarchique – était trop impliqué dans la gestion pour trancher les litiges de façon impartiale. Il faut toutefois reconnaître qu'il a, le plus souvent, fait preuve de favoritisme, non pas en soutenant l'administration au détriment des réclamants, mais

---

<sup>1605</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Jugement du Tribunal de la Seine du 1<sup>er</sup> août 1856, « Potier ».

<sup>1606</sup> J.-B. Sirey, *Recueil général des lois en matière civile criminelle, administrative et de droit public*, Paris, Bureau de l'administration du recueil, 1859, p. 102-103. C. cass, 8 février 1859, « Potier ».

<sup>1607</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Rapport anonyme et non date relatif au jugement du 1<sup>er</sup> août 1856.

bien en utilisant le contentieux pour s'opposer à un directeur ou un administrateur en délicatesse. De même, des passe-droits étaient tolérés, ou acceptés ouvertement : telle était sans doute la volonté d'Achille Fould, lorsqu'il a tenté de s'attribuer la connaissance des litiges, en 1854. Le pouvoir de régler les conflits est ici une méthode d'administration à par entière : le ministre entend rendre le personnel indiscipliné de l'Opéra redevable de l'administration supérieure. En dépit des avantages espérés, Fould ne parvient jamais à revenir sur la compétence des tribunaux ordinaires, qui conservent leur juridiction durant toute la période de la régie. Le retour à une gestion entrepreneuriale, en 1866, lève les dernières ambiguïtés : il n'est plus question d'attribuer au ministre ou à la juridiction administrative le contentieux des contrats.

Les gouvernements ont recherché quel lien juridique permettait de diriger au mieux les interprètes et les employés. Que le personnel soit statutaire ou bien contractuel, il est recruté par la direction. En dépit d'une relation directe, personnelle, avec les artistes, l'administration du théâtre ne fait pas écran entre les interprètes et les pouvoirs publics : les autorités ont cherché à politiser les collaborateurs de l'Opéra.

### *Paragraphe 3. La politisation des rapports avec les artistes*

Les interprètes, dans leur ensemble, ne semblent pas avoir été fortement marqués politiquement. Leurs prises de position épisodiques ont principalement pour objectif de conserver les droits et les avantages acquis. Avant 1789, il est difficile de savoir quelles étaient les idées dominantes à l'Académie royale de musique : les opinions politiques des artistes ont peu perturbé le fonctionnement de l'établissement. Leurs revendications sont essentiellement personnelles ; l'Opéra est le théâtre de la royauté et il n'est pas opportun de prendre position politiquement contre un régime, sans la faveur duquel l'établissement est condamné à la fermeture.

La situation est très différente quand la désorganisation révolutionnaire frappe l'établissement. Le théâtre, anciennement attaché au service de la cour, est considéré comme l'un des symboles des privilèges et souffre du désengagement opéré par le



pouvoir en place. Les autorités ont trouvé une raison idéologique pour justifier l'abandon d'un gouffre financier qu'elles n'étaient manifestement pas en mesure de combler. Cette situation est défavorable à l'Opéra. Les interprètes et les employés perdent bien des avantages et semblent manquer de ferveur pour les idéaux révolutionnaires. En 1793, la Commune est consciente des réticences. Une délibération du département du Domaine constate, non sans une certaine exagération, que l'Académie de musique « a longtemps été le foyer le plus actif de la contre-révolution. »<sup>1608</sup> Les artistes, surveillés de près, ne doivent leur salut qu'à leur popularité. La menace du tribunal révolutionnaire est efficace : le personnel oublie officiellement son opposition sans que la guillotine n'ait besoin de s'abattre. Jacques-René Hébert – rédacteur du *Père Duchesne* et membre de la Commune – entretient leurs craintes en les laissant à la merci d'une dénonciation. Il a, dit-il, dressé une liste de vingt-deux personnalités « en sursis », prises parmi le personnel du Théâtre des arts<sup>1609</sup>. Tout en s'offusquant du temps passé par les généraux dans les coulisses de l'Opéra<sup>1610</sup>, Hébert ne cache pas ses intentions. Il diffère l'exécution des interprètes, en raison du divertissement que lui procurent les représentations : le célèbre ténor Lainez, par exemple, ne survit à la Terreur qu'en acceptant de chanter la *Marseillaise* habillé en sans-culotte<sup>1611</sup>. Lays doit faire de même, bien qu'il se soit éloigné du Club des Jacobins en raison des violences exercées sous la Convention<sup>1612</sup>. Tous les artistes ne sont pas de fervents opposants : sans faire preuve d'un enthousiasme excessif, quelques uns d'entre eux sont partis grossir les troupes révolutionnaires. Balzac, dans *Une double famille*<sup>1613</sup>, retrace brièvement le destin d'un danseur de l'Opéra. L'homme se trouve, par hasard, près de la Bastille quand le peuple est à ses portes. Il s'engage dans la révolution après une boutade formulée par l'un des assaillants : le sans-culotte voulait vérifier si l'interprète était aussi bon pour mener des combats que pour les mimer sur scène. L'état d'esprit de ce personnage de fiction révèle, sans doute, la mentalité et les aspirations de quelques artistes. Certains d'entre eux – choristes modestes ou petits danseurs de ballets – ont peu à perdre et beaucoup à gagner dans la Révolution naissante. Leurs faibles émoluments ne sont plus versés et,

<sup>1608</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Registre des délibérations : délibération de la Commune de Paris du 7 septembre 1793.

<sup>1609</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 108.

<sup>1610</sup> C. Brunet, *Le père Duchesne d'Hébert, notice historique et bibliographique du journal*, Paris, Librairie de France, 1859, p. 184-185.

<sup>1611</sup> A. Royer, *op. cit.* p. 108.

<sup>1612</sup> J. Godechot, *La vie quotidienne en France sous le Consulat*, Paris, Hachette, 1977, p. 162.

<sup>1613</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 1, *Une double famille*, p. 265-266.

faute de mieux, un engagement dans l'armée ne peut que leur laisser espérer un avenir meilleur : le danseur imaginé par Balzac finit colonel et meurt, en 1814, après avoir été blessé sur le champ de bataille<sup>1614</sup>.

Après la réorganisation de l'Opéra par Napoléon, les artistes recouvrent une sécurité matérielle comparable à celle qu'ils ont connue durant le second XVIII<sup>e</sup> siècle. Les privations de la Révolution sont peu à peu oubliées. La bonne société et la noblesse d'Empire aiment parader à l'Académie impériale de musique. Les têtes d'affiche et les jeunes artistes ambitieux disputent des protecteurs qui ne manquent pas d'affluer : on s'efforce d'entrer dans l'entourage de personnages aisés et influents. Par intérêt plus que par conviction, les interprètes font le jeu des autorités : ils ne voient aucune raison de s'opposer au régime, dès lors que le pouvoir garantit le paiement des cachets durant les régies publiques, et verse de généreuses subventions durant les périodes de gestions en entreprise. Sous le Second Empire, tous les interprètes et les préposés du théâtre reçoivent l'ordre de s'inscrire sur les listes électorales : ils sont considérés comme le personnel de la Maison de l'empereur<sup>1615</sup>. L'Opéra est un outil de propagande et l'établissement prouve son attachement aux autorités publiques, en participant à des collectes organisées pour soutenir les armées, ou les bonnes œuvres des dirigeants. En dépit des avantages qu'ils peuvent retirer, les artistes n'ont pas toujours accepté de dépenser leur argent au nom d'un engagement politique de circonstance : les contributions volontaires réclamées par le gouvernement récoltent rarement de grosses sommes. La souscription nationale, organisée en 1869, ne parvient à atteindre 3 500 francs que grâce à la générosité intéressée du directeur, qui y contribue à hauteur de 1 000 francs afin de sauver les apparences<sup>1616</sup>. Dans ces conditions, il a fallu trouver le moyen de forcer la générosité des artistes. Plusieurs méthodes ont été expérimentées. Durant les Cent jours, le Conseil d'administration vote, au nom du personnel, un don patriotique de 3 000 francs ; dans une lettre du 30 mai, le directeur informe les chefs du chant et de l'orchestre, ainsi que le maître de ballet, que des retenues sur les cachets ont été

---

<sup>1614</sup> Balzac le fait mourir à Paris, un an après avoir été blessé grièvement lors de la bataille de Lützen.

<sup>1615</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 19 janvier 1863, lettre du ministre de la Maison de l'empereur au directeur. Il transmet une dépêche du préfet de police demandant aux employés des ministères de s'inscrire sur les listes électorales et étend cette mesure aux employés de l'Opéra.

<sup>1616</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 581.

décidées pour couvrir le montant de cette « souscription forcée »<sup>1617</sup>. D'autres solutions ont ensuite été imaginées. Émile Perrin, beaucoup plus habile, prend l'initiative d'envoyer à la presse les listes nominatives des souscripteurs ; en agissant de la sorte, il obtient la garantie qu'aucun nom ne fasse défaut<sup>1618</sup>.

Dans la mesure où ils se satisfont des garanties et des avantages offerts par les autorités, peu d'artistes réservent un accueil chaleureux à la Commune de 1871. Ceux qui en avaient la possibilité ont fui Paris dans les meilleurs délais. Durant le mois de mai, au moins quarante membres de l'orchestre et douze acteurs sont introuvables. Faute de réseau et d'argent, beaucoup d'artistes ne peuvent se réfugier hors de la capitale. Les choristes s'efforcent de tenir leurs rôles, tant bien que mal : près de soixante-dix répondent à l'appel<sup>1619</sup>. La commission musicale mise en place décide d'organiser une représentation durant le siège, mais les répétitions sont sans cesse perturbées par le mauvais vouloir du personnel, si bien qu'il faut dépêcher des agents pour aller chercher les interprètes chez eux<sup>1620</sup>. Le chantage est utilisé fréquemment : on se sert, par exemple, de l'arrestation d'un ancien commissaire de police, afin de forcer son fils à venir chanter<sup>1621</sup>. Le 22 mai, les Versaillais sont reçus « avec un enthousiasme bien autre et bien différent que celui qu'aurait obtenu la susdite représentation. » Se sentant délié de ses obligations, le personnel profite de la débâcle pour quitter l'Opéra. Deux machinistes restent en place : ils ne veulent pas être enrôlés de force et risquer leurs vies sur les barricades en construction. Au même moment, contraintes de participer à la défense, de jeunes danseuses jettent ironiquement quelques pavés en travers des rues pour contribuer à l'édification des barrages<sup>1622</sup>.

---

<sup>1617</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 77. Paris, le 30 mai 1815, lettre du directeur Picard aux chefs des différents services de l'Opéra. L'état des prélèvements effectués nous apprend que les salaires et les pensions ont été ponctionnés. Les sommes récoltées ont été inscrites comme « revenus du don patriotique ».

<sup>1618</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Paris, le 17 juillet 1870, lettre du directeur Perrin au personnel de l'Opéra. « L'offrande de chacun peut devenir l'offrande collective du Théâtre de l'Opéra. Dans cette pensée à laquelle il espère que vous voudrez bien vous associer, le directeur a l'honneur de donner avis à tous les artistes et les employés que des listes de souscription sont ouvertes dans chaque service : ces listes seront adressées au journal *Le Gaulois* en même temps que la somme totale réalisée par notre souscription ».

<sup>1619</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Procès-verbal de la séance du lundi 1<sup>er</sup> mai 1871.

<sup>1620</sup> *Ibid.* Le dimanche 14 mai, M. Philippe est sommé d'aller chercher le personnel nécessaire au service. « Sous les obus et dans le désordre, il ne les trouve pas ».

<sup>1621</sup> *Ibid.* Le lundi 15 mai, M<sup>me</sup> Ugalde décide de faire pression sur le chanteur Melchisedec. Il se présentera le lendemain pour accomplir son service avec l'assurance d'être dispensé du service de la garde nationale.

<sup>1622</sup> *Ibid.* Ce fut le cas de M<sup>lle</sup> Armand « qui, venant s'assurer de ce qui se passait à l'Opéra fut également obligée de payer son tribut à la défense ce la Commune en jetant deux pavés sur la barricade des rues Rossini et Drouot ».

Peu d'artistes s'étaient engagés dans l'insurrection communale et les Versaillais ne ressentent pas le besoin d'épurer massivement les effectifs ; les besoins « impérieux » du théâtre atténuent même les rancunes. Ainsi, le nouveau directeur réussit-il à faire sortir de prison quelques interprètes enfermés à cause de leur participation à l'insurrection communale. Son objectif est avant tout de combler, au plus vite, les places vacantes : ses décisions sont directement motivées par la nécessité de remettre le théâtre en état de représenter des ouvrages lyriques. Une telle clémence se heurte cependant à une vive opposition du public : Halanzier doit finalement résilier les engagements des anciens communards, moyennant – tout de même – une indemnisation raisonnable<sup>1623</sup>.

La condition juridique du personnel permanent a connu une évolution importante. Le passage d'un statut public à une condition contractuelle ne s'est pas fait sans difficultés : l'enchevêtrement des règlements, comme les hésitations entre régie et entreprise, ont laissé s'installer de fortes disparités au sein du théâtre. Sans doute, cette situation a-t-elle contribué à ralentir l'apparition d'un esprit de corps et emporté des conséquences sur la politisation des interprètes. L'étude du personnel dit « variable » est moins complexe, bien que son rôle au sein du théâtre soit tout aussi indispensable.

## SECTION 2

### LE « PERSONNEL VARIABLE »

La position du personnel occasionnel est plus difficile à définir que celle du « personnel fixe ». Elle regroupe plusieurs cocontractants nécessaires au service du théâtre ; ils ne sont pas tous considérés comme ce que nous appelons aujourd'hui « des employés », parce qu'il n'existe pas nécessairement un lien de subordination entre eux et la direction. Ils peuvent répondre à un besoin ponctuel ou recevoir une mission précise. Ainsi avons-nous identifié deux principales catégories de personnel

---

<sup>1623</sup> *Ibid.* Le samedi 9 décembre 1871, Halanzier fut, par exemple, contraint de résilier l'engagement conclu avec le ténor Michot – détenu à Versailles – moyennant un mois de salaire pour toute d'indemnité.

temporaire. Les journaliers fournissent leur peine et leur industrie, tandis que les auteurs donnent à l'établissement le droit d'exploiter une œuvre : leurs relations avec l'Opéra perdurent souvent au delà du temps nécessaire à chaque représentation.

### *Paragraphe 1. Les journaliers*

L'Opéra a toujours recruté des journaliers, dont la présence a laissé des traces discrètes, mais constantes, dans les archives du théâtre. Le recours au louage d'ouvrage – cette fois, la qualification juridique ne peut être discutée – permet de faire réaliser une grande diversité de travaux avec un minimum de contraintes juridiques. Des journaliers ont toujours été recrutés, sans que leur condition ne subisse de modifications profondes. L'Académie royale de musique fait appel à des gagne-deniers pour réaliser des petits travaux. La masse de travail n'est pas suffisante pour justifier la création d'un emploi fixe et la direction préfère avoir recours à un homme de peine qui loue sa force à la journée, ou pour un travail déterminé. Le service quotidien au théâtre est, en partie, assuré grâce à ces journaliers : l'entretien des bâtiments ou le reprisage, en urgence, des costumes font partie des travaux nécessaires au bon fonctionnement de l'Opéra. D'autres journaliers relèvent plus de l'anecdote que du personnel indispensable : ils sont, par exemple, appelés pour assurer la ferveur des applaudissements, ou pour nourrir les chats du théâtre<sup>1624</sup>.

Leur statut est précaire. Embauchés à la journée, ils ne bénéficient d'aucune garantie leur permettant de continuer leur travail, après l'échéance du contrat. Au moindre objet de mécontentement, à la moindre revendication, l'administration peut appeler un autre journalier. Ainsi, un gagne-deniers prénommé Jean a-t-il été remplacé, en 1749, parce qu'il refusait de balayer le cul de sac de l'Opéra à moins de 20 sols la journée<sup>1625</sup>. Les contestations du salaire ou la constatation d'un mauvais ouvrage ne sont pas les seules raisons invoquées pour mettre un terme aux contrats : tout travail devenu inutile ou superflu est retiré aux journaliers. Quand un chantier

---

<sup>1624</sup> Bibl. Opéra. RE 267. « Présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1787-1788 ». Le registre de la semaine du 15 au 21 avril 1787 fait état de « frais de nourriture pour chats ».

<sup>1625</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1, dossier V. 1749, « Remplacement du dénommé Jean, gagne-denier, par le dénommé Courcelle à 15<sup>s</sup> la journée de travail. »

cesse, les ouvriers qui se présentaient chaque jour pour y apporter leur contribution ne sont plus appelés. De même, au moment où l'on juge malhonnête d'assurer le succès des pièces en payant des hommes pour applaudir, leur emploi cesse et on leur refuse l'accès à la salle<sup>1626</sup>.

Bien que certains journaliers aient pu souffrir de la position dominante de l'administration, beaucoup d'autres ont trouvé une source modeste, mais continue, de revenus. Paradoxalement, la précarité de leur condition pousse l'administration à recourir constamment aux mêmes gagne-deniers, sans pour autant être tenue de leur verser un salaire fixe ou un dédommagement en cas d'interruption du spectacle ou de difficultés financières. De leur côté, ces journaliers sont libres de trouver d'autres donneurs d'ordres, capables de leur garantir de meilleurs revenus. Grâce au développement de ces emplois, certains travailleurs ont trouvé une situation stable. Ces loueurs d'ouvrage sont toujours considérés comme des gagne-deniers, alors qu'ils travaillent quotidiennement – et sans interruption – pour le théâtre, pendant de nombreuses années. La direction y trouve un avantage considérable : ils échappent à la rigueur du statut et au régime des pensions de retraite. Ainsi, la fonction de balayeur journalier, occupée par le successeur de Jean en 1749, correspond-elle à un emploi « définitivement pourvu »<sup>1627</sup>. Il s'agit là d'un contournement volontaire et habile des textes régissant le fonctionnement de l'Opéra.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle avançant, les conditions de rémunération des journaliers se sont améliorées. Des registres sont progressivement rédigés, puis mis à jour ; ils aident l'historien à retracer l'évolution de leur condition matérielle. Les ouvriers, dans la mesure où ils sont appelés régulièrement, sont rémunérés chaque semaine en fonction du nombre de jours travaillés ; le prix de leur peine a été fixé entre une et deux livres par journée. Les couturiers bénéficient d'avantages supplémentaires : ils sont affectés au service d'une ou deux pièces et, à l'instar des interprètes, ils gagnent des feux, à chaque représentation. Ces récompenses sont généralement équivalentes à une journée de salaire, ce qui améliore considérablement l'ordinaire de ces

---

<sup>1626</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1045. Lettre non datée (probablement écrite en 1852) du directeur des Beaux-arts aux directeurs des théâtres lyriques demandant de ne plus avoir recours à des hommes rémunérés pour applaudir aux représentations, « les spectateurs [étant] seuls juges des auteurs et des pièces. »

<sup>1627</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. 1749, « Remplacement du dénommé Jean, gagne-denier, par le dénommé Courcelle à 15<sup>s</sup> la journée de travail. »

travailleurs. L'Académie royale de musique fait ainsi vivre plus de 80 journaliers chaque semaine, pour une dépense d'environ 900 livres<sup>1628</sup>.

L'état des registres et les lacunes des documents ne permettent pas de suivre l'évolution de la condition des journaliers, après la Révolution. Il faut parcourir un siècle d'archives pour trouver des sources à nouveau utilisables. Dans les années 1870-1880, le travail des ouvriers est rémunéré par représentation, par répétition ou par journée de labeur ; les feux ne sont plus distribués. La fourchette des salaires versés aux 88 journaliers se situe maintenant entre 75 centimes et 5 francs la journée. Ces appointements ne sont pas fixes : chaque ouvrier peut cumuler des travaux plus ou moins bien payés<sup>1629</sup>. Comme le révèle l'état réservé aux « aides ustensiliers », en 1878<sup>1630</sup>, les nouvelles exigences comptables ont imposé le principe de la rémunération mensuelle, comme pour n'importe quel employé de l'Opéra : les dépenses doivent être approuvées, avant d'être mises en paiement. La frontière entre ces ouvriers, payés à la journée, et les autres catégories de personnel s'estompe peu à peu. Durant cette période, les journaliers ont connu une réelle stabilité : l'étude des registres montre qu'en dépit de la précarité de leurs contrats, beaucoup de travailleurs restent en place pendant plus de dix ans<sup>1631</sup>. Bien qu'ils ne bénéficient d'aucune garantie contractuelle, ils se maintiennent plus longtemps au service de l'établissement que nombre d'interprètes recrutés pour monter sur scène ou pour jouer dans l'orchestre.

La permanence de leurs fonctions a poussé les ouvriers à s'organiser. Ils se sont entendus pour répartir équitablement les tâches : un « mouvement social » a probablement éclaté, en 1884. Alors qu'un journalier travaille ordinairement 18 fois chaque mois, l'un d'entre eux se réserve la part du lion en assistant à toutes les répétitions et toutes les représentations. Cumulant les emplois, il touche chaque mois plus de 40 fois le salaire quotidien d'un ouvrier et réduit d'autant le travail des autres journaliers : ce mois de septembre, ce favoritisme a fait long feu. Les registres font

---

<sup>1628</sup> Bibl. Opéra. RE 267. « Présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1787-1788 ».

<sup>1629</sup> Bibl. Opéra. RE 277. « Présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1878-1881 ». Au mois de mai 1878, M. Gabiot sera, par exemple, rémunéré 24 francs, soit 15 journées à 1 franc et 3 journées à 3 francs.

<sup>1630</sup> Bibl. Opéra. RE 271. « Présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1875-1883 ». Treize « aides ustensiliers » se partagent les représentations et les répétitions ; ils sont payés entre 1.5 et 2 francs à chaque service.

<sup>1631</sup> Bibl. Opéra. RE 281. « Présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1884-1892 ». Durant cette période, les ouvriers sont conservés ; on retrouve d'ailleurs – en grande partie – les mêmes noms que les précédents registres.

état d'une répartition stricte de la charge de travail ; cette répartition est beaucoup plus équitable qu'elle ne l'a jamais été<sup>1632</sup>.

Les règlements de l'Opéra n'ont pris en compte les journaliers qu'à de rares reprises : s'ils ne bénéficient pas, en droit, d'un statut contraignant, ils ont su se montrer indispensables et ont pu bénéficier d'une grande stabilité. Hormis, les auteurs ne font pas non plus partie du personnel régulier de l'Opéra, mais – contrairement aux ouvriers – leur statut a très tôt été encadré par des textes.

## *Paragraphe 2. Les auteurs*

Sans auteurs, pas d'opéras. Sont considérés comme auteurs les compositeurs, les librettistes et les chorégraphes, chargés des danses et des ballets. Leur statut n'a pas toujours été bien confortable, mais certains d'entre eux – grâce aux rapports qu'ils entretenaient avec des personnalités influentes et à leur notoriété – ont pu bénéficier d'une rétribution fixe – on pense notamment à Rossini<sup>1633</sup> – ou d'une protection politique. Lully a cultivé des rapports privilégiés avec Louis XIV, mais il n'est pas le seul à avoir recherché de telles protections. Gluck, par exemple, ancien maître de clavecin de Marie-Antoinette, sut jouer de l'affection que lui portait la reine. Il s'est retrouvé au centre de plusieurs controverses ; la presse publiait contre lui de vives critiques et l'Académie royale de musique a refusé de le soutenir publiquement, par crainte d'être entraînée, à son tour, dans la polémique<sup>1634</sup>. En désespoir de cause, le compositeur réclama – et obtint – l'intervention du ministre de la Maison du roi. Amelot s'adressa au lieutenant général de police qui fut chargé de faire pression sur les rédacteurs des critiques assassines, afin de sauver la

---

<sup>1632</sup> *Ibid.* Registres de septembre 1884 jusqu'au début de l'année 1885.

<sup>1633</sup> A.N. O3 1666. Engagement de Rossini, octobre 1824. Rossini est rémunéré 40 000 francs par an – en plus des droits d'auteurs accordés par les règlements – pour composer un grand opéra français et un opéra italien ; il doit en outre « arranger » et mettre en scène un ouvrage de sa composition, destiné au théâtre de Louvois. On remarque ici la détermination du vicomte de La Rochefoucauld à imposer le compositeur italien à toute la capitale.

<sup>1634</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620. Dans sa séance du 5 septembre 1780, le comité d'administration de l'Opéra refuse de répondre aux attaques de la presse contre l'opéra de *Narcisse et Écho* au motif qu'il serait « très dangereux d'entamer une guerre ouverte entre les journalistes et l'Académie royale de musique. »



représentation de *Narcisse et Echo*<sup>1635</sup>. Cela a marqué les esprits. D'autres auteurs ont encore cherché la protection du pouvoir. Piccinni – que l'on attaquait sur les ressemblances de son *Iphigénie en Tauride* avec l'œuvre de Gluck – demanda au ministre « d'imposer à tous les journaux jusqu'à la douzième représentation [...] le silence le plus absolu »<sup>1636</sup>. La place éminente de certains auteurs dans la société leur permet également d'avoir accès à des récompenses honorifiques. À compter du moment où elle a été créée, la légion d'honneur leur est accordée, lorsqu'ils se sont illustrés au service de l'Opéra, ou lorsqu'ils ont répondu aux commandes du régime : Rossini<sup>1637</sup> – qui a, par ailleurs, cassé le « répertoire routinier »<sup>1638</sup> alors en vogue – et Cherubini<sup>1639</sup> sont décorés sous les monarchies censitaires.

Il n'est pas de notre propos de retracer l'histoire du droit d'auteur<sup>1640</sup>, mais de chercher à faire apparaître les rapports entretenus par les auteurs avec l'Opéra. La reconnaissance d'un droit sur les œuvres constitue l'aspect essentiel de cette relation. Ce droit des auteurs sur leurs ouvrages permet de dessiner les contours d'un véritable « contrat de représentation théâtrale », dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette relation contractuelle doit protéger les librettistes et les compositeurs. Ils s'engagent à céder le droit de représenter une pièce ; en contrepartie, le théâtre est soumis à plusieurs obligations que nous allons détailler. L'évolution du statut accordé aux auteurs va progressivement étendre les avantages à leurs héritiers et favoriser la création de sociétés chargées de défendre leurs intérêts.

## I. Les droits sur les œuvres

Bien que les auteurs de l'Opéra aient, dès l'origine, pu tirer une rémunération de leurs œuvres, la naissance d'un droit de la propriété intellectuelle a contribué à la

---

<sup>1635</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Paris, le 1<sup>er</sup> décembre 1780, lettre d'Amelot à Lenoir. « Je vous serai obligé d'envoyer chercher l'auteur du journal et de lui faire sentir le tort qu'il a eu de se livrer à une critique trop amère. »

<sup>1636</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. Paris, le 15 janvier 1781, lettre de Piccinni à Amelot.

<sup>1637</sup> M.-B. Bruguière, « État, pouvoir et révolution dans l'opéra italien », *op. cit.*, p. 87. La légion d'honneur, nous le rappelons, lui a été accordée après la composition de *Guillaume Tell*, en 1829.

<sup>1638</sup> J.-C. Yon, *Une histoire du théâtre à Paris op. cit.*, p. 271-272.

<sup>1639</sup> A.N. F<sup>21</sup> 999. Le 17 février 1842, Cherubini est nommé commandeur de l'ordre royal de la légion d'honneur sur proposition du ministre de l'Intérieur.

<sup>1640</sup> Ce travail a déjà fait l'objet d'une thèse récente, précise et complète ; cf. L. Pfister, *L'auteur propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVI<sup>e</sup> siècle à la loi de 1957*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg III, 1999, 969 p.

construction de leur statut. Il faut distinguer le droit de représentation du droit d'impression. Le premier a été reconnu très tôt ; le second dépendait des privilèges d'édition accordés par le roi. Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'existence de tels privilèges ne permet aucune analogie avec le droit d'auteur : il s'agit plus d'une « prérogative exclusive d'impression et de vente d'un ouvrage »<sup>1641</sup>. Pour autant, le contenu intellectuel propre aux créations musicales, littéraires et dramatiques a été reconnu grâce aux débats juridiques portant sur les droits d'édition. La doctrine formulée au XVI<sup>e</sup> siècle par l'avocat Marion<sup>1642</sup> sera reprise au siècle des Lumières. À cette époque, un « droit créateur » sur les œuvres va être séparé des privilèges royaux<sup>1643</sup>. Le régime juridique des « productions de l'esprit » est de plus en plus favorable aux auteurs. La pratique des renouvellements de privilèges, commencée avec le règlement de 1665, est continuée et renforcée par les deux arrêts du Conseil du 30 août 1777 : les auteurs peuvent revendiquer à perpétuité, pour eux et leurs héritiers, le droit d'éditer et de vendre les ouvrages<sup>1644</sup>. Il existe maintenant « un droit de l'auteur au privilège »<sup>1645</sup>. Cette réforme étend le droit accordé aux familles de la Lafontaine et de Fénelon de recouvrer le privilège d'édition dont étaient titulaires les deux auteurs. La consolidation progressive du régime par la législation permet déjà de réfléchir en termes de propriété. Les encyclopédistes insistent sur son fondement jusnaturaliste<sup>1646</sup> et la hiérarchie de l'Opéra reprend cette doctrine à son compte. En 1782, le ministre commande le livret du *Premier Navigateur*. L'auteur doit abandonner le projet, sans avoir le temps de superviser sa mise en musique<sup>1647</sup>, mais Amelot souhaite conserver l'œuvre à toutes fins utiles. Il négocie avec Fenouillot de Falbaire pour obtenir « la propriété de la pièce », moyennant 3 000 livres et un droit d'entrée à vie<sup>1648</sup>. Sept ans plus tard, un litige oppose la direction de l'Opéra à ce librettiste. Le conflit permet de définir les contours de cette espèce de « propriété », dont on ne voit jusqu'alors apparaître que le nom dans la correspondance : à défaut de contentieux, il était difficile de connaître l'étendue des droits transmis par l'auteur à

---

<sup>1641</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>1642</sup> *Ibid.* p. 138. Pour Marion, le contenu intellectuel est d'une nature différente du support ; il doit être soumis à un autre régime juridique.

<sup>1643</sup> *Ibid.* p. 206.

<sup>1644</sup> C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, p. 2-3.

<sup>1645</sup> L. Pfister, *op. cit.*, p. 365.

<sup>1646</sup> Article « droit de copie » du libraire David dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « S'il y a dans la nature un effet dont la propriété ne puisse pas être disputée à celui qui la possède, ce doivent être les productions de l'esprit » ; cf. L. Pfister, *op. cit.*, p. 218.

<sup>1647</sup> Il est commis à l'inspection des salines dans les provinces de l'Est du royaume.

<sup>1648</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Délibération du Comité d'administration du 12 août 1782.

l'Académie de musique. En 1789, Fenouillot de Falbaire adresse une pétition à Laurent de Villedeuil<sup>1649</sup>, nouveau ministre de la Maison du roi. Sa pièce a été répétée, puis abandonnée. En 1785, le maître des ballets l'a reprise à son compte pour la transformer en pantomime. Pour l'auteur, « c'est un vol manifeste et un train d'une indécence rare. » Il considère avoir vendu un opéra et non un ballet : il s'agirait d'une atteinte à la propriété intellectuelle de son ouvrage. Ainsi avait-il abandonné le droit d'exploitation mais, en aucun cas, le contenu de sa pièce. Sa pétition mentionne aussi la publication du poème dans le premier volume de ses œuvres complètes : il est donc évident que l'auteur n'a pas non plus abandonné son droit d'édition. À l'Académie royale de musique, l'acquisition de la « propriété d'un opéra » ne donne pas au théâtre des prérogatives semblables à celles de l'auteur : celui-ci « vend » uniquement ses droits sur la représentation scénique. S'il ne peut plus faire jouer sa pièce dans un autre établissement, il conserve normalement le droit au respect de sa création, ainsi que le droit de percevoir une partie des bénéfices de l'édition. Cette conception est le fruit d'une évolution lente. La législation avait, en partie, reconnu une propriété artistique en matière musicale : un arrêt du Conseil du 15 septembre 1786 a déjà assimilé les contrefaçons des partitions à du vol<sup>1650</sup>.

La « propriété littéraire et artistique », en gestation sous l'Ancien Régime, est naturellement consacrée par la Révolution. C'est, dit-on, une valeur fondamentale pour la société. Les privilèges d'édition ayant été emportés par la Nuit du 4 août, il faut attendre la loi des 13 et 19 décembre 1791 pour assister à la naissance d'un régime protecteur. Le rapporteur de la loi sur les droits des auteurs dramatiques déclare que « la plus sacrée, la plus inattaquable, la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain. »<sup>1651</sup> Le régime est complété, sans être réformé en profondeur, par un décret de 1793. Ces deux textes serviront de base légale, durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1810, Napoléon étend le droit des héritiers. La propriété dramatique est alors implicitement comprise dans la propriété littéraire. Aucune référence textuelle n'est faite aux auteurs de théâtre, dans la mesure où « le droit sur les représentations est tellement reconnu qu'il ne s'agit

---

<sup>1649</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. Mémoire de Fenouillot de Falbaire du 14 mars 1789.

<sup>1650</sup> L. Pfister, *op. cit.*, p. 401.

<sup>1651</sup> A.N. F<sup>21</sup> 963. Discours du comte Walewski du 5 mars 1862 lors de la première réunion de la commission de la propriété littéraire.

plus de le remettre en question. »<sup>1652</sup> Il est vrai qu'à l'Opéra, ce droit existe déjà depuis près d'un siècle.

Comme sous l'Ancien Régime, les compositeurs et les librettistes peuvent renoncer, par contrat, à un paiement variable, en fonction du nombre de représentations. Cette possibilité, rarement utilisée, semble avoir été acceptée pour quelques commandes officielles. C'est le cas pour le nouvel *Oratorio de Saül*, en 1803 : les cinq auteurs – Morel, Després et Deschamps pour les paroles, ainsi que Kalkbrenner et Laebnit pour la musique – se partagent 6 000 francs, pour tout « droit d'auteur »<sup>1653</sup>. Ce contrat relève de l'article 1598 du *Code civil*. Selon ses dispositions « tout ce qui est dans le commerce peut être vendu lorsque des lois particulières n'en ont pas prohibé l'aliénation. » En dépit de la vente – c'est ainsi que le contrat qualifié par les parties –, le poète et le musicien demeurent toujours propriétaires de leurs œuvres : ils en reçoivent les honneurs, en cas de réussite, et les critiques, en cas d'échec. Les auteurs ont abandonné une partie du produit de leur création, mais cette aliénation ne leur enlève en aucun cas les droits sur le contenu artistique de la pièce<sup>1654</sup> : il n'est pas « dans le commerce ».

La reconnaissance de la propriété littéraire et artistique ne pose aucun problème pour les opéras : on considère, depuis longtemps, que la musique et les paroles relèvent d'un droit de propriété. Les pas de danse, dans les ballets, suivent le même régime, mais il a fallu attendre 1875 pour qu'un contentieux pousse les tribunaux à les inclure expressément dans le champ d'application des lois de 1791 et 1793<sup>1655</sup>. Le non respect du droit des auteurs – les compositeurs, les librettistes comme les chorégraphes – est sanctionné par la jurisprudence. Ainsi, toute exécution publique, qu'elle soit gratuite ou payante, d'œuvres dramatiques ou musicales constitue une atteinte à la propriété, si leurs créateurs n'ont pas donné leur accord pour l'utilisation de leur création. Le défaut d'autorisation permet l'ouverture d'une action en réparation, à raison du préjudice subi<sup>1656</sup>.

---

<sup>1652</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Observations sur le décret du 5 février 1810 par Framery, fondé de pouvoir des auteurs dramatiques.

<sup>1653</sup> Bibl. Opéra. CO 446. Registre des honoraires d'auteur, 1803. Cette négociation a été menée par le préfet du Palais.

<sup>1654</sup> R. Troplong, *Le droit civil expliqué suivant l'ordre du Code, De la vente, commentaire du titre IV du livre III du Code civil*, Paris, Bruxelles, A. Wallen et Cie, 1836, p. 128.

<sup>1655</sup> H. Pataille, E. Pouillet, M. Saint-Léon, *Dictionnaire de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, A. Rousseau, 1887, tome 2, p. 291. Jugement Tribunal de commerce de Rouen, 12 novembre 1875.

<sup>1656</sup> *Ibid.* Jugement du Tribunal civil de Troyes du 23 mars 1881.

Ce droit consacré des auteurs sur les opéras a contribué à l'évolution des contrats de représentation théâtrale.

## *II. Les obligations de l'administration*

Les conditions de passation des contrats de représentation théâtrale ont d'abord été imposées par les règlements de l'Opéra, avant d'être abandonnés à la seule volonté des parties. Ces contrats sont synallagmatiques : les auteurs et le théâtre s'engagent réciproquement. Bien qu'elle comprenne une part d'aléa – on ne sait pas combien de temps le succès d'une pièce va durer –, la relation contractuelle est commutative dans la mesure où les cocontractants espèrent recevoir un avantage équivalent à leurs propres engagements. L'auteur est tenu d'abandonner à la direction le droit de représenter sa pièce. Une fois passé, le contrat ne peut être dénoncé qu'avec difficulté. Verdi l'apprend à ses dépens, à propos des *Vêpres siciliennes*. La musique a été commandée, en 1852, mais lorsque le compositeur reçoit le livret de Scribe, le texte ne lui plaît pas. Tenu par les clauses, il s'exécute à contrecœur. Les répétitions sont ensuite perturbées par plusieurs incidents. M<sup>lle</sup> Cruvelli – qui devait tenir le premier rôle – ne veut pas de la pièce ; elle quitte le théâtre. À son retour, le foyer tout entier semble se moquer de l'ouvrage. À plusieurs reprises, Verdi manifeste sa volonté de résilier l'engagement<sup>1657</sup> : dans de telles conditions, il ne veut plus laisser son œuvre au Théâtre impérial de l'Opéra. Les directeurs Roqueplan et Crosnier ignoreront ses demandes répétées et les *Vêpres* seront montées, en 1855, malgré la réticence de leur auteur et l'ironie des interprètes.

Le théâtre, de son côté, ne peut disposer librement de l'ouvrage et doit à l'auteur sa rémunération.

---

<sup>1657</sup> Verdi, *Autobiographie à travers sa correspondance*, Textes réunis par A. Oberborffer et traduits par S. Zavriew, Paris, J.-C. Lattès, 1984, p. 283-284. Paris, le 3 janvier 1855, lettre de Verdi à Crosnier.

### *A. La mise en scène de l'œuvre*

Comme nous l'avons remarqué, les opéras sont « des œuvres de l'esprit ». Ils ont bénéficié d'une protection spéciale, dès lors qu'ils ont été légalement reconnus comme relevant de la « propriété intellectuelle ». Pour cette raison, les principales obligations relatives aux ouvrages apparaissent au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles étaient auparavant implicites, mais l'état des archives ne permet guère d'en retracer l'histoire sous l'Ancien Régime. Selon le régime du contrat de représentation théâtrale, la direction de l'établissement doit non seulement respecter l'œuvre, mais aussi s'engager à la représenter. Cette seconde obligation a pu faire l'objet d'une pratique dérogatoire à l'Opéra.

#### 1. Le respect de la création

L'obligation de respecter l'ouvrage connaît un principe et une limite. L'administration ne peut théoriquement pas modifier le contenu d'un opéra – parole et musique – ou les pas d'un ballet, sans l'accord de l'auteur. Le respect de cette obligation a été compromis lorsqu'il s'est agi de déférer aux ordres des censeurs. Par contre, la protection des décorateurs a été imposée plus tardivement.

##### a. Le consentement de l'auteur

Les auteurs ont un droit moral sur leurs œuvres. S'il n'était pas admis que l'on pût modifier un tableau ou corriger quelques pages d'un livre sans trahir l'esprit créateur de l'œuvre, aucune modification, aucun ajout ni aucune suppression ne peut être effectuée dans les ouvrages représentés à l'Opéra. Il faut une autorisation de leurs auteurs. Propriétaires de leur musique, de leurs paroles ou de leurs chorégraphies, eux seuls, détiennent le droit de correction. Si les chorégraphes sont,

eux aussi, considérés comme des auteurs, ils n'ont pas toujours bénéficié d'une protection semblable aux compositeurs et aux librettistes.

Un opéra se compose de deux parties qu'il est impossible de dissocier. Les pièces sont définitivement admises, après acceptation de la musique et des paroles. Si un jury littéraire est chargé d'apprécier la qualité des paroles, le théâtre n'est définitivement engagé envers cet auteur que lorsque la musique aura été admise. Tant que les deux composantes de la pièce ne sont pas réunies, aucun contrat ne peut, en principe, être formé<sup>1658</sup>. Une fois que les paroles et la musique d'une pièce ont été acceptées, le directeur de l'Opéra est lié par la décision du jury ; il s'engage à respecter l'œuvre, telle qu'elle a été sélectionnée. S'il n'a jamais eu le droit de la modifier unilatéralement, il perd en outre la possibilité de demander une quelconque modification<sup>1659</sup>.

L'obligation de respecter une pièce est, en principe, absolue. Il en va de même pour les cas où la censure viendrait mettre en péril la tenue du spectacle. Si, après l'acceptation d'une pièce par le théâtre, les autorités interdisent sa représentation en l'état, le directeur ne pourra, en aucun cas, corriger la pièce et passer outre la volonté d'un auteur opiniâtre à n'accepter aucun changement. Cette situation n'a jamais été portée à la connaissance des tribunaux, relativement à l'Opéra, mais rien n'empêche de procéder par analogie avec une autre grande scène parisienne : en 1835, le Tribunal de commerce de la Seine condamne la Comédie-Française à payer 100 francs de dommages et intérêts à La Verpillière. L'auteur *Des deux Mahométans* a protesté contre les coupes faites, sans consultation, par les sociétaires. La Comédie s'est défendue en invoquant les conditions imposées par les censeurs, mais elle a été déboutée<sup>1660</sup>. Confronté au refus des censeurs, le directeur d'un théâtre – qu'il s'agisse de l'Opéra ou de toute autre scène – n'a d'autre choix que de demander une modification, ou de retirer l'ouvrage.

Les compositeurs de musique et les auteurs des livrets veillent d'ailleurs au respect de leurs œuvres et n'hésitent pas à saisir les tribunaux pour faire valoir leurs droits. Une obligation – on l'oublie trop souvent – existe aussi en faveur des chorégraphes et des danseurs, à l'origine de quelques pas célèbres. Leur condition est,

---

<sup>1658</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *op. cit.*, tome 2, n° 553, pp. 74-75.

<sup>1659</sup> D. Dalloz, *Répertoire*, *op. cit.*, tome 42, première partie, n° 268, p. 339. « Le directeur ne peut exiger aucune correction quand l'ouvrage a été reçu définitivement. Il en est différemment si la pièce n'a été reçue qu'à correction ».

<sup>1660</sup> Jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 29 septembre 1835 « Laverpillière contre Comédie française » (*Gaz. des trib.*, 30 septembre 1835).

en principe, semblable à tous les autres auteurs mais, en pratique, elle diffère de beaucoup. Les danses doivent normalement rester dans les ballets pour lesquels elles ont été inventées ; aucune modification ne devrait être acceptée sans autorisation. Les caprices des danseurs de l'Opéra ont considérablement infléchi l'obligation de respecter la chorégraphie. Les têtes d'affiche de la danse entendent se faire un nom en représentant leurs propres pas, ou en interprétant des danses nouvelles, qui assureront leur renommée : tous recherchent leur « *Gavote de Vestris* ». Or, lorsqu'ils entrent à l'Opéra, ils sont, la plupart du temps, tenus d'interpréter des ouvrages anciens, dont les pas sont connus depuis longtemps. Plusieurs danseurs ont refusé de reprendre, telles quelles, les chorégraphies dans lesquelles se sont illustrés leurs prédécesseurs. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le célèbre Louis Duport est en concurrence avec Auguste Vestris, et en conflit avec le maître de ballets, Pierre Gardel, dont il n'accepte pas les chorégraphies. Reprochant à l'Opéra de ne monter un ballet nouveau que tous les trois ans, il s'arroge le droit d'insérer ses propres pas dans les ballets, avouant à demi-mot ne pas vouloir compromettre sa propre notoriété en reprenant des pas anciens. Duport s'efforce, non sans ironie, de justifier son refus. De mauvaise foi, le danseur explique qu'il respecte la propriété intellectuelle des chorégraphes mieux que quiconque : les pas sont – dit-il – « en leur possession » et il lui est impossible de les danser, sans commettre un vol. Si le directeur du théâtre n'accepte pas ses propres créations, il devra attendre une pièce nouvelle pour assister à son retour sur scène<sup>1661</sup>. Duport se livre, en réalité, à un chantage à peine dissimulé. Son raisonnement est fallacieux. Si les chanteurs refusaient de déclamer les paroles écrites par les librettistes, afin de ne pas porter atteinte à sa propriété littéraire, ils les priveraient justement du fruit de leur travail, en empêchant toute représentation de la pièce. Les arguments de Duport sont tout autant en contradiction avec les droits des chorégraphes. Les caprices des danseurs sont d'autant plus fréquents à l'Opéra que l'administration cède facilement. En 1804, M<sup>lle</sup> Clotilde refuse de danser *Médée*, si on ne lui donne pas la permission écrite de retirer un pas d'*Œdipe*<sup>1662</sup>. Le directeur ne veut pas compromettre la représentation et accède à sa demande, sans discuter<sup>1663</sup>. Les chorégraphes semblent n'avoir protesté qu'à de rares occasions contre les

---

<sup>1661</sup> L. A. Duport. *Réponse de Duport à un pamphlet intitulé Opinion d'un habitué de l'Académie impériale de musique dans l'affaire de M. Duport*, Paris, Clousier, [non daté], p. 11. Dans ce texte, publié entre 1803 et 1808, Duport répond notamment au reproche qui lui est fait de ne pas danser les pas célèbres des ballets.

<sup>1662</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 21 germinal an XII, lettre de M<sup>lle</sup> Clotilde au directeur Bonet.

<sup>1663</sup> *Ibid.* Paris, le 21 germinal an XII, lettre du directeur Bonet à M<sup>lle</sup> Clotilde.



modifications apportées à leurs créations. Les Gardel, pourtant puissants maîtres de ballets, faisaient respecter du mieux qu'ils le pouvaient leurs danses, mais s'inclinaient devant la décision du directeur, ou l'obstruction d'un danseur. Contrairement aux autres auteurs, ils font généralement partie du personnel de l'Opéra. S'ils sont absolument indispensables au bon fonctionnement de l'établissement, ils n'en demeurent pas moins confrontés aux velléités des uns et aux caprices des autres. Les maîtres de ballets ont la possibilité et le droit d'entrer en conflit avec les artistes et la direction, mais ils ont souvent préféré céder. Conscients que gouverner une troupe de danseurs qui, se sachant indispensables, n'ont que faire des droits d'auteurs, ils choisissent la solution la plus rapide pour mettre fin aux tracasseries. Les conflits compliquent si fortement le service des ballets que les maîtres n'ont pas souhaité défendre avec opiniâtreté les chorégraphies.

Ces ballets de l'Opéra n'ayant pas pour objet de mimer des gestes obscènes, ils ne semblent pas avoir provoqué l'opposition des censeurs ; faute d'avoir à réagir contre des chorégraphies indécentes, leur travail s'intéresse particulièrement aux livrets.

#### b. L'intervention des censeurs

Aucun opéra ne peut être joué sans que la censure ait préalablement délivré un visa. Bien que la pièce et sa musique aient été sélectionnées pour être représentées à l'Opéra, la convention formée entre les auteurs et l'administration du théâtre est frappée de caducité si le censeur refuse de donner son autorisation<sup>1664</sup>. S'il ne parvient pas à faire corriger le texte, le directeur est contraint d'annuler la représentation, sans que les auteurs ne soient fondés à demander réparation. À défaut d'espèce, il faut, à nouveau, procéder par analogie avec les autres théâtres. Ainsi, *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo a-t-il été interdit à la Comédie française, à cause des attaques que contient la pièce contre la royauté et de la noblesse. C'était sans compter avec la pugnacité du dramaturge : Hugo exige la poursuite des représentations et saisit le tribunal de commerce. L'auteur saisit l'opportunité d'utiliser le procès comme tribune. Au cours de l'instance, il prononce un discours dans lequel il déclare

---

<sup>1664</sup> A. Lacan, C. Paulmier, *op. cit.*, tome 2, n° 558, p. 83.

que la liberté des théâtres – conforme à l’esprit de la Charte – aurait dû être proclamée avec le retour à la monarchie<sup>1665</sup>. La juridiction consulaire, de son côté, ne s’intéresse pas à la diatribe politique et considère que le rejet prononcé par la censure est un acte administratif : il se déclare incompétent pour juger de sa légalité. Dans le même temps, les juges refusent de condamner les sociétaires : ils n’ont commis aucun manquement à leurs obligations contractuelles, en déférant aux ordres des autorités<sup>1666</sup>. L’intervention de la censure est, en effet, assimilée à un cas de force majeure au sens des articles 1147 et 1148 du *Code civil*<sup>1667</sup>. Les censeurs sont tout aussi vigilants vis-à-vis de l’Opéra, mais nous n’avons retrouvé aucun jugement relatif à cet établissement. Les librettistes, vivant souvent dans l’ombre des grands compositeurs, préfèrent ne pas se mettre en délicatesse avec la direction du théâtre et avec le ministre qui, à bien des égards, préside aux destinées de ce théâtre. Le nombre de scènes autorisées et équipées pour l’opéra a longtemps été limité : il était plus difficile de faire représenter un ouvrage, conçu pour le théâtre lyrique, qu’une pièce de théâtre classique : les librettistes, lorsqu’ils sont sur le point d’être joués, acceptent d’autant plus facilement l’intervention des censeurs que les chances d’être représentés ailleurs sont moindres.

Comme nous le savons, les différentes lois organisant la censure ont souvent réformé les modalités de son exercice. Les autorisations délivrées par les censeurs ne sont pas des droits définitivement acquis pour les auteurs : l’apparition d’une loi nouvelle – ou un changement de régime politique – permet de retirer le visa délivré pour une pièce, si celle-ci contrevient aux textes nouveaux, ou offense les autorités. Telle est la position du préfet de police, dans les années 1850<sup>1668</sup> : il se réserve le droit d’empêcher la tenue de pièces acceptées avant la loi de septembre 1835 sur les crimes, délits et contraventions de la presse et les autres moyens de publication<sup>1669</sup>.

---

<sup>1665</sup> V. Hugo, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Société typographique, 1837, tome 1, p. 108-111. Discours du 19 décembre 1832. « Cette loi de la liberté des théâtres qui aurait dû être formulée depuis 1830 dans l’esprit de la nouvelle Charte, cette loi manque, je le répète, et manque par la faute du gouvernement. La législation antérieure est maintenant écroulée et tous les sophismes dont on replâtrait sa ruine ne la reconstruiraient pas. »

<sup>1666</sup> Jugement du tribunal de commerce de la Seine du 2 janvier 1833 « Victor Hugo contre Comédie française » (Gaz. des trib., 3 janvier 1833).

<sup>1667</sup> Selon l’article 1148, du *Code civil*, « il n’y a lieu à aucuns dommages et intérêts lorsque, par suite d’une force majeure ou d’un cas fortuit, le débiteur a été empêché de donner ou de faire ce à quoi il était obligé, ou a fait ce qui lui était interdit. »

<sup>1668</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1046. Paris, le 19 mai 1852, lettre du préfet de police de Paris au ministre de l’Intérieur.

<sup>1669</sup> Voir supra, p. 113.

Son argumentation transpose, à l'égard des théâtres, le raisonnement tenu par la Cour de cassation, à propos des gravures<sup>1670</sup>.

Les auteurs d'opéras, préférant accepter les corrections ou les coupes, n'ont donc pas cherché à saisir les juges. Toutefois, quelques admirateurs des grandes œuvres du répertoire refusent que l'on tronque aussi facilement leurs ouvrages favoris. En 1833, un spectateur – furieux de n'avoir pas pu écouter le *Freyschültz* de Weber dans sa version complète – saisit le juge civil d'une demande de dommages et intérêts. Il affirme avoir acheté un billet, sans avoir été informé que la traduction du *Freyschültz* était tronquée pour des raisons politiques. Le tribunal reconnaît que l'Académie royale de musique est tenue, comme toutes les entreprises de spectacles, d'informer le spectateur sur les conditions de la représentation. Les juges constatent que l'affiche est muette au sujet des corrections effectuées, mais considèrent que l'œuvre n'avait jamais été représentée en France que dans sa version censurée. Cette « mutilation du texte » – faite, dès l'origine, pour l'adaptation de la pièce en France – ne fait naître aucune obligation d'information. Selon le jugement, le spectateur ne peut être induit en erreur : il vient pour assister à la version française d'un opéra, dont l'arrangement a toujours été celui-ci. Les juges savent que le raisonnement est discutable et que le public peut légitimement espérer assister à une représentation fidèle de l'œuvre originale : ils retiennent, au surplus, que la notoriété publique des modifications imposées par le censeur est suffisante pour compenser le défaut d'information. Le demandeur est débouté<sup>1671</sup>.

Plus que la musique et la danse, les paroles sont examinées par les autorités. Cet examen des livrets ne retient pas, à lui seul, toute l'attention des censeurs. Les décors, dans la mesure où ils possèdent une dimension symbolique, sont eux aussi contrôlés.

---

<sup>1670</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1046. Par un arrêt du 9 décembre 1836, la Cour de cassation juge que les autorisations exigées pour les gravures sont nécessaires, y compris pour les œuvres parues avant la loi du 9 septembre 1835.

<sup>1671</sup> D. Dalloz, *Répertoire, op. cit.*, tome 42, première partie, n° 142, p. 142. (Trib. Civ., 7 décembre 1833, affaire Tyszewitz).

### c. Les controverses autour des décors

Les décors d'Opéra contribuent à la réussite de la pièce. Le théâtre lyrique s'est longtemps distingué par la splendeur des décorations et par ses machineries, qui impressionnent le spectateur et donnent à la pièce sa singularité. Les décors attirent les regards autant que les interprètes du chant et de la danse ; ils sont largement commentés dans la presse et doivent susciter l'admiration. Pour ces raisons, ils n'ont pas échappé à l'examen de la censure.

Les spectateurs se rendent souvent au théâtre pour se divertir, participer à la bonne société et pour badiner, plus que pour écouter la musique et suivre l'action. Les ouvrages d'opéra appartiennent à un art profane, auquel on n'entend mêler aucun symbole religieux. La chasse aux images religieuses, comme nous l'avons déjà remarqué<sup>1672</sup>, a été la principale préoccupation des censeurs de décors. La correspondance, échangée au XIX<sup>e</sup> siècle, par le ministre de la Maison du roi en donne une parfaite illustration. En 1824, le ministre de l'Intérieur demande au marquis de Lauriston d'intervenir auprès du directeur de l'Académie royale de musique<sup>1673</sup>. On représente alors, dans l'*Ipsiboé* de Kreutzer, une chapelle décorée par une Vierge à l'enfant. Le manuscrit de la pièce – tel qu'il a été approuvé – n'indique pas ce détail. En dessinant un symbole religieux sur le décor, les peintres ont commis une infraction et l'Opéra est tenu de faire disparaître cet ajout. On ordonne donc, d'autorité, la modification des décorations, sans aucun égard pour leurs concepteurs. Il y a là une différence notable entre les décors et les pièces. Si les livrets ne peuvent, en principe, pas être modifiés sans l'accord des auteurs, on peut, sans difficulté, faire changer les peintures. La possibilité de corriger unilatéralement les décors pose des questions de propriété artistique.

Les concepteurs des décorations doivent-ils être considérés comme les auteurs de leurs créations ou comme de simples préposés à la réalisation de décorations appartenant à l'Académie de musique ? En 1838, on supprime aux peintres le droit d'entrer aux représentations pour lesquelles ils ont réalisé des peintures. Les plus

---

<sup>1672</sup> Voir supra, p. 123.

<sup>1673</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1666. Paris, le 2 avril 1824, lettre de Corbière à Lauriston.

célèbres d'entre eux – Séchan, Feuchères, Desplichin et Dicterle – ont décoré un nombre considérable de pièces. La liste est longue ; y figurent notamment *Don Juan*, *Gustave*, *La Révolte au sérail*, *La Tempête*, *La Juive*, *Le Diable boiteux*, *La Fille du Danube*, *Stradella*, etc. Déçus et contrariés par cette décision, ils ne tardent pas à saisir le Tribunal de commerce pour recouvrer leur droit et réclamer plus de considération. L'obtention des entrées, pour importante qu'elle soit, n'en demeure pas moins un enjeu incident : les peintres veulent, avant tout, faire reconnaître leur statut d'auteur. À l'instar des compositeurs et des librettistes, ils disent vouloir s'assurer que leurs œuvres ont été respectées. Les demandes étant intimement liées, on ne s'étonne pas de voir le tribunal trancher l'une et l'autre de ces questions.

Selon le règlement de l'Académie royale de musique, le droit d'entrée n'est accordé qu'aux auteurs et compositeurs des ouvrages figurant au répertoire. Les juges<sup>1674</sup> retiennent que cette qualité d'auteur vaut seulement pour « les compositeurs d'opéra, programmes et ballets et [pour les] compositeurs de musique ». Il est facile de comprendre pour quelles raisons un peintre de décors ne peut pas être considéré comme un « auteur d'ouvrage au répertoire », au sens du texte : les règlements visent uniquement les œuvres jouées sur scène (paroles, musique et chorégraphies) et demeurent muets au sujet des décors. Le tribunal pousse ensuite son raisonnement plus loin. Le travail des décorateurs ne serait pas comparable à celui des chorégraphes, des librettistes et des compositeurs. Pour les juges, ces derniers sont censés gagner un prix proportionnels au nombre d'entrées ou de représentations, tandis que les peintres ne reçoivent que le prix stipulé pour l'accomplissement de leur ouvrage. L'argument du prix se justifie difficilement. Lorsqu'un peintre réalise son tableau pour un prix donné, il est considéré comme l'auteur de son œuvre, au même titre que le compositeur ou le librettiste qui, comme nous l'avons relevé, peuvent abandonner les droits sur leurs ouvrages pour une somme déterminée. Rien ne semble faire obstacle à ce qu'on applique des règles similaires au peintre vendant ses décors. Il faut attendre la fin du jugement pour trouver la véritable justification : « Le poème et la musique ne peuvent être changés ni altérés tandis que le directeur a le droit de changer, déplacer, faire renouveler les décorations, en un mot, en user comme bon lui semble sans que qui que ce soit ait droit de s'en plaindre. » Les peintres, œuvrant pour l'Opéra, ne semblent étrangement pas jouir d'un droit moral sur leurs créations.

---

<sup>1674</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Jugement du tribunal de commerce de la Seine du 5 décembre 1838.

Ils seraient de simples préposés, chargés de réaliser leur ouvrage en suivant, la plupart du temps, les instructions présentes dans le manuscrit. L'Académie royale de musique acquiert ensuite la pleine propriété des décors, dont elle pourrait se servir, selon ses besoins, sans aucun égard pour le travail et la démarche originelle des peintres. Cette position prétorienne restrictive sera infirmée l'année suivante, en appel. Selon la Cour, « les artistes qui inventent et exécutent les décors doivent être réputés auteurs et ont droit à leurs entrées, toutes les fois que sont représentés les ouvrages dans lesquels sont employées les décorations dont ils sont les auteurs. »<sup>1675</sup>

Il est de tradition constante à l'Opéra de modifier les décors d'une pièce pour les réutiliser. Lully jouit déjà du droit de récupérer et adapter les décors conçus pour les ballets des spectacles de la cour, à Saint-Germain-en-Laye<sup>1676</sup>. Sous l'Empire, le directeur n'hésite pas à récupérer d'anciens décors pour accélérer la mise d'une pièce ; ainsi Joseph Bonet – durant les derniers mois de sa gestion – prévoit-il de reprendre les décorations de *La Vestale*, pour la pièce d'*Abel et Trajan*<sup>1677</sup>. En 1877, encore, les décors d'opéra sont retouchés et réutilisés par Halanzier ; ils servent dans différentes pièces. La presse ne manque pas de s'offusquer contre de telles pratiques<sup>1678</sup>, contraires aux droits des auteurs et au cahier des charges, mais ces diatribes demeurent impuissantes à faire cesser l'usage. Les peintres de décors parviennent difficilement à obtenir la protection de leurs ouvrages. En 1898, la Cour d'appel de Paris considère que leurs œuvres sont analogues à des tableaux : la propriété leur revient, à moins qu'ils aient décidé d'en faire cession aux directeurs de théâtre<sup>1679</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les juridictions consulaires<sup>1680</sup> reconnaissent que « les décors de théâtre constituent intrinsèquement des œuvres artistiques », mais refusent d'accorder aux peintres le droit de figurer systématiquement à l'affiche, dans la mesure où ils ne peuvent être considérés comme des collaborateurs à la représentation : leur travail a été commandé, à l'avance, par la direction, moyennant un pris débattu. Lorsque que le rideau se lève, leur travail est déjà achevé.

---

<sup>1675</sup> D. Dalloz, *Répertoire*, *op. cit.*, tome 38, n° 175, p. 474. Arrêt de la Cour d'appel de Paris du 9 mars 1839.

<sup>1676</sup> J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris*, *op. cit.* p. 53-54.

<sup>1677</sup> Bibl. Opéra. AD 67. Paris, 22 avril 1807, lettre du directeur Bonet au préfet du Palais.

<sup>1678</sup> L. Kerst. *L'Opéra et Monsieur Halanzier*, *Extraits du journal de la Presse*, Paris, 1877, p. 1-2.

<sup>1679</sup> Arrêt de la Cour d'appel de Paris du 30 décembre 1898 (Gaz. du Palais, premier semestre 1899, n° 4, p. 134).

<sup>1680</sup> Jugement du tribunal de commerce de la Seine du 20 janvier 1905 (Gaz. du Palais, 1905, p. 448-449).

L'obligation de respecter les œuvres est toute relative ; elle s'applique diversement, selon que l'administration est confrontée à des compositeurs, des librettistes, des chorégraphes ou des peintres. L'obligation de jouer l'œuvre est aussi difficile à mettre en œuvre.

## 2. La représentation de l'ouvrage

Les auteurs sélectionnés par les jurys littéraires et musicaux de l'Opéra sont tenus d'accorder l'exclusivité de leur pièce ou de leur partition à l'Académie de musique. Une fois le contrat formé avec l'administration, ils ne sont plus libres de disposer de leur œuvre. Ils doivent laisser l'administration exploiter la pièce et ne peuvent décider d'interrompre les représentations<sup>1681</sup>. Les auteurs sont, à l'origine, libres de faire présenter ou non l'ouvrage. Ils choisissent la scène qui leur convient, même si ce choix a longtemps été limité par l'attribution de genres aux différents établissements parisiens. On ne peut, en bonne logique, pas accepter de laisser aux auteurs le droit de faire cesser le spectacle quand bon leur semble. L'établissement théâtral, chargé des représentations, ne doit pas être à la merci des compositeurs et des librettistes. Dans le cas d'un opéra, les dépenses engagées sont colossales : il faut faire construire à grands frais plusieurs décors et faire répéter plusieurs mois à l'avance les musiciens, les danseurs, ainsi que les chanteurs. Le retrait d'une pièce entraînerait un vide dans la programmation difficile à combler, en raison du temps nécessaire pour la mise en scène d'un ouvrage lyrique. Les pertes pour l'administration seraient considérables.

En échange de l'exclusivité accordée par les auteurs, le droit commun des contrats de représentation théâtrale oblige le directeur du spectacle à faire jouer la pièce<sup>1682</sup>. Les obligations sont, en principe, réciproques : si l'auteur ne peut retirer la pièce à tout moment, l'administration du théâtre ne peut retenir l'ouvrage sans le mettre en scène : cet abus priverait les compositeurs et les librettistes d'une source de revenus. Les auteurs ont longtemps connu des difficultés à trouver un établissement qui, non seulement, ait le droit de représenter des pièces en musique, mais qui, en

<sup>1681</sup> M. Vivien, E. Blanc, *op. cit.* n° 396, p. 267. « L'auteur, en faisant recevoir sa pièce, contracte l'obligation de la laisser jouer par le théâtre qui l'a acceptée. »

<sup>1682</sup> G. Adenis-Colombeau, *op. cit.* p. 126.

outre, ait les moyens de le faire. Les administrateurs de l'Opéra sont en position dominante et savent tourner la situation à leur profit. L'obligation de jouer la pièce est si peu respectée que certains auteurs ont semblé désemparés face à l'obstruction opposée par l'Académie de musique. En 1800, Lefebvre, un compositeur, écrit à Vismes et Bonet pour protester contre l'indifférence des directeurs successifs<sup>1683</sup>. De guerre lasse, il réclame la restitution de sa partition, afin qu'il puisse la proposer à un autre théâtre. Voilà maintenant huit ans que sa musique a été sélectionnée : durant cette période, l'auteur n'a pas perçu la moindre rémunération, son œuvre n'ayant jamais été jouée. Christian Kalkbrenner, le célèbre compositeur allemand, aura maille à partir avec le théâtre. Son opéra d'*Ænone* a été choisi, en 1799, pour être mis en scène l'année suivante, selon la volonté de Lucien Bonaparte. Son ouvrage est reculé au profit des *Mystères d'Isis*, adaptés de la *Flûte enchantée* de Mozart. En 1802, le ministre lui promet la mise prochaine de sa pièce et ordonne la réalisation des décorations, afin de montrer sa bonne volonté. Après un nouvel ajournement – au profit de *Séminaris*, opéra de Castel – Kalkbrenner écrit au ministre de l'Intérieur pour protester contre les passe-droits. Certains auteurs, à la fois protégés et « à la mode », sont nettement favorisés<sup>1684</sup>, alors que le frère de l'empereur est disgracié. En 1807, peu après la mort du compositeur, ses ayants-droits demandent, une nouvelle fois, l'inscription d'*Ænone* au programme. Le directeur de l'Opéra ne se souvient même pas que la pièce a été acceptée par un précédent jury<sup>1685</sup>. Il faut attendre 1812 pour que l'opéra soit joué : près de treize ans se sont écoulés depuis sa sélection. Les exemples ne manquent pas. Confrontés à tant de tracasseries, les auteurs vont jusqu'à faire sélectionner leurs œuvres par plusieurs jurys sous différents régimes politiques, afin de rappeler sans cesse l'existence de la pièce à la mémoire des gestionnaires du théâtre. Ce procédé est souvent inutile : Bailly, auteur du livret d'*Eucharie*, sera accepté par trois jurys successifs ; en dépit de son insistance les directeurs resteront sourds à ses demandes<sup>1686</sup>.

Bien qu'en droit il n'existe aucune différence entre les contrats de représentation théâtrale conclus par les auteurs avec l'Opéra et les contrats passés avec les autres théâtres, les compositeurs et les librettistes parviennent difficilement à

---

<sup>1683</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le 10 messidor an VII, Lettre de M. Lefebvre aux administrateurs de l'Opéra.

<sup>1684</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46, dossier L. Paris, le 11 vendémiaire an XI, lettre de Christian Kalkbrenner au ministre de l'Intérieur.

<sup>1685</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 88. Paris, le 7 septembre 1807, rapport du directeur Bonet au préfet du Palais approuvé le 18 septembre suivant.

<sup>1686</sup> *Ibid.* Paris, le 3 janvier 1811, lettre de Bailly au directeur Picard.



y faire représenter leurs œuvres. L'administration interne est souvent réorganisée ; les gouvernements et les régimes se succèdent. Chacun, en aidant ses favoris, relègue les protégés de ses prédécesseurs au second plan : l'obligation de représentation des pièces n'est qu'une préoccupation secondaire. Il faut aussi reconnaître que les modes changent. Pour cette raison, la programmation et la politique artistique évoluent : un auteur apprécié à une époque ne conserve pas forcément la faveur du public. La direction et les autorités peuvent choisir de résister aux critiques formulées par la presse – ce fut le cas pour Gluck – mais les administrateurs doivent aussi écouter l'avis des amateurs et les opinions formulées dans les salons, comme ils doivent parfois céder à la pression des abonnés : comme nous le savons, Wagner en fera l'amère expérience.

Pour éviter que les auteurs oubliés ne demeurent à jamais tenus, sans contrepartie, par le contrat de représentation théâtrale, les textes encadrant le fonctionnement de l'Académie impériale de musique ont rétabli un semblant d'équilibre. Le règlement, arrêté le 13 août 1811, organise les conditions dans lesquelles une pièce peut être retirée<sup>1687</sup>. Si l'ouvrage n'a jamais été représenté, il revient à ses auteurs après une année. Le cas des pièces déjà programmées est aussi envisagé : si un opéra est sur le point d'être joué, l'auteur peut décider de le retirer, après avoir remboursé l'intégralité des frais engagés par l'administration. Il ne pourra ensuite la proposer à un autre théâtre qu'après l'écoulement d'une année. De telles conditions reviennent à empêcher tout retrait inopiné. Sauf s'il est soutenu financièrement par un théâtre étranger, un compositeur ou un librettiste n'est pas en mesure de rembourser le prix de tous les décors, ainsi que l'argent dépensé pour les répétitions et les costumes. Même si le remboursement réclamé diminue en fonction du nombre de représentations déjà tenues, son montant est de nature à dissuader toute velléité de retrait<sup>1688</sup>. Ces dispositions sont réformées par une ordonnance royale du 16 janvier 1816<sup>1689</sup>. Tout ouvrage, dont la mise en scène a été arrêtée, ne peut être retiré sans que le ministre de la Maison du roi – sur le rapport de l'intendant des Menus-plaisirs – n'en ait donné l'autorisation. Le délai d'un an durant lequel l'auteur ne peut confier l'ouvrage à aucun autre théâtre est, quant à lui, maintenu. Il s'agit d'empêcher les auteurs de disposer d'une pièce qui ne serait pas encore passée de

<sup>1687</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Règlement du 13 août 1811, chapitre 4, article 7.

<sup>1688</sup> *Ibid.* Après dix représentations l'auteur doit payer trois quarts des frais engagés. Après vingt représentations, il en doit la moitié. Après quarante représentations il n'en est redevable que du quart.

<sup>1689</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance du roi du 16 janvier 1816, article 14.

mode. Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains opéras sont particulièrement appréciés, et les autorités décident de les faire figurer fréquemment au programme. En octobre 1861, par exemple, *Guillaume Tell* de Rossini a été joué 415 fois et *Le Prophète* de Meyerbeer approche les 250 représentations<sup>1690</sup>. L'autorisation préalable au retrait a aussi pour objectif de limiter la concurrence des théâtres étrangers. Durant cette période, la compétition est rude – notamment avec l'Opéra de Londres – et le ministre souhaite éviter qu'une œuvre, dont la renommée a été assurée par Paris, ne vienne enrichir le répertoire d'une autre scène lyrique. Les conditions de retrait sont encore modifiées, après la Commune de 1871. Quelques mois après la réouverture du Théâtre national de l'Opéra, le directeur passe une convention avec les librettistes et les compositeurs<sup>1691</sup> : les auteurs obtiennent le droit de retirer leur ouvrage si celui-ci n'a pas été joué pendant trois années consécutives. Le retrait est dès lors accordé de plein droit, sans aucune autorisation préalable. Cette mesure a été prise par soucis d'équité. Par un décret du 6 janvier 1864, l'empereur – conseillé par Camille Doucet<sup>1692</sup> – avait proclamé la liberté industrielle des théâtres et, maintenant que l'Empire est tombé, la jeune république entend favoriser l'ouverture des répertoires. Les autorités espèrent ainsi permettre aux auteurs de proposer plus facilement leurs œuvres aux nouvelles salles de spectacles.

Certains compositeurs, comme Rossini ou Meyerbeer, ainsi que leurs librettistes – tels Eugène Scribe ou Étienne de Jouy –, ont été représentés à de très nombreuses reprises. La place occupée par leurs œuvres empêche l'inscription au programme de nombreux auteurs plus modestes et moins connus. Ceux-ci se démèneront toujours pour obtenir la reconnaissance de leurs talents : être joué est le seul moyen d'être rémunéré.

### *B. La rémunération des auteurs*

Si la reconnaissance du droit d'auteur a fait évoluer les clauses du contrat de représentation, la pratique contractuelle révèle que le versement « des droits

---

<sup>1690</sup> Bibl. Opéra. RE 13. « Journal de la régie, 1861 ».

<sup>1691</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 446. Article 7 de la convention passée le 17 octobre 1871 entre Halanzier, directeur privilégié, et les auteurs et compositeurs de l'Opéra.

<sup>1692</sup> J.-C. Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 156.

d'auteur » aux compositeurs et aux librettistes a devancé la consécration du « droit d'auteur » sur les œuvres de l'esprit. Les spécificités des ouvrages lyriques ont engendré l'apparition de plusieurs catégories de rétribution et d'avantages. La rémunération – sous toutes ses formes – n'est pas déterminée innocemment. Son montant dépend des finances de l'Opéra ; on prend en compte la concurrence exercée par les autres théâtres et la longueur des ouvrages que l'on souhaite monter en priorité ; diverses faveurs sont accordées pour compenser l'insuffisance des paiements.

Les entrées gratuites sont, au départ, réclamées par les librettistes et les compositeurs pour contrôler la bonne exécution de l'ouvrage, mais elles deviennent rapidement une faveur monnayable. Les auteurs touchent, en outre, une somme fixe, versée en fonction du nombre de représentations ; elle peut être augmentée par les droits d'édition de la pièce ou donner droit à une pension, si l'auteur a fourni au théâtre plusieurs œuvres majeures de son répertoire.

### 1. Les entrées de faveur

À l'origine, les auteurs – qu'ils soient compositeurs de musique ou librettistes – obtiennent le droit d'entrer aux représentations durant lesquelles leurs œuvres sont jouées. Depuis la fondation de l'Académie, ce droit leur a été accordé afin qu'ils puissent contrôler le déroulement du spectacle. Les auteurs doivent pouvoir constater les éventuels détournements de leurs textes ou la mauvaise exécution de leurs partitions, et formuler quelques observations utiles à l'interprétation : ils ont, en principe, un droit de regard et de correction. Les entrées gratuites sont donc, à l'origine, une expression du droit détenu par les auteurs sur leurs œuvres. Personne n'est mieux placé pour juger si la mise en scène, ainsi que les prestations des chanteurs, danseurs et autres musiciens, sont conformes à l'esprit de la pièce.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce droit est si bien établi que les auteurs ne tardent pas à le détourner de sa vocation originelle. Ils considèrent leur droit d'entrée comme une faveur et se rendent au théâtre quand bon leur semble, même lorsque leurs pièces ne sont pas représentées. En 1718, certains d'entre eux, installés au parterre, n'entrent à l'Académie royale de musique que pour siffler et jeter le discrédit sur les pièces de

leurs concurrents. Devant tant de désordres, les pouvoirs publics doivent se résoudre à leur accorder des places situées exclusivement à l'amphithéâtre. Il s'agit de les installer sous le regard des commissaires, chargés de la surveillance et du maintien de l'ordre dans la salle<sup>1693</sup>.

Les entrées gratuites permettent aussi aux auteurs de se montrer, de briller en société et d'entretenir leurs réseaux. Elles ne sont plus seulement l'accessoire du « droit moral ». Progressivement, ces places perdent leur vocation première et deviennent des récompenses très recherchées. L'arrêt du Conseil du 27 février 1778 confirme la pratique antérieure, en accordant aux compositeurs et aux librettistes – qu'ils aient déjà été joués ou qu'une de leurs pièces ait simplement été sélectionnée par les jurys – le droit de venir assister aux spectacles<sup>1694</sup>. Ces dispositions, très généreuses, favorisent de nombreux abus. En 1788, un premier rappel à l'ordre s'avère nécessaire. Le Comité d'administration informe les auteurs que leur présence à l'Opéra n'est plus tolérée, en dehors des représentations de leurs ouvrages<sup>1695</sup>. Cette initiative isolée ne semble pas suivie d'effets, puisque les règlements suivants, loin de remettre en cause ce droit, finissent par l'étendre encore un peu plus : l'ordonnance royale du 16 janvier 1816 porte à cinq ans le droit d'entrée pour les auteurs d'un opéra complet en cinq actes, mais limite strictement l'octroi des « entrées à vie ». Seuls les compositeurs et les librettistes ayant contribué à trois « grands ouvrages » peuvent désormais en bénéficier<sup>1696</sup>. Le texte régleme aussi le nombre d'entrées gratuites données aux auteurs pour chaque représentation. Ils ont, depuis longtemps, acquis le droit personnel d'assister aux spectacles, mais l'administration, par mesure de faveur, a accepté de les laisser entrer accompagnés. À partir de 1816, le nombre de places mises à leur disposition est plafonné à vingt pour les six premières représentations et à huit pour toutes les représentations suivantes<sup>1697</sup>. Les billets gratuits ne profitent pas qu'aux proches des auteurs. Ils ne sont pas non plus utilisés uniquement pour promouvoir et faire connaître le spectacle : ces entrées sont

---

<sup>1693</sup> E. du Fayl, *op. cit.*, p. 111.

<sup>1694</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 44 de l'arrêt du Conseil du 27 février 1778 portant règlement de l'Académie royale de musique. Les auteurs d'un spectacle entier jouissent d'entrées pendant trois ans. À partir de deux opéras, ils obtiennent leurs entrées à vie. S'ils n'ont composé ou écrit qu'un acte, ils peuvent entrer à l'Opéra pendant un an ; pour deux actes, deux ans, etc.

<sup>1695</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Paris, le 4 novembre 1788, lettre au nom du Comité d'administration adressée aux auteurs de l'Académie royale de musique.

<sup>1696</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance royale du 16 janvier 1816, articles 9 et 10.

<sup>1697</sup> *Ibid.* article 11. Pour les six premières représentations, on donne quatre places à l'orchestre, quatre places à l'amphithéâtre et douze places au parterre. Ensuite, les auteurs ont droit à deux places à l'amphithéâtre, deux places à l'orchestre et quatre places au parterre.

monnayées, si bien qu'elles deviennent une part du revenu ordinaire des auteurs. Il est difficile de savoir combien rapporte exactement cette revente. Si l'on procède par analogie avec la Comédie-Française, il est probable que les billets puissent rapporter, au minimum, la moitié de son prix de vente au guichet de l'Opéra<sup>1698</sup>. En 1817, l'intendant des spectacles, s'efforce à nouveau de restreindre ce droit. Il limite – c'est une préoccupation récurrente – les entrées aux seuls jours où les auteurs sont représentés<sup>1699</sup>. Comme toujours, ce rappel à l'ordre est vain et la revente des places prend de l'ampleur : durant le second XIX<sup>e</sup> siècle, le secrétaire de l'Opéra signale la participation active des créateurs d'opéras au trafic de billets<sup>1700</sup>. Après la Commune, les entrées gratuites deviennent officiellement une rémunération : un accord général, conclu entre les représentants des auteurs et le directeur du Théâtre national de l'Opéra, stipule que la part fixe des droits d'auteurs est payable en billets d'entrée<sup>1701</sup>.

Depuis les débuts de l'Opéra, les compositeurs et les librettistes ont donc pu jouir de leurs entrées. Cependant, tous les « auteurs de paroles » n'ont pas été admis à assister gratuitement au spectacle, dans la mesure où ce droit est ordinairement réservé aux seuls auteurs d'opéras. L'établissement n'a pas représenté que des ouvrages lyriques : durant les périodes révolutionnaires, par exemple, le théâtre est utilisé pour exacerber le sentiment patriotique des spectateurs ou, à tout le moins, pour marquer le changement idéologique. Des chants patriotiques sont déclamés en début de représentation ou durant les entractes, mais tous leurs auteurs n'obtiennent pas des billets de faveur. Ceux à qui on refuse les entrées ne manquent pas de protester contre l'administration : l'un des conflits les plus virulents oppose le Théâtre de la République et des arts à Rouget de l'Isle. Six ans après avoir écrit son *Chant pour l'armée du Rhin* – devenu hymne national, en 1795 – l'auteur réclame son droit d'entrée pour un « mélodrame » intitulé *Le chant de la vengeance* ; cette œuvre mineure avait, pendant quelques temps, servi d'intermède à l'Opéra. La direction rejette chacune de ses demandes et se retranche derrière les règlements. Selon elle, aucun auteur n'est fondé à réclamer ses entrées s'il n'a pas composé ou écrit, au

---

<sup>1698</sup> H. Buguet, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Paris, 1873, Tresse éditeur, p. 30. Avant la Révolution, les règlements de la Comédie française permettent aux auteurs de revendre leurs entrées. Des agences spécialisées avaient pris l'habitude de les leur acheter la moitié de leur prix.

<sup>1699</sup> Bibl. Opéra. AD 1, p. 102. Décision du comte de Pradel du 2 avril 1817.

<sup>1700</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, op. cit., p. 182-183.

<sup>1701</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 446. Article 1 de la convention passée le 17 octobre 1871 entre Halanzier, directeur privilégié, et les auteurs et compositeurs de l'Opéra.

minimum, un opéra en un acte<sup>1702</sup>. Rouget de l'Isle, furieux, montrera son profond mécontentement en envoyant plusieurs lettres insultantes aux administrateurs<sup>1703</sup>.

Les places à l'Opéra sont devenues un enjeu pour les auteurs, dans la mesure où elles sont, avant tout, perçues comme un complément de rémunération. Si les grands compositeurs et les librettistes les plus célèbres vivent convenablement de leur art, d'autres rencontrent de réelles difficultés financières. Les « droits d'auteur », versés à chaque représentation ne leur suffisent pas pour mener le train de vie auquel ils aspirent.

## 2. Les droits sur les représentations

À l'origine, la représentation d'une pièce à l'Opéra ne donnait pas forcément droit à une somme fixe, allouée à l'auteur en fonction de nombre de représentations et du succès du spectacle. Philippe Quinault, librettiste des opéras composés par Lully, était rémunéré 4 000 livres par an pour écrire les paroles d'un ouvrage nouveau chaque année<sup>1704</sup>. Ainsi, entre *Cadmus et Hermione*, en 1673, et l'opéra d'*Armide*, quelques mois avant la mort de Lully, douze œuvres lyriques issues de leur collaboration sont mises à l'Académie royale de musique.

Le système de la rémunération en fonction du nombre de représentations s'impose au XVIII<sup>e</sup> siècle et s'installe durablement. Le règlement du 11 janvier 1713 fixe le droit pécuniaire à 100 livres, pour chacune des dix premières représentations. Le tarif est dégressif : la somme est diminuée de moitié pour les vingt spectacles suivants<sup>1705</sup>. Cette disposition est reprise dans le règlement de 1714<sup>1706</sup> : selon ces deux textes, une fois que la pièce a été jouée, les auteurs de la musique et des paroles ne peuvent plus prétendre à aucune rémunération. Les opéras « appartiennent à l'Académie royale de musique », après un nombre déterminé de représentations. La pratique est différente dans les autres théâtres de Paris. À la Comédie-Française, une

---

<sup>1702</sup> Bibl. Opéra. AD 27, f° 73-74. Paris, le 26 messidor an VI, lettre de « la direction » au ministre de l'Intérieur.

<sup>1703</sup> *Ibid.* Les lettres sont jointes à la correspondance.

<sup>1704</sup> G. Adenis-Colombeau, *op. cit.* p. 14-15.

<sup>1705</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1, f° 16-19. Article 16 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>1706</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Article 16 du règlement du 19 novembre 1714.

pièce « tombe dans les règles » quand le revenu devient trop faible<sup>1707</sup>. Cette condition a engendré des abus : les sociétaires ont cherché à provoquer l'abandon de certaines pièces pour être déliés de toute obligation pécuniaire envers les auteurs, à la reprise du spectacle<sup>1708</sup>. Les règlements de l'Académie royale empêchent l'administration de faire échouer une pièce tant qu'elle assure des revenus raisonnables, mais leurs dispositifs limitent considérablement les bénéfices engrangés par les créateurs d'ouvrages lyriques. Les satiristes de l'époque n'hésitent pas à se moquer du sort réservé aux auteurs : en 1767, le satiriste Barthes rédige ses *Statuts pour l'Académie royale de musique* ; cet œuvre en vers raille les abus dénoncés par certains amateurs du spectacle. L'extinction trop rapide des droits auteurs – alors que leur pièce est toujours à l'affiche – n'est pas absente de la caricature<sup>1709</sup>. Cette situation a été considérée comme injuste, d'autant que certains ont obtenu une dérogation aux règlements : le ministre de la Maison du roi se réserve le droit d'accorder des sommes supérieures à celles imposées par le statut du théâtre. En 1775, Gluck reçoit 3 000 livres pour *Le Siège de Cythère*, au lieu des 1 600 livres calculés en application des textes. Le compositeur Gossec et son librettiste Chabanon ont, eux aussi, droit à une augmentation<sup>1710</sup> : nul doute que ce favoritisme est dû à la protection du prince de Conti et du ministre. Les mesures individuelles de faveur se multiplient au point de faire oublier les articles des règlements. Les pratiques officieuses sont remplacées par une augmentation générale du droit pécuniaire. Avec l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776, ce droit passe à 200 livres pour les vingt premières représentations, 150 livres pour les dix suivantes et 100 livres jusqu'à la quarantième. Au delà, une gratification de 500 livres leur est accordée<sup>1711</sup>. Cette revalorisation est considérée, par les compositeurs et librettistes, comme une juste reconnaissance de leur talent, mais elle provoque une augmentation importante des

---

<sup>1707</sup> P. Olganier, *Le droit d'auteur, tome premier, les prémisses, le droit ancien*, Paris, 1934, librairie générale de droit et de jurisprudence, p. 199.

<sup>1708</sup> H. Bugué, *op. cit.* p. 31.

<sup>1709</sup> Bibl. Opéra. Barthes, *Statuts pour l'Académie royale de musique*, poème manuscrit de 1767 :

« Rien pour l'auteur de la musique.

Pour l'auteur du poème, rien.

Et le poète et le musicien

Doivent mourir de faim : selon l'usage antique

Jamais le grand talent n'eut droit d'être payé.

Le frivole obtient tout l'or, les cordons, la crosse :

Rameau doit aller à pieds

Et les directeurs en carrosse. »

<sup>1710</sup> P. Olganier, *op. cit.* p. 199-200.

<sup>1711</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 19 du règlement du 18 mars 1776. Les ouvrages en un acte, les sommes sont moindres. Les vingt premières représentations donnent droit à 80 livres ; les dix suivantes à 70 livres ; les suivantes, jusqu'à la quarantième, à 50 livres.

dépenses pour l'établissement. La fragilité financière du théâtre ne permet pas de tenir cet engagement plus de deux années. En 1778, il faut recalculer la rétribution des auteurs. Un arrêt du Conseil diminue d'environ 50 livres par soirée les droits pécuniaires pour les « grands opéras ». Les pièces en un acte n'échappent pas aux mesures d'économie : les droits sont diminués d'environ 30 livres par représentation, et la gratification au-delà de la quarantième représentation disparaît en totalité<sup>1712</sup>. Ce nouveau règlement n'est guère favorable aux auteurs, mais quelques mesures viennent encourager la création d'opéras. Celles-ci demeurent cependant isolées et échouent à offrir de meilleures conditions matérielles aux librettistes et aux compositeurs : au regard de la diminution générale de la rémunération, la création de trois prix destinés à récompenser les plus beaux « poèmes lyriques »<sup>1713</sup> relève de l'anecdote. En dépit de la rigueur, certains compositeurs parviennent encore à négocier quelques avantages ponctuels. Sacchini obtient de l'Opéra une somme de 6 000 livres pour venir s'installer à Paris ; il ne touchera ensuite que le montant légal des droits sur les représentations. Cette faveur individuelle suscite la jalousie de ses concurrents : à l'instar de Piccinni, ils ne tardent pas à réclamer la même faveur et leurs pétitions embarrassent le Comité d'administration qui ne sait pas quel motif invoquer pour leur opposer une fin de non-recevoir<sup>1714</sup>.

Le droit pécuniaire étant accordé par des privilèges royaux, son versement est compromis après le Nuit du 4 août. Les auteurs ne retrouveront une sécurité matérielle qu'après la reconnaissance de la propriété littéraire et artistique, en 1791. En 1798, le nouveau règlement impose de meilleures conditions de rémunération. Les auteurs d'un « grand ouvrage » touchent 300 francs pour chacune des vingt premières représentations ; le prix diminue progressivement et tombe à 50 francs, après quarante jours de spectacle<sup>1715</sup>. Au delà de la quarantième, on renoue avec le principe de la gratification : les compositeurs et librettistes d'un opéra, entre trois et cinq actes, obtiennent 200 francs, tandis que pour les auteurs d'une œuvre en un acte cette somme est divisée de moitié. En raison de la mauvaise tenue des registres, il est difficile de savoir si le règlement a été appliqué avec rigueur. Des rémunérations

---

<sup>1712</sup> *Ibid.* Article 36 de l'arrêt du Conseil du 27 février 1778.

<sup>1713</sup> A.N. O<sup>1</sup> 614. Article 2 de l'arrêt du Conseil du 3 janvier 1784. Il est repris dans l'article 14 du règlement de l'Académie royale de musique pris la même année.

<sup>1714</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. Décembre 1786, « Mémoire du Comité au ministre de la Maison du roi ».

<sup>1715</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 1 du chapitre 4 du règlement du 29 brumaire an VII. Les auteurs d'un grand ouvrage touchent 300 pour les vingt premières représentations, 200 francs pour les dix suivantes, 150 pour les dix suivantes et ensuite 50 francs pour chaque spectacle. Les auteurs d'un ouvrage en un acte et des ballets pantomime, suivent le même rythme mais touchent 180, puis 80, puis 60 francs.



douteuses sont enregistrées dans les livres de comptes : au début du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques pièces sont mises en scène, sans qu'aucune rémunération ne soit enregistrée par le préposé à la comptabilité<sup>1716</sup>. Si certains compositeurs et librettistes semblent lésés, d'autres jouissent de passe-droits. En 1813, Baour-Lormian et Persuis, auteurs de *Jérusalem délivrée*, reçoivent 500 francs pour chaque représentation de leur opéra<sup>1717</sup>. La même année, Dejouy et Spontini gagnent encore 100 francs chacun par spectacle, après 75 représentations de *La Vestale*<sup>1718</sup>. On s'aperçoit que les sommes totales, arrêtées par le Comité d'administration pour la rémunération des auteurs, sont régulièrement dépassées en raison des mesures de faveur<sup>1719</sup>.

Les règlements, mal appliqués, sont réformés sous la Restauration. On cherche alors à simplifier le système. L'ordonnance royale du 16 janvier 1816 est un texte fondamental dont on songera à rappeler l'application, peu avant la proclamation de la deuxième république. Selon le nouveau dispositif, les auteurs reçoivent 250 francs pour chacune des quarante premières représentations, puis 150 francs pour toute suivante<sup>1720</sup>. Cette revalorisation du droit pécuniaire récompense principalement les ouvrages dont le succès permet de remplir longtemps les salles. Le principe de la rémunération fixe des auteurs, en fonction du nombre de représentations, est un droit reconnu par les statuts de l'Académie de musique ; une fois l'établissement livré à l'entreprise, cette garantie ne sera plus assurée.

Le cahier des charges du docteur Véron met en place un système plus libéral. Le directeur-entrepreneur entend être libéré des contraintes tarifaires, imposées par les anciens règlements. S'il veut négocier le montant de la rétribution, directement avec les auteurs, son pouvoir est tout de même limité. Bien entendu, le nouveau traité ne remet pas en cause les droits acquis par les compositeurs et les librettistes, avant la mise en entreprise du théâtre : ceux-ci continueront à être rémunérés selon les

---

<sup>1716</sup> Bibl. Opéra. CO 446. Les montants indiqués sur le registre sont bien ceux imposés par le règlement, mais le préposé cesse parfois d'indiquer les sommes versées, si bien qu'un doute légitime peut naître quant à la rémunération de certains auteurs. Par exemple, en l'an XI, après huit représentations de *Proserpine* – le livret est de Guillard et la musique de Praisielo – payées au maximum, plus aucune rémunération n'est associée à cette pièce, alors qu'elle est toujours à l'affiche.

<sup>1717</sup> Bibl. Opéra. CO 456. Le 9 mars 1813, Baour Lormian et Persuis touchent encore 500 francs après la vingtième représentation.

<sup>1718</sup> *Ibid.*

<sup>1719</sup> *Ibid.* En 1810, on verse 38 500 francs aux auteurs alors que le budget était de 35 000 francs. Cette tendance semble s'être aggravée par la suite.

<sup>1720</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Les auteurs d'opéras en un ou deux actes touchent, quant à eux, 170 francs pour les quarante premiers spectacles, puis 50 pour chacun des suivants. Les auteurs de ballets voient leur droit pécuniaire établi aux deux tiers par rapport aux précédents.

dispositions statutaires<sup>1721</sup>. Les auteurs n'entendent pas se contenter du nouveau système : les plus éminents parviennent à imposer leurs conditions, mais les autres doivent revoir leurs prétentions à la baisse. Plusieurs réclamations sont adressées au ministre de l'Intérieur qui demande à la Commission des théâtres de s'interroger sur le bienfondé de telles pétitions. Pour l'heure, les autorités n'envisagent pas de remettre en question les clauses du cahier des charges : les auteurs reconnus sont parvenus à obtenir « des sommes considérables à titre de prime ». Les compositeurs et les librettistes mécontents, de leur côté, ne seraient pas fondés à protester contre l'administration et les règlements : ils ne peuvent réclamer des droits qu'à hauteur de leur talent et des succès qu'ils connaissent<sup>1722</sup>. En dépit de ce refus, la nécessité d'une revalorisation des droits d'auteur s'impose progressivement. Le nouveau cahier des charges, en 1847, prévoit un retour au dispositif mis en place par l'ordonnance de 1816<sup>1723</sup>, mais la situation reste en l'état, à cause de la Révolution de 1848.

Nombre d'auteurs, partenaires de l'Opéra, ont reçu des droits inférieurs aux tarifs pratiqués dans d'autres théâtres. À la fin des années 1840, une note rédigée par les services du ministre de l'Intérieur s'intéresse particulièrement à Meyerbeer. Le rapport compare ce que le compositeur a touché à l'Opéra, pour *Robert le diable*, et ce qu'il aurait gagné si l'œuvre avait été jouée à l'Opéra comique<sup>1724</sup>. Le calcul est si peu détaillé que l'on n'est pas en mesure d'en vérifier l'exactitude : son résultat – sans doute exagéré – se veut édifiant. Meyerbeer n'a reçu que 30 000 francs de la part de l'Académie royale, alors qu'à la salle Favart, il en aurait touché plus de 250 000. Il est communément admis que la rémunération des auteurs de l'Opéra est insuffisante. Le total des sommes versées dépend de la conjoncture et du nombre de créations. Après 1850, il ne cesse de diminuer à mesure que la situation financière se dégrade. Pour l'année 1851, 57 000 francs sont distribués à titre de droits d'auteurs ; en 1854 le théâtre ne dispose plus que de 33 000 francs<sup>1725</sup> pour récompenser ses compositeurs et librettistes. Une réforme est nécessaire, mais il faut attendre 1860 pour qu'un

---

<sup>1721</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Paris, le 26 août 1841, lettre du directeur Léon Pillet au ministre de l'Intérieur. Le directeur répond au ministre à propos d'une réclamation adressée par les auteurs dramatiques.

<sup>1722</sup> A.N. F<sup>21</sup> 962. Rapport de la commission des théâtres du 27 août 1841 à propos des droits d'auteur.

<sup>1723</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 60 du cahier des charges du 31 juillet 1847 : « Une nouvelle fixation des droits d'auteurs et compositeurs réglée par l'ordonnance royale du 18 janvier 1816 sera déterminée dans la même forme après avoir consulté la commission des théâtres royaux. »

<sup>1724</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Note non datée et anonyme rédigée à l'attention du ministre de l'Intérieur. Elle appartient à une série de liasses, dont certaines font référence au cahier des charges de 1847 et à la Révolution de 1848.

<sup>1725</sup> *Ibid.* « Liste des droits d'auteurs selon les années ».

nouveau texte vienne renouer avec l'ancien système, considéré comme plus avantageux.

Sous le Second Empire, la nouvelle administration entend démontrer sa générosité envers les auteurs. Le décret impérial du 16 août 1856 opère la réforme tant attendue : le droit pécuniaire des compositeurs et des librettistes du Théâtre impérial de l'Opéra est fixé à 500 francs, de la première à la quarantième représentation ; il est ensuite réduit à 300 francs. Ces sommes sont partagées, en parts égales, entre le compositeur et le librettiste pour les opéras, et en trois pour les ballets, dans la mesure où l'on inclut les droits du chorégraphe dans le partage<sup>1726</sup>. Plusieurs dérogations informelles confirment l'effort financier consenti par les autorités : quand les administrateurs décident de mettre en scène d'anciens ouvrages, ils accordent aux auteurs une rémunération égale à celle réservée aux seuls créateurs des opéras nouveaux. Rossini, par exemple, bénéficie de ce traitement de faveur<sup>1727</sup> : en raison de sa renommée, le compositeur n'éprouve aucune difficulté à faire valoir ses droits auprès de la Maison de l'empereur. La situation matérielle des auteurs s'est améliorée, mais sa rémunération dégressive soulève encore des protestations. Une étape supplémentaire est franchie avec un décret impérial de 1860<sup>1728</sup> : la somme, auparavant versée pour les 40 premières représentations, est étendue à toute la durée du spectacle. En dépit de cette augmentation significative, certains auteurs continuent à revendiquer une augmentation générale, mais leurs pétitions ne sont pas jugées légitimes<sup>1729</sup>. Pour les autorités, le régime instauré, en 1860, est satisfaisant : il ne sera remis en cause qu'après la Commune.

Le cahier des charges signé par Émile Perrin, en 1866, reste muet au sujet de la rémunération des auteurs : bien que l'Opéra ait été placé sous la responsabilité d'un nouveau directeur-entrepreneur, le régime fixé par l'ancien décret perdurera quelques années encore. La « libéralisation » des droits d'auteur n'est décidée qu'en

---

<sup>1726</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Articles 1 et 2 du décret impérial du 16 août 1856. La rémunération maximale de 500 francs est accordée aux ouvrages remplissant tout un spectacle (de trois à cinq actes) ; cette somme est baissée à 340 francs pour les petits opéras en un ou deux actes. Les auteurs de ballets sont rémunérés 250 ou 150 francs selon la durée de l'ouvrage.

<sup>1727</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 221. Paris, le 34 août 1860, lettre du ministre de la Maison de l'empereur au directeur de l'Académie impériale de musique. Le ministre informe Royer qu'il entend faire droit à une demande émanant de Rossini. Il accorde le droit au compositeur d'être payé pour *Séminaris* comme s'il s'agissait d'un ouvrage nouveau. Cette faveur est aussi valable aussi pour la famille de son librettiste Gaetano Rossi, décédé cinq ans auparavant.

<sup>1728</sup> *Ibid.* Articles 1 et 4 du décret impérial du 10 décembre 1860.

<sup>1729</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 80. L'ancien secrétaire de l'Opéra estime que les conditions financières des auteurs se sont nettement améliorées depuis le décret de 1860 et qu'elles permettent désormais de vivre convenablement.

novembre 1871<sup>1730</sup>. À partir de cette date, le théâtre va négocier directement avec les sociétés d'auteurs : des accords généraux, applicables à tous les compositeurs et les librettistes sociétaires, sont alors conclus avec le directeur. Les auteurs reçoivent désormais une part fixe, payable en billets d'entrées, et une part proportionnelle, prélevée sur la recette brute de la représentation. Cette part proportionnelle varie entre 6 et 6,5%, selon le montant de la subvention accordée par les pouvoirs publics<sup>1731</sup>. Ces conditions vont perdurer : Vaucorbeil, directeur de 1879 à 1884, ne les modifie pas<sup>1732</sup> et rien ne semble indiquer que la pratique change après lui.

Le droit pécuniaire accordé aux auteurs pour une représentation ordinaire est déterminé par les lois, les règlements, les cahiers des charges ou les conventions particulières. Pour les spectacles « extraordinaires » – ou les représentations à bénéfice composées de plusieurs extraits de pièces, appartenant à un autre répertoire – la solution a été donnée par la jurisprudence, en 1838. Cette année, le directeur Duponchel avait décidé de faire représenter, à l'Opéra, *Le Père et la débutante*, de Bayard<sup>1733</sup> et Théaulon, au bénéfice d'une actrice. Duponchel est assigné par les auteurs devant le Tribunal de commerce de la Seine : en l'absence de tout contrat de représentation, il est condamné à leur reverser une somme équivalente aux droits d'auteur pour une œuvre qui ne remplirait pas la durée prévue dans la saison<sup>1734</sup>.

Outre le droit pécuniaire, perçu pour les représentations de leurs pièces, les auteurs et les compositeurs de l'Opéra peuvent faire éditer leurs œuvres et ainsi augmenter leurs revenus.

---

<sup>1730</sup> Bibl. Opéra. RE 23 « Journal de régie, année 1871 ». Le journal indique le changement du mode de rémunération des auteurs le mercredi 1<sup>er</sup> novembre 1871.

<sup>1731</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 446. Articles 2, 3 et 6 de la convention passée le 17 octobre 1871 entre Halanzier, directeur privilégié, et les auteurs et compositeurs de l'Opéra.

<sup>1732</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 221. « Convention faite entre les auteurs, compositeurs dramatiques et Monsieur Vaucorbeil, directeur privilégié du Théâtre de l'Opéra ». Le droit proportionnel donné aux auteurs passe alors à 7% de la recette totale.

<sup>1733</sup> Il sera directeur des Variétés.

<sup>1734</sup> D. Dalloz, *Répertoire, op. cit.*, tome 42, première partie, n° 295, p. 343. Jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 10 septembre 1838 « Bayard et Théaulon c. Duponchel ». Les juges refusent alors de faire droit aux auteurs qui réclamaient en outre des dommages et intérêts au motif que la représentation a eu lieu sans leur consentement. Selon le tribunal, l'absence d'opposition vaut en l'espèce consentement puisque le spectacle était affiché et prévu très longtemps à l'avance.

### 3. Les droits d'édition

À l'origine, l'édition des pièces et de la musique ne permet guère aux auteurs de s'enrichir. Le contexte juridique leur est peu favorable : les premiers privilèges de librairie, accordés en matière littéraire, sont avant tout destinés à protéger l'imprimeur contre des concurrents peu scrupuleux, qui souhaiteraient reproduire des œuvres déjà publiées<sup>1735</sup>. Les privilèges d'édition, en matière musicale, ne sont pas plus protecteurs pour les compositeurs et les librettistes que pour les écrivains.

L'Académie royale de musique obtient le droit exclusif d'éditer les paroles et les partitions des opéras<sup>1736</sup>. Ce monopole se distingue des autres privilèges de librairie, dans la mesure où la règle commune veut qu'ils soient accordés au cas par cas, chacun pour une œuvre particulière. Toutes ces publications sont normalement contrôlées par les services du lieutenant général de police, sous les ordres du Chancelier, ou de son délégué à la Direction de la Librairie<sup>1737</sup>. La portée générale du privilège d'édition, détenu par l'Opéra, est justifiée par le contrôle *a priori* des ouvrages : comme nous le savons, ils sont examinés par la censure, si bien que toute contrariété avec les bonnes mœurs, toute critique politique, ou toute attaque personnelle contre le pouvoir ne peut normalement figurer dans aucun livret.

Pour susciter quelques profits sans s'embarrasser d'une responsabilité supplémentaire, les directeurs de l'Académie royale de musique vont bailler le droit de reproduire et de vendre les œuvres lyriques du répertoire. La célèbre maison Ballard jouit du privilège d'éditer des partitions, depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, mais elle ne s'occupait que des impressions nécessaires au fonctionnement de l'établissement : billets, affiches, etc. Plusieurs conflits perturbent les relations entre cet imprimeur et l'administration de l'Académie. Les Ballard souhaitent faire respecter leur monopole, tandis que les directeurs pensent trouver des conditions plus avantageuses auprès de leurs concurrents. En 1712, le directeur Guyenet, lourdement endetté, concède le droit d'impression à l'imprimeur Théophile Mussard, contre la

---

<sup>1735</sup> C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, p. 2.

<sup>1736</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>1737</sup> N. Herrmann-Mascard, *La Censure des livres à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1968, p. 85.

somme considérable de 22 000 livres<sup>1738</sup>. Ballard proteste, sans pouvoir empêcher cette convention. Les lettres patentes accordées à Thuret, en 1734, confirment le droit conféré aux directeurs de l'Opéra et précisent son étendue : ils peuvent librement « faire imprimer et graver les paroles et musiques, tant séparément que conjointement, en tels volumes, forme marge, caractères et autant de fois que bon leur semblera et de les faire vendre et débiter par tout le royaume pendant le temps de vingt-neuf années. »<sup>1739</sup> Il est alors difficile d'évaluer les profits de l'imprimeur, mais l'édition ne semble pas avoir beaucoup rapporté à l'Académie. Les livres de compte n'enregistrent souvent que de très faibles recettes pour la vente des livrets : sauf erreur de comptabilité ou grossier détournement de fonds, entre 1743 et 1744, le produit du bail de l'imprimeur ne s'élève qu'à 438 livres<sup>1740</sup>.

Le théâtre subit la concurrence des auteurs ; certains obtiennent des privilèges pour faire publier leurs poèmes ou leurs partitions. Cette pratique, favorisant librettistes et compositeurs, apporte une limite au droit général d'édition détenu par l'Opéra. Michel de La Barre – célèbre flûtiste et compositeur de l'Académie royale – fait éditer ses pièces pour flûtes ; André-Cardinal Destouches obtient, lui-aussi, le droit d'adresser ses œuvres à l'éditeur<sup>1741</sup>. Jean-Baptiste Lully – le fils du Florentin – trouve, quant à lui, un arrangement avec l'établissement. Le 22 avril 1707, il a obtenu le privilège exclusif de faire reproduire les œuvres de son père, dont une partie est déjà imprimée par l'Académie royale de musique. Le 23 mai 1708, il passe un contrat avec Guyenet et reçoit – pour lui et ses sœurs – 9 200 livres sur les bénéfices<sup>1742</sup>. Suivant l'exemple de l'Opéra, les auteurs essayent, à leur tour, de s'affranchir du monopole détenu par les Ballard. Le jeune Lully – non sans mauvaise foi – s'est efforcé d'imposer des conditions si favorables pour lui que l'éditeur privilégié n'a pu les agréer<sup>1743</sup>. Ballard veut négocier, mais le jeune surintendant de la Musique fait la sourde oreille : l'imprimeur doit se résoudre à publier le livret et la musique de *Proserpine*, sans que l'accord financier n'ait été paraphé. Attaqué pour contrefaçon, il se défend devant le Conseil du roi et obtient gain de cause, le 11 avril 1708. Selon

---

<sup>1738</sup> A.N. MC.XLXIX-228. Paris, le 5 juin 1712, « transport du droit du privilège en ce qui concerne l'impression de la musique » entre Guyenet et Théophile Mussard.

<sup>1739</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit., p. 49.

<sup>1740</sup> Bibl. Opéra. CO 511. Livre de compte « recette et dépenses, avril 1743 – mars 1744 ».

<sup>1741</sup> P. Olagnier, op. cit. p. 117.

<sup>1742</sup> A.N. MC.LXVI-320. Paris, le 23 mai 1708, transport entre Jean-Baptiste Lully fils et Guyenet pour l'impression des œuvres de Lully.

<sup>1743</sup> L. Pfister, op. cit., p. 119-122. Toute cette affaire ayant été expliquée dans le détail, nous n'en retracerons ici que les lignes de faite.

l'arrêt, « la liberté contractuelle de Lully [...] est restreinte au profit de la communauté des libraires et imprimeurs, et précisément de Ballard. » Contrairement à l'Opéra – dont le privilège l'emporte sur celui de l'éditeur –, les auteurs sont normalement tenus de respecter les droits de la famille Ballard. Cette maison ne semble pas avoir abusé de sa position dominante : même lorsqu'elle traite de gré à gré avec les compositeurs de l'Opéra, les clauses des contrats ne semblent pas léonines. En 1712, pour l'édition de *Callirhoé* – œuvre mise en musique par Destouches, et écrite par Pierre-Charles Roy – l'éditeur imprime 600 exemplaires. Il en conserve 200 pour se rembourser ; en donne 100 pour faire connaître l'œuvre et vend les 300 restants, en partageant les bénéfices avec le compositeur : celui-ci peut gagner jusqu'à 1 000 livres dans l'opération<sup>1744</sup>.

L'édition des œuvres littéraires a profité à leurs auteurs plus tôt que l'édition des œuvres musicales. Les arrêts du Conseil de 1777 mettent déjà en place un régime protecteur. En matière musicale, le privilège détenu par l'Académie royale de musique freine la réforme du régime des droits d'impression. Il faut attendre 1786 pour qu'un arrêt du Conseil reconnaisse, de façon générale, les droits des compositeurs et librettistes sur leurs œuvres : les éditeurs ne peuvent tirer profit des pièces musicales que si les auteurs leur ont cédé ce droit<sup>1745</sup>. Seuls quelques auteurs jouissaient du droit de faire éditer leurs pièces ; l'arrêt met désormais un terme à cette inégalité. Leur droit ne sera plus remis en question et le bénéfice de la vente des partitions et des poèmes s'ajoutera à la rémunération, versée par l'Opéra à ses auteurs. Seule la Nuit du 4 août remet brièvement leur droit d'édition en question. À partir de la loi sur les auteurs dramatiques, votée en 1791, la législation révolutionnaire veille attentivement à la défense de la propriété des œuvres produites par les auteurs de théâtre. Plusieurs textes défendent le genre dramatique, mais la situation des compositeurs de musique n'est envisagée que le 19 juillet 1793. Un décret pris par la Convention nationale leur confère « le droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République »<sup>1746</sup>.

Les règlements de l'Opéra prennent en compte le nouveau régime juridique : l'ordonnance du roi du 1<sup>er</sup> janvier 1816 érige cette règle au rang de principe, dans son

---

<sup>1744</sup> P. Oagnier, *op. cit.* p. 117. André-Cardinal Destouches obtient 3 livres et 10 sols par exemplaire vendu ; il sera rémunéré au fur et à mesure que les ventes se feront.

<sup>1745</sup> C. Colombet, *op. cit.* p. 2-4.

<sup>1746</sup> M. Vivien, E. Blanc, *op. cit.* p. 343. Article premier du « décret aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs » du 19 juillet 1793.

article 13<sup>1747</sup>. Les auteurs disposent maintenant, de façon incontestable, du droit d'édition. Étant les seuls à pouvoir faire imprimer les œuvres, ils doivent remettre – à leurs frais – 60 exemplaires de leur pièce à l'Académie royale de musique, pour l'archivage et l'apprentissage des rôles ou des partitions. Cette obligation est respectueuse du droit détenu par les auteurs, mais les autorités cherchent surtout à faire peser sur eux les frais onéreux de reproduction pour les copies nécessaires aux répétitions des ouvrages.

Les compositeurs et les librettistes se plaignent souvent de ne toucher que des revenus modiques. Leurs réclamations sont nombreuses, mais certains observateurs – comme l'ancien secrétaire Nérée Désarbres – nuancent leurs propos. Ils estiment que « la part de l'auteur dans la vente de la partition ne [leur] paraît pas un denier si misérable. »<sup>1748</sup> Ni les protestations des uns, ni les contradictions apportées par les autres ne s'appuient sur des données chiffrées. Il est difficile de savoir combien rapporte vraiment l'édition d'une pièce, d'autant que les publications connaissent des fortunes diverses.

L'édition permet aux compositeurs et aux librettistes de tirer un revenu de leurs créations, même quand ils ont cessé d'écrire. Ces revenus complètent utilement les pensions de retraite accordées aux auteurs reconnus.

#### 4. Le droit à la pension

Les auteurs ont longtemps dû se contenter des droits et des gratifications versés par l'Académie royale de musique, en échange du droit d'exploitation de leurs ouvrages. Jusqu'en 1776, cette source de revenus s'éteint après trente représentations. Si le droit sur les représentations a été augmenté, les autorités savent qu'un effort reste à fournir pour améliorer la rémunération des auteurs : on cherche un nouveau moyen de « récompenser leur talent ». La solution retenue a été l'ouverture d'un droit à la pension : le même règlement dispose que « les auteurs des paroles et de la musique de trois grands ouvrages jouiront d'une pension à vie de

---

<sup>1747</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Article 13 de l'ordonnance du roi du 16 janvier 1816 : « L'édition appartient aux auteurs sauf 60 exemplaires qu'ils devront remettre à l'administration. »

<sup>1748</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 80.



1 000 livres. »<sup>1749</sup> Cette mesure est avant tout pragmatique : son dessein n'est pas tant d'accorder plus de reconnaissance aux compositeurs et aux librettistes que de conserver – ou d'attirer – les auteurs à la mode, tout en les incitant à produire plus d'ouvrages nouveaux.

L'effort financier est conséquent, mais il n'est pas à la hauteur des revendications. Dans ces conditions, la pension est un avantage très recherché ; elle récompense les seuls auteurs ayant produit trois grands ouvrages ; en 1777, Gluck a déjà composé *Iphigénie en Aulide*, *Le siège de Cythère*, *Orphée et Eurydice*, *Alceste* et *Armide*, soit cinq opéras. Se sachant protégé par la reine, il fait intervenir le duc de la Vrillière. Bien qu'il ait été remplacé à la Maison du roi, depuis deux ans, par Amelot de Chaillou, l'ancien ministre demande une augmentation de la pension, si le compositeur propose encore deux pièces<sup>1750</sup>.

Poussée par les autorités et les auteurs à un effort financier toujours plus conséquent, la direction de l'Opéra est dans l'impossibilité d'acquitter les pensions, lorsqu'elle manque de liquidités. Durant les premières années de la Révolution, les administrateurs doivent suspendre les paiements. Encore une fois, seuls les principaux auteurs parviennent à conserver leurs droits. En 1798, le compositeur André Grétry et le librettiste Nicolas-François Guillard présentent une pétition à l'administration du Théâtre de la République. Affiliés à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, ils réclament le versement de leurs pensions, et font remarquer que leurs pièces font partie de la programmation révolutionnaire. S'il n'est pas question de mettre en paiement la totalité des rentes viagères accordées aux auteurs, les autorités ne souhaitent pas priver l'établissement du talent de ses principaux compositeurs, d'autant qu'ils font jouer leurs relations<sup>1751</sup>. La direction propose au ministre de l'Intérieur de leur accorder les sommes demandées, en faisant disparaître de la comptabilité le terme de « pension ». Grétry et Guillard doivent recevoir de simples « récompenses pour services rendus », dépense imputable sur le fond destiné à l'encouragement des arts. L'objectif avoué de cette grossière dissimulation est d'éviter que les autres auteurs ne réclament leur dû<sup>1752</sup>. Le ministre

---

<sup>1749</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil du 30 mars 1776, article 20.

<sup>1750</sup> A.N. O<sup>1</sup> 621. Paris, le 23 novembre 1777, « Bulletin relatif à la lettre de M. le duc de la Vrillière, au sujet de M. Gluck et des engagements dudit avec l'administration ».

<sup>1751</sup> Le 12 août 1791, ils ont rejoint la société créée par Beaumarchais en 1777. *Annuaire de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques, tome I*, Paris, SACD, 1869, p. 16.

<sup>1752</sup> Bibl. Opéra. AD 28. Paris, le 17 vendémiaire an VII, lettre de l'administration du Théâtre des arts à François de Neufchâteau, ministre de l'Intérieur.

oppose un refus à cette manigance, mais trouve le moyen de faire droit aux pétitions. En confrontant la correspondance aux pièces comptables, on s'aperçoit qu'au chapitre de la dépense, Grétry et Guillard – ainsi que Piccinni – font partie des auteurs auxquels un « traitement exceptionnel » a été accordé, le 19 décembre 1798, par le Directoire exécutif<sup>1753</sup>. Cet arrangement est valable pour deux ans : les deux auteurs sont ensuite réinscrits en tant que pensionnaires. Ils sont les seuls à recouvrer leurs droits<sup>1754</sup> : le Théâtre de la République devant s'acquitter de leurs droits sur ses fonds propres, l'administration a ouvertement opéré une sélection parmi ses compositeurs et ses librettistes.

Les difficultés financières n'ont fait que suspendre les pensions ; Napoléon, puis les monarchies censitaires remettent de l'ordre dans les comptes et restaurent le système. Une ordonnance royale de septembre 1824 impose tout de même des conditions d'attribution plus restrictives : les trois ouvrages nécessaires pour obtenir une pension de 1 000 francs doivent avoir dépassé quarante représentations. La rente est portée à 3 000 francs si le compositeur ou le librettiste a proposé quatre autres pièces à succès<sup>1755</sup>.

Pour limiter les dépenses, on a même imposé une retenue de 5% sur les droits d'auteur, afin d'abonder un fonds de pensions, mais les sommes récoltées sont modiques et la caisse perd de l'argent. En 1813, l'Opéra dépense 38 500 francs pour un budget de 35 000 et ne perçoit que 1 800 francs de retenue à l'année<sup>1756</sup>. Les régimes changent et aucune réforme n'est engagée. L'administration, qui applique mal les règlements, ne parvient plus à soutenir la caisse : en 1823, le montant mensuel des retenues est d'environ 120 francs<sup>1757</sup>. Comme pour les interprètes, le droit à la pension accordé aux auteurs ne résiste pas à la mise en entreprise. Après 1831, les autorités ne peuvent augmenter inconsidérément les dépenses de l'entreprise Veron : seuls les droits acquis sont conservés<sup>1758</sup>. À l'avenir, les auteurs devront se contenter du droit sur l'exploitation de leurs œuvres. Les économies imposées par

---

<sup>1753</sup> Bibl. Opéra. PE 205 « pensions 1746–an VIII ». Au chapitre VIII de la dépense, Guillard est inscrit pour 3 000 francs, Grétry pour 2 000 francs et Piccinni pour 1 000 francs.

<sup>1754</sup> Voir, par exemple, Bibl. Opéra. CO 534. Bilan comptable de fructidor an IX. Les pensions de ces auteurs figurent au chapitre 10 de la dépense.

<sup>1755</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. L'ordonnance est citée dans une « Note à l'attention du ministre de l'Intérieur par la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques », en date du 31 décembre 1841.

<sup>1756</sup> Bibl. Opéra. CO 456. « Honoraires d'auteurs : 1813 ».

<sup>1757</sup> Bibl. Opéra. CO 466. « Honoraires d'auteurs : 1823 ».

<sup>1758</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Article 5 du cahier des charges du 28 février 1831 : l'entrepreneur « devra respecter les engagements valablement faits jusqu'à ce jour ; en conséquence, à compter du jour de son entrée en jouissance, les traités et conventions avec les auteurs ».

cette réforme ne semblent pas aussi importantes qu'on ne l'espérait, dans la mesure où les sociétés d'auteurs utilisent cette suppression comme argument pour appuyer leurs demandes d'augmentation des droits d'auteur<sup>1759</sup>.

Une dernière tentative de réinstauration des pensions d'auteurs a lieu durant la régie du Second Empire. Napoléon III, espérant accroître le prestige de son Théâtre impérial de l'Opéra, engage une politique favorable aux auteurs, pour les mêmes raisons qu'en 1776. Indépendamment des droits d'exploitation, le décret du 16 août 1856 accorde aux auteurs de deux grands ouvrages – qui auraient, chacun, dépassé 40 représentations – une pension de 500 francs ; son montant est doublé si les pièces sont jouées plus de 100 fois. Cette somme annuelle est augmentée de 500 francs pour tout ouvrage supplémentaire, s'il est couronné de succès<sup>1760</sup> : l'objectif principal de ces mesures est le renouvellement du répertoire. Dépourvu de plafond, le nouveau régime des retraites a pour vocation d'inciter les principaux auteurs à proposer un nombre important de pièces ; directement intéressés à la réussite de leurs opéras, ils seront plus enclins à écrire pour répondre aux attentes du public. Les conditions de rémunération et d'obtention de la pension doivent influencer sur le contenu des ouvrages : elles incitent les compositeurs, non pas à créer et à proposer de nouvelles formes, au risque de déplaire aux spectateurs, mais plutôt à suivre les modes : durant cette période, Rossini – dont le *Guillaume Tell* a marqué les esprits – demeure le modèle. Les autorités souhaitent, avant tout, remplir les salles. Ce système des pensions peut difficilement fonctionner sans le soutien actif des autorités et les subventions publiques : lorsque l'Opéra est, à nouveau, livré à l'entreprise, les directeurs refusent de conserver un tel fardeau et cessent d'accorder des pensions.

La rémunération des auteurs a connu de nombreux changements, à cause de l'instabilité administrative de l'Opéra, de l'état des finances, ou des partis-pris des différents gestionnaires. Si la raison d'être de ces pensions est principalement de récompenser la création, il ne faut pas oublier que les droits perçus sur une pièce ne s'arrêtent pas à la mort de celui qui l'a écrite ou composée. Le droit pécuniaire et la propriété intellectuelle d'une œuvre font partie d'un patrimoine que les ayants-droits d'un auteur reçoivent à l'ouverture d'une succession.

---

<sup>1759</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Dans sa note transmise au ministre le 31 décembre 1841, la Commission des auteurs demande la révision du cahier des charges et l'augmentation du droit journalier pour compenser la perte du droit à pension.

<sup>1760</sup> *Ibid.* Article 5 du décret du 16 août 1856. Les auteurs de ballets obtiennent la moitié de cette rémunération et sont soumis aux mêmes conditions.

### III. Droits d'auteur et droit successoral

Sous l'Ancien Régime, on n'accorde que peu de considération aux héritiers des auteurs de l'Académie royale de musique. Les droits conservés par la famille de Lully n'ont pas été étendus à tous les compositeurs. Comme nous le savons, dans le domaine littéraire, on ne raisonne pas encore en termes de propriété intellectuelle des œuvres, mais bien en termes de cessibilité du privilège d'édition. Les arrêts du 30 août 1777 limitent la cession, faite à un éditeur, du droit de reproduire une œuvre : après la mort de l'auteur, ses héritiers – et non l'imprimeur – obtiennent la jouissance des privilèges<sup>1761</sup>. Pour les œuvres musicales, le régime est différent : les statuts de l'Opéra restent muets au sujet des héritiers des compositeurs et des librettistes. La Révolution apportera les réformes nécessaires à la création d'un droit de propriété intellectuelle et à son inscription dans un patrimoine.

En exploitant leurs droits sur une pièce, les auteurs en tirent principalement deux catégories de revenus : la rémunération versée par le théâtre, à chaque représentation, ainsi que les bénéfices issus de l'édition. Leurs ayants-droits espèrent pouvoir jouir des mêmes droits. Le décret des 13 et 19 janvier 1791 constitue une première étape. Le texte – valable pour les œuvres dramatiques – étend à 5 ans le droit des héritiers, avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public. À l'issue de ce délai, les directeurs des établissements de spectacles peuvent représenter les pièces, sans verser aucun droit<sup>1762</sup>. Ce délai est étendu à 10 ans, par le décret du 19 juillet 1793 qui inclus, cette fois expressément, les compositeurs de musique dans son champ d'application<sup>1763</sup>. On ne fait maintenant plus de distinction entre les auteurs dramatiques, les compositeurs et les librettistes. Un nouvel effort en faveur des héritiers est fourni, en 1810. Le décret impérial du 5 février permet à la veuve d'un auteur d'obtenir, sur les ouvrages, les mêmes droits que son mari ; leurs enfants

---

<sup>1761</sup> C. Colombet, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1762</sup> M. Vivien, É. Blanc, *op. cit.*, p. 336. Article 2 du décret royal des 13–19 janvier 1791 : « Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous les anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement. »

<sup>1763</sup> *Ibid.* p. 343. Article 2 du « décret aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs » du 19 juillet 1793.

peuvent même en bénéficier pendant 20 ans, à compter du décès de leur mère<sup>1764</sup>. Plusieurs textes sont déposés en vain devant les chambres, en 1825, 1836 et 1839 : ce régime n'est réformé qu'en 1854. La loi des 8-15 avril étend à 30 ans les droits des descendants directs des auteurs, à partir du décès de leur mère<sup>1765</sup>. Ces deux dernières réformes sont encore jugées insuffisantes. Il faut dire que, dans le silence des textes, on applique encore le décret de 1793 aux héritiers – ou aux éditeurs – d'auteurs restés célibataires et sans enfants<sup>1766</sup>. Cette loi restreint à 10 ans les droits des ayants-cause, qu'ils soient ascendants, ou descendants en ligne collatérale. Les modalités du partage sont, quant à elles, déterminées par le droit commun, aux articles 731 à 755 du *Code civil*. L'éditeur, qui avait acquis les droits sur l'œuvre, est soumis au même régime.

De nombreux auteurs et imprimeurs, bien implantés, expriment leur mécontentement, si bien qu'on cherche à faire évoluer le système. Au début des années 1860, les partisans de la propriété perpétuelle affrontent les partisans d'un alignement sur la prescription civile trentenaire. D'autres souhaiteraient porter le délai à 50 ans. Le conflit est d'autant plus vif qu'une affaire provoque le mécontentement des compositeurs : on vient d'apprendre le refus opposé aux enfants de Beethoven et Weber, qui ne pourront plus continuer à percevoir des droits sur les œuvres de leurs pères. Une « sous-commission de la propriété littéraire et artistique » se réunit, en 1862 et 1863, pour rédiger un projet de loi<sup>1767</sup>, mais aucune suite n'est donnée à ses travaux. Finalement, la loi des 14 et 19 avril 1866 parvient à clore le débat, en instaurant une prescription cinquantenaire pour les héritiers des auteurs décédés<sup>1768</sup>. La solution intermédiaire a été préférée : la prescription trentenaire et la perpétuité sont écartées. Le législateur – soutenu par une partie des auteurs – considère que ce délai est suffisant : certaines œuvres dramatiques ou lyriques ne connaissent le succès que plusieurs années après le décès de leur créateur, mais peu passent à la postérité après un demi-siècle d'oubli.

---

<sup>1764</sup> Cette consécration du droit de la veuve ne vaut que si celle-ci est mariée à l'auteur et que leur régime matrimonial est celui de la communauté de biens. Article 39 du titre IV « De la propriété et de sa garantie » du décret impérial du 5 février 1810.

<sup>1765</sup> J.-B. Duverger, *op. cit.*, tome 54, p. 175-176. Article unique de la loi des 8-15 avril 1854 sur « le droit de propriété garanti aux veuves et aux enfants des auteurs, compositeurs et artistes ».

<sup>1766</sup> A.N. F<sup>21</sup> 963. Ce problème est soulevé principalement pour défendre les droits des éditeurs. Voir, par exemple, le discours du comte Walewski en ouverture de la première réunion de la Commission de la propriété littéraire et artistique, le 22 janvier 1862. Cette commission avait pour objet d'élaborer un projet de loi complétant et réformant l'ancien régime juridique.

<sup>1767</sup> *Ibid.* Le projet de loi n'est pas daté.

<sup>1768</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 66, p. 270-308.

Les conventions passées entre les héritiers et les éditeurs sont des contrats privés et ne figurent pas dans les archives. Les registres du théâtre permettent cependant de suivre les versements des droits d'exploitation aux ayants-cause. Ces livres de comptes notent scrupuleusement les dates de décès des auteurs, dont les pièces figurent au répertoire : on veut savoir quand la famille du défunt ne sera plus fondée à ne réclamer aucun versement. Si les administrateurs savent quand arrêter les paiements et appliquent plus strictement la loi, ils n'oublient pas d'honorer leurs dettes envers les héritiers. Les sommes versées par le théâtre peuvent représenter un revenu substantiel : à titre d'exemple, 10 années après la mort de Grétry, ses pièces rapportent encore, au minimum, 66 francs par soirée<sup>1769</sup>. La rémunération de la propriété artistique d'un auteur décédé est, en bonne logique, dispensée de la retenue de 5%, destinée à abonder le fonds de pension : les héritiers perdent dans tous les cas le droit aux pensions d'auteur.

L'amélioration des conditions de rémunération des auteurs, ou l'extension du délai durant lequel leurs héritiers jouissent de la propriété intellectuelle d'une œuvre, ont été sollicitées par des sociétés ou des associations regroupant les compositeurs, librettistes et autres dramaturges. Dans la mesure où le discours prononcé au nom d'un groupement d'intérêts puissant a plus de force que la pétition présentée par un auteur isolé, les créateurs d'opéras se sont associés pour faire valoir leurs revendications.

#### *IV. Les sociétés d'auteurs*

Les sociétés d'auteurs trouvent leur origine dans l'initiative de Beaumarchais<sup>1770</sup>, en 1777, après un différend avec les Comédiens français. Sa société a été fondée pour défendre les intérêts des dramaturges, mais elle sera rejointe, en 1791, par quelques compositeurs et librettistes de l'Opéra, comme André

---

<sup>1769</sup> Bibl. Opéra. CO 466 « Honoraires d'auteurs : 1823 ». Cette somme est versée, en 1823, pour la pièce de *Panurge dans l'île des lanternes*.

<sup>1770</sup> M. Lever, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, Paris, Fayard, 2003, tome 2, p. 225-277. De nombreux auteurs, comme Mercier, ont connu des démêlés avec la Comédie-Française ; Beaumarchais, quant à lui, leur reprochait de ne pas fournir les comptes précis des droits d'auteurs dus pour le *Barbier de Séville*.

Grétry et Nicolas-François Guillard<sup>1771</sup>. Leur présence parmi les sociétaires a donné plus de poids à leurs prétentions et les a préservé, quelques temps, des difficultés financières éprouvées par l'établissement<sup>1772</sup>. Cette première « association » connaît un renouveau, sous la Restauration, grâce au librettiste Eugène Scribe. Une nouvelle société est créée, en 1829, et ses actes déposés chez le notaire, en 1837 : ils sont conformes au régime du « contrat de société », tel qu'il est défini par le *Code Civil*, aux articles 1843 et suivants. Plusieurs objectifs ont été fixés par ses fondateurs : la société doit défendre les intérêts des auteurs contre les prétentions des directeurs de théâtres, percevoir les droits d'auteurs et organiser une caisse de secours, au profit des veuves et des héritiers des sociétaires. Son administration est assurée par une Commission des auteurs, chargée notamment de négocier les traités avec les gestionnaires des établissements de spectacles<sup>1773</sup>.

Les conventions passées entre la Commission des auteurs et l'Opéra suivent toujours un même modèle : pour obtenir le droit d'exploiter les ouvrages, le directeur s'engage à verser un droit proportionnel sur la recette de la soirée, à garantir un droit d'accès aux représentations et à donner plusieurs billets d'entrée<sup>1774</sup> ; ces conditions sont les mêmes pour les autres théâtres<sup>1775</sup>. Les négociations tournent souvent en faveur des auteurs, dans la mesure où aucun sociétaire n'a le droit de laisser un théâtre jouer ses œuvres, s'il a refusé de traiter avec la société : l'Opéra ne peut raisonnablement pas se priver de compositeurs comme Gounod, Offenbach, Rossini et Verdi, ou de librettistes comme Halévy et Carré<sup>1776</sup>. Les directeurs accordent d'autant plus d'attention aux revendications qu'ils sont parfois eux-mêmes membres de cette association : c'est le cas, par exemple, de Vaucorbeil et de Royer, vice président de la Société des auteurs, de 1863 à 1867<sup>1777</sup>. Ils sont sollicités par un groupement d'intérêts auquel ils appartiennent, et au sein duquel ils ont conservé des contacts. Cette société n'est pas la seule à exercer une pression sur le Théâtre de l'Opéra : le Syndicat de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique – créé en

---

<sup>1771</sup> *Annuaire de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques, op. cit.*, p. 15-16.

<sup>1772</sup> Voir supra p. 417.

<sup>1773</sup> *Annuaire de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques, op. cit.*, p. 3-4. Articles 5 et 15 des Actes de la société des auteurs et compositeurs dramatiques.

<sup>1774</sup> Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 221. « Convention faite entre les auteurs et compositeurs dramatiques et M. Vaucorbeil, directeur privilégié du Théâtre de l'Opéra ». Cette convention, non datée, est passée entre 1879 et 1884.

<sup>1775</sup> G. Adenis-Colombeau, *op. cit.* p. 189.

<sup>1776</sup> Ces auteurs figurent, entre autres, dans la liste des sociétaires de la Société des compositeurs et auteurs dramatiques. *Annuaire de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques, op. cit.*, p. 266-278.

<sup>1777</sup> *Ibid.*

1850 – intervient à son tour. Dans une convention passée avec le directeur Émile Perrin, le 18 mars 1866, la SACEM est autorisée à percevoir directement les rémunérations de ses sociétaires<sup>1778</sup>.

Ces associations n'ont pas pour seul objectif de lutter contre les abus des théâtres ; elles doivent aussi – comme le prévoient leurs statuts – soutenir la famille d'un auteur défunt, ou aider les sociétaires en difficultés. Pour ces raisons, une caisse de secours a été mise en place : elle est abondée par les cotisations des membres, par un faible pourcentage prélevé sur les droits perçus au nom des auteurs, et par les bénéfices des représentations extraordinaires, spécialement organisées. L'Académie royale de musique est une contributrice importante. En 1839, le ministre de l'Intérieur fait savoir au directeur Duponchel qu'il autorise les danseurs Derivis et Duport à paraître en dehors de l'Opéra, afin de récolter des fonds au profit des auteurs et compositeurs dramatiques<sup>1779</sup>. Le détachement d'interprètes célèbres révèle l'intérêt porté au fonctionnement de cette caisse : c'est un geste intéressé en faveur d'un groupe de pression. Il est difficile de se passer des sociétés si l'on souhaite s'attacher les talents d'un auteur reconnu. Traiter leurs associations avec bienveillance peut s'avérer utile, d'autant que la loi des 15–20 juillet 1850 permet à cette caisse d'être reconnue comme « établissement d'utilité publique ». Le régime des établissements d'utilité publique donne le droit à la société de recevoir des dons et des legs, mais il impose, dans le même temps, un contrôle plus strict de son fonctionnement<sup>1780</sup>. L'engagement de l'Opéra en faveur de la caisse des secours ne faiblit pas, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1864, le Théâtre impérial de l'Opéra organise toujours des représentations à bénéfice : elles peuvent rapporter, chacune, plus de 12 000 francs<sup>1781</sup>. Ces soirées, destinées à montrer la bonté de l'établissement et du régime envers les arts, seront organisées sous le patronage du couple impérial. Quelques mois avant le début de la guerre de 1870, se tient un bal à l'Opéra dont les recettes sont reversées à la caisse ; il a lieu sous l'égide de l'empereur<sup>1782</sup>. D'autres

---

<sup>1778</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 221. Article 2 de la convention passée par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et le Syndicat des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique avec le directeur de l'Opéra.

<sup>1779</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1066. Paris, le 31 octobre 1839, lettre du ministre de l'Intérieur au commissaire royal près du Théâtre de l'Opéra.

<sup>1780</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 50, p. 330-333. Loi des 15-20 juillet 1850 sur les sociétés de secours mutuels. Selon les articles 12 et 13 la société doit fournir chaque année un compte de sa situation au préfet et elle peut être dissoute en cas de gestion frauduleuse.

<sup>1781</sup> Bibl. Opéra. RE 16. Journal de la régie, 1864. Représentation extraordinaire du samedi 30 avril 1864.

<sup>1782</sup> *Ibid.* Bal du samedi 22 avril 1870.



représentations extraordinaires soutiennent les sociétés d'artistes lyriques et dramatiques ; ces spectacles sont autorisés, sans dépendre nécessairement du pouvoir politique<sup>1783</sup>.

\*

\* \*

La nature des engagements ne soulève pas que des questions de droit ; son intérêt n'est pas uniquement juridique. La création d'un statut ou le développement des contrats révèlent aussi un choix politique, un parti-pris économique, une certaine conception de l'administration et de la mission confiée à l'Opéra. La modification du lien juridique emporte des conséquences importantes quant à la gestion du personnel : la multiplication des contrats à durée déterminée accroît la flexibilité, d'autant qu'ils sont facilement résiliables. La direction peut se séparer plus facilement du personnel qui ne lui est pas indispensable ; les interprètes renommés peuvent faire jouer la concurrence entre les théâtres. L'abandon de la protection statutaire a cependant un coût : l'administration doit compenser la perte des avantages en négociant de nouvelles clauses ou en augmentant les salaires. Cette situation est profitable aux artistes d'exception. Elle ne l'est pas autant pour les interprètes moins connus ou dans une position moins en vue : un choriste, un figurant, un violon de l'orchestre sont moins indispensables et peuvent être remplacés plus facilement. Ils doivent parfois accepter une diminution de leurs cachets au moment du renouvellement de leur contrat, pour ne pas être remerciés. Les variations juridiques ont donc un effet direct sur le déroulement des carrières et – par voie de conséquence – sur le fonctionnement de l'établissement. Pour mieux comprendre le rapport existant entre la condition du personnel et l'exercice du service public, il convient maintenant d'envisager la vie professionnelle du personnel de l'Opéra.

---

<sup>1783</sup> Bibl. Opéra. RE 22. Journal de la régie, 1870. Christine Nilsson, célèbre soprane, consacre son avant dernière représentation à la caisse de secours mutuels des artistes et musiciens dramatiques.



## CHAPITRE 2

### LA VIE PROFESSIONNELLE A L'OPERA

La réglementation de la vie professionnelle est, pour partie seulement, une affaire de gestion, car il faut compter avec l'ambition, les luttes d'influence, les jalousies, la volonté ou le plaisir de bien faire, etc. Le bon fonctionnement du service dépend notamment des liens de droit – le statut comme les clauses des contrats sont contraignants – mais aussi des usages et des coutumes qui organisent la vie quotidienne à l'Opéra de Paris. Ces règles informelles ne doivent pas être négligées : comme en matière d'organisation administrative, elles sont, par nature, issues de la vie du théâtre. Elles complètent ou adaptent les règlements. Le passage d'un personnel statutaire à un personnel contractuel marque une évolution importante sans pour autant créer une rupture profonde. Le personnel conserve les mêmes réseaux ; il mobilise les mêmes protecteurs. Les contrats à durée indéterminée se succèdent : beaucoup de contractuels semblent assurés de ne jamais quitter leur poste ; ils en ont conscience et essaient de se libérer des contraintes qu'on cherche à leur imposer, comme ils s'efforçaient d'infléchir les anciennes dispositions statutaires. La permanence des usages pérennise certains avantages formellement supprimés par les textes. On remet sans cesse les choses sur le métier. À la longue, ces usages finissent par être repris dans les contrats et contribuent à favoriser l'éclosion de droits que l'on pourrait qualifier de « sociaux », comme la prise en compte de la grossesse, ou l'indemnisation des régime des accidents du travail et de la maladie, etc.



## SECTION 1

### LE RECRUTEMENT DES PERSONNELS

Le recrutement est une étape complexe. Elle nécessite, en principe, une évaluation précise des besoins. Les gestionnaires doivent savoir évaluer les aptitudes requises pour les remplir. Cependant, les frais de personnel grèvent lourdement le budget. L'équilibre financier est difficile à atteindre. Afin de répondre à ces contraintes, les autorités ont recours à deux méthodes, soit le recrutement direct d'artistes reconnus, soit en donnant leur chance à de jeunes interprètes, sortis des écoles spécialisées.

#### *Paragraphe 1. L'engagement*

Le recrutement direct ne fait pas l'objet d'une pratique uniforme. Deux procédés sont utilisés, en fonction des catégories de personnel. Les interprètes sont généralement sélectionnés par un jury, méthode censée lutter contre le clientélisme et favoriser l'emploi des meilleurs artistes. Malgré tout, de nombreux passe-droits demeurent : dans les faits, leur engagement diffère assez peu du procédé de recrutement des ouvriers et des commis des bureaux, personnel engagé sans formalisme particulier.

#### *I. L'audition des artistes*

Au départ, aucune formalité n'est imposée. Lully continue, en partie, les contrats des interprètes formés par ses prédécesseurs. Il n'hésite pas non plus à faire

venir les danseurs des ballets du roi<sup>1784</sup>. Les premiers textes encadrant l'Académie royale de musique ne précisent pas le mode de recrutement des artistes, qu'ils soient chanteurs, danseurs ou musiciens. Tout au plus, l'article premier du règlement du 11 janvier 1713 impose-t-il au directeur Francine de choisir les meilleurs interprètes et de soumettre son choix à l'inspecteur général Destouches<sup>1785</sup>. Cette formulation implique une mise en concurrence des candidats, ainsi qu'un contrôle des décisions par le représentant du ministre. Il reste peu d'informations sur ces recrutements. Bien que sa renommée le précède, l'artiste n'entre, semble-t-il, à l'Opéra que sur recommandation, après une audition de principe.

Après l'octroi du privilège de l'Académie à la Ville de Paris, en 1749, le recrutement est rendu plus transparent. La gestion de l'établissement ne se faisant plus aux seuls risques et périls des entrepreneurs, on instaure une procédure destinée à favoriser le recrutement d'interprètes compétents : l'artiste doit démontrer ses qualités avant d'être engagé. Les archives deviennent plus éloquentes. En 1751, le chanteur Robin est recruté, pour ses qualités vocales, par un jury composé notamment des directeurs Rebel et François Francœur<sup>1786</sup>. L'appréciation « du talent » par un organe collégial n'est pas une garantie contre l'arbitraire. La réunion d'un jury, sous la coupe d'un directeur complaisant, peut aussi légitimer une faveur. Le détournement de la procédure est aisé, même si la direction veille, tout de même, à ce que l'interprète ait les capacités requises pour se produire à l'Opéra. Même lorsque les gestionnaires passent outre le principe de l'audition collective, ils s'assurent que l'artiste recommandé est convenablement formé. Ainsi, Chassé – en dépit de la protection de Louis XV, de son premier rôle de basse-taille, et d'une renommée acquise dans les grands opéras de Lully et Rameau<sup>1787</sup> – ne parvient à favoriser ses protégés qu'en leur offrant une formation individuelle de six mois : il arrive que les directeurs, peu convaincus par leurs prestations, aient émis quelques doutes. En 1752, Chassé propose la demoiselle Dubourg ; cette jeune chanteuse est connue pour être « bien élevée, avec une voix de distinction et beaucoup d'apparence », mais elle ne n'est engagée à 1 200 livres annuelles qu'après avoir reçu les cours particuliers du maître<sup>1788</sup>. La tentative de réforme est imparfaite : les bonnes volontés cèdent

---

<sup>1784</sup> J. de La Gorce, *Lully, op. cit.*, p. 190-191.

<sup>1785</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 1 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>1786</sup> *Ibid.* Engagement du sieur Robin, le 24 août 1751.

<sup>1787</sup> M. Benoît (dir), *Dictionnaire de la musique en France, op. cit.*, p. 134

<sup>1788</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Engagement de la demoiselle Dubourg, le 22 novembre 1752.

rapidement devant les recommandations et les passe-droits, alors nombreux au sein de l'établissement. L'Opéra – comme le caricaturent les auteurs satiriques – ne peut résister à l'influence des princes, désireux d'offrir, à leurs jeunes favorites, les places dont elles rêvent. Les auteurs, les directeurs ou les personnalités influentes parmi les interprètes savent, eux aussi, contourner les règles<sup>1789</sup>. Souvent, les artistes « entretenues » par une certaine élite obtiennent une place grâce aux libéralités adressées à l'administration. En 1754, le maître de ballets Lany, offre une tabatière d'or sertie de diamants pour obtenir le réengagement de la Deschamps<sup>1790</sup>. La pratique n'est pas isolée : la cantatrice n'est pas la seule à profiter des « bonnes intentions » du chorégraphe<sup>1791</sup>. On tire le constat d'échec de cette première procédure de recrutement. Le placement d'interprètes à l'Opéra répond à des impératifs que les textes ne peuvent prendre en considération : il s'agit de remercier ou de rendre redevables quelques personnalités importantes. En 1778 – après l'administration exercée par les commissaires royaux – le directeur entend reprendre en main son personnel. L'article 11 du nouveau règlement dispose que les artistes souhaitant intégrer l'Académie de musique doivent être « examinés et éprouvés » par le directeur, avant leur engagement<sup>1792</sup>. Cette obligation – dont la formulation imprécise laisse le champ libre au directeur Vismes – impose la tenue d'une audition : les candidats doivent démontrer leurs mérites en exécutant l'un des morceaux choisis du répertoire. Le règlement ne prévoyant aucun contrôle, son application dépend de la bonne volonté d'un directeur soumis aux pressions de son personnel : les passe-droits reprennent de plus belle.

---

<sup>1789</sup> En 1767, le poète satirique Barthes ironise sur le mode de recrutement des danseuses dans ses *Statuts pour l'Académie royale de musique* :

« Pour toute jeune débutante  
 Qui veut entrer aux ballets  
 Quatre examens au moins est la forme contrainte.  
 Primo, le duc qui la présente  
 Y compris l'intendant et les premiers valets.  
 Ceux-ci auprès de la nymphe ont droit de préséance.  
 Secundo nous, les directeurs  
 Tertio son maître de danse  
 Quarto pas plus de trois auteurs... »

<sup>1790</sup> G. Capon, R. Yves-Plessis, *Fille d'Opéra, vendeuse d'amour, histoire de M<sup>lle</sup> Deschamps (1730-1764) racontée d'après les notes de police et des documents inédits*, Paris, Plessis-Librairie, 1906, p. 53.

<sup>1791</sup> E.-M. Benabou, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 110. Considéré comme séducteur et débauché, Lany intriguait auprès des gentilshommes de la Chambre pour favoriser de nouvelles recrues.

<sup>1792</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Arrêt du Conseil portant règlement pour l'Académie royale de musique du 27 février 1778.

Lorsque l'administration du théâtre est confiée au Comité des artistes, une procédure plus complexe est instaurée. Pour éviter la mainmise d'un administrateur ou d'un groupement d'intérêts sur le recrutement, le règlement de 1780 mobilise à la fois le directeur, le comité d'administration et l'autorité hiérarchique de l'Opéra<sup>1793</sup>. Le candidat doit d'abord solliciter le directeur. S'il donne son accord, l'interprète est présenté au Conseil d'administration qui compose et convoque un jury. Après audition, un rapport est envoyé au représentant du ministre, seule personne habilitée à finaliser le recrutement. L'autorité chargée de sélectionner les candidats n'est pas celle qui auditionne ; les jurys, quant à eux, ne sont pas investis du pouvoir de nomination. Cette procédure est, en principe, le seul moyen d'entrer à l'Académie royale de musique. Toutes ces autorités n'ont pas les mêmes intérêts ni la même clientèle ; elles entretiennent souvent des rapports conflictuels. Leur participation aux différentes étapes du recrutement est censée limiter le favoritisme, tant raillé en société. Un « supplément au règlement » précise les attributions du directeur : son rôle n'est pas d'opérer *in abstracto* une sélection parmi les candidatures : pour faire son choix, il doit juger les interprètes, en premier, pour ne retenir que ceux « en état d'être admis »<sup>1794</sup>. Cette organisation n'empêche pas les connivences. En dépit du renforcement de l'autorité du directeur, l'éphémère Berton – tout comme son successeur – peine à s'opposer aux caprices du Comité. Il ne peut pas non plus contrarier l'intendant des Menus-plaisirs : la personnalité forte et l'entregent de Papillon de La Ferté lui permettent de contourner la rigueur des textes, en favorisant ses maîtresses. Il exige, par exemple, le recrutement de la talentueuse – mais capricieuse – Cécile Dumesnil : faisant fis de toute procédure, la cantatrice ne tarde pas à réintégrer l'Académie royale de musique, après avoir été révoquée<sup>1795</sup>. Malgré les mesures officielles de favoritisme, la réunion de jurys s'est peu à peu imposée à l'Opéra. Si cette règle a souvent été détournée, elle n'a jamais été supprimée : c'est le moyen le plus efficace pour apprécier les qualités des interprètes. La Révolution ne remet pas en question la procédure créée sous l'Ancien Régime : les autorités entendent toujours organiser la mise en concurrence des artistes.

---

<sup>1793</sup> *Ibid.* Article 12 du chapitre premier du règlement pour la police intérieure de l'Académie royale de musique pris le 18 avril 1780.

<sup>1794</sup> Bibl. Opéra. Supplément au règlement du roi du 27 avril 1780. Cette précision est apportée dans l'article 15.

<sup>1795</sup> A. Julien, *op. cit.*, p 30.



En 1798, après une période d'incertitudes, les concours sont annoncés dans les journaux et par voie d'affichage. Les candidatures pour des places à l'orchestre sont examinées, au Conservatoire de musique, par les professeurs et un jury de onze citoyens nommés par le ministre. Les chanteurs et les danseurs sont, quant à eux, entendus par le directeur de l'Opéra et par les principaux interprètes<sup>1796</sup>. La décision d'organiser publiquement un concours et de requérir l'avis de quelques particuliers, même triés sur le volet, est conforme aux idéaux révolutionnaires. Trop compliquée à mettre en œuvre, cette réforme a été mal appliquée : en 1802, les « premiers emplois » sont toujours soumis à concours ; il n'est déjà plus question de jurés amateurs. Les candidats et les directeurs cherchent, par tous les moyens, à se dispenser de la procédure. C'est une formalité désagréable pour les uns et une perte de temps pour les autres. En 1801, un chanteur et un violoncelliste écrivent au ministre de l'Intérieur pour solliciter leur admission. Le chanteur, qui a déjà joué pour l'Académie royale de musique, met en avant son expérience et « se vante » d'un handicap vocal : il s'est abîmé la voix en doublant un rôle<sup>1797</sup>. Le ministre demande alors une enquête au directeur qui, dans une réponse à peine motivée, donne son accord pour le recrutement direct des deux interprètes. Sans faire cas de l'absence d'examen, il oublie la voix malade du chanteur<sup>1798</sup>. Le recrutement est heureusement ajourné par le ministre, pour une raison inconnue. Dans d'autres cas, l'opiniâtreté des artistes a raison des règlements. Deux ans durant, M<sup>me</sup> Mouchy harcèle le directeur et le cabinet ministériel pour obtenir la place de choriste que les concours lui refusent. En 1802, le directeur de l'Opéra cède devant tant d'insistance et écrit à la direction de l'Instruction publique pour plaider la cause de la choriste<sup>1799</sup> et lui obtenir un emploi dans un autre établissement. Sa demande est rejetée, mais l'artiste – loin de se décourager – parvient à faire fléchir le ministre : de guerre lasse, il lui délivre un ordre d'engagement au Théâtre des arts. Le directeur Vismes, de retour aux affaires, est manifestement embarrassé. Il s'exécute, non sans protester : « je me conformerai à cet ordre quoiqu'il n'y ait personne dans la nature qui ait un physique moins bien fait

---

<sup>1796</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Articles 31, 36 et 37 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>1797</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 11 messidor an IX, lettre de Gagné au ministre de l'Intérieur.

<sup>1798</sup> *Ibid.* Paris, le 25 nivôse an X, lettre du directeur du Théâtre de la République et des arts au ministre de l'Intérieur.

<sup>1799</sup> *Ibid.* Paris, le 21 vendémiaire an XI, lettre du directeur du Théâtre des arts au Conseiller d'État chargé de la direction et de la surveillance de l'Instruction publique.

pour embellir la scène, mais je dois vous faire observer que ses appointements seront une surcharge dans nos dépenses attendu que nos cadres sont remplis.<sup>1800</sup> »

De véritables examens sont, par ailleurs, organisés. Durant les premières années de la Restauration, les séances se déroulent sérieusement, quand aucun des candidats ne fait l'objet d'une recommandation. Lorsqu'une place est vacante, un jury extraordinaire est convoqué pour écouter et départager les candidats. Le 2 septembre 1817, cinq interprètes se présentent pour un emploi de choriste basse-taille. L'un d'entre eux – jugé « nul, absolument nul » – est rapidement écarté. Pour départager les autres, les jurés doivent débattre. Guisot, jeune chanteur de 20 ans, est sélectionné pour ses qualités vocales<sup>1801</sup>. En dépit de ce contre-exemple, les passe-droits ne font toujours pas figure d'exception : le principe du jury est souvent détourné, notamment grâce au régime du surnumérariat. Les interprètes surnuméraires ne sont pas nécessairement recrutés après audition. Ces chanteurs ou danseurs – connus de la direction ou des maîtres de chant et de ballets – sont appelés, en cas de besoin, et ne sont rémunérés que pour un rôle déterminé. Dans la mesure où il a accepté un statut précaire à l'Opéra et qu'il a démontré ses capacités à plusieurs reprises, un surnuméraire peut être recruté définitivement, sans concours. Cette méthode de recrutement n'est pas aberrante mais, la même année, l'intendant des Menus-plaisirs autorise discrétionnairement l'inscription de la demoiselle Muller, dans le registre des surnuméraires. La place, bientôt vacante, de première choriste doit lui être attribuée. Il en informe le directeur qui déférera aux instructions<sup>1802</sup>.

À partir de 1831, le recrutement des artistes est abandonné aux entrepreneurs. Les auditions se poursuivent, non sans quelques difficultés. Si les directeurs sont toujours sollicités par des notables ou des hommes politiques, la procédure semble se dérouler plus sérieusement. Après la révolution de 1848, le favoritisme est mal vu et la direction s'efforce, à tout le moins, de préserver les apparences. De nombreuses auditions sont organisées pour apprécier les qualités des interprètes, mais les délibérations des jurys manquent de sérieux. Certains procès-verbaux, mal remplis et peu motivés, prouvent que le jury a été appelé dans le seul objectif de respecter les formes. À la lecture des comptes-rendus, il est parfois impossible de savoir quel

---

<sup>1800</sup> *Ibid.* Paris, brumaire an XI, lettre de Vismes au ministre de l'Intérieur.

<sup>1801</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Procès-verbal du jury extraordinaire, convoqué le mardi 2 septembre 1817.

<sup>1802</sup> *Ibid.* Paris, le 6 août 1817, lettre de Papillon de La Ferté à Persuis.

postulant a été retenu : les jurés ne délibèrent pas toujours<sup>1803</sup>. La procédure n'est pas totalement oubliée et quelques concours se déroulent selon les formes imposées. Ils mettent en concurrence jusqu'à douze candidats et le rédacteur du *Journal de la régie* peut noter quels artistes ont été retenus<sup>1804</sup>. Les recommandations ne sont pas toujours prises en compte : lorsqu'aucun candidat n'est convaincant, les examinateurs se séparent, sans avoir pourvu les places. Le 30 août 1851, un concours est ouvert pour remplacer deux « premiers dessus » démissionnaires dans l'orchestre : les auditions ne donneront lieu à aucune admission<sup>1805</sup>. Cet exemple n'est pas isolé. Le concours du 30 septembre suivant, organisé pour le recrutement d'un violoncelliste, ne retient aucun candidat. Ces exemples révèlent que la sélection des musiciens est organisée avec plus de soin que le recrutement des autres interprètes. Si brillants soient-ils, les membres de l'orchestre, occupent des places moins exposées : les riches protecteurs recherchent plus volontiers la compagnie d'un artiste assurant physiquement le spectacle, sur la scène et éprouvent moins d'intérêt pour les carrières au sein de l'orchestre.

Il est difficile d'identifier précisément les groupes de pression, durant la gestion de l'Opéra en entreprise. Les directeurs engagent leur fortune et accordent probablement une plus grande attention aux capacités des artistes. L'organisation de la régie, en 1854, semble assez différente : l'intervention des autorités se fait beaucoup plus pesante. Le nouveau règlement du Théâtre impérial de l'Opéra laisse au directeur le soin d'engager les artistes, mais soumet son choix à l'approbation d'Achille Fould<sup>1806</sup>. Deux ans plus tard, un nouvel arrêté limite le rôle de la Maison de l'empereur aux seules places dont la rémunération excéderait 15 000 francs et une durée de trois ans<sup>1807</sup>. Cette restriction a été apportée pour éviter qu'un grand nombre d'engagements mineurs ne vienne encombrer le ministre : en réalité, il intervient quand bon lui semble. En 1860, Fould exige des diminutions de cachets au moment

---

<sup>1803</sup> Bibl. Opéra. RE 1. Audition du 28 décembre 1849. Les appréciations portées sur le talent des candidats sont parfois laconiques. On ne reporte pas les avis du jury pour tous les choristes auditionnés : il est impossible de savoir qui a été pris et pour quelle raison.

<sup>1804</sup> *Ibid.* Audition du 1<sup>er</sup> février 1850. Parmi les douze choristes auditionnés, un baryton et une basse seront retenus.

<sup>1805</sup> Bibl. Opéra. RE 3. Auditions des 10 août et 30 septembre 1851.

<sup>1806</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 5 août 1854, portant règlement de l'Académie impériale de musique. Peu d'éléments indiquent les modalités de recrutement. Selon son article 1, « tout artiste du chant ou de la danse engagé par le directeur avec notre approbation devra jouer et figurer sur le théâtre [...] »

<sup>1807</sup> *Ibid.* Arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 1<sup>er</sup> juillet 1856, article 2 : « Le directeur est chargé du recrutement de tous les emplois dans la création est autorisée par le budget. Toutefois, les engagements dont le prix excéderait 15 000 francs et dont la durée dépasserait trois années, seront soumis à l'approbation du ministre. »

du réengagement des doubles, demande des contrats plus courts ou subordonne un renouvellement à la suppression des congés<sup>1808</sup>. Le principe de l'audition des artistes n'a pas été abandonné, mais le ministre sait tourner la délibération à son profit : lorsqu'il souhaite favoriser un artiste, le ministre ordonne la réunion d'un jury et fait savoir qu'il se rendra à l'Opéra pour assister à la séance. Rédigé sous l'œil attentif de l'autorité supérieure, le rapport ne peut que se prononcer en faveur du recrutement<sup>1809</sup>. Pour s'assurer de l'engagement d'un artiste bien recommandé, Fould sollicite l'intervention du directeur : en 1859, grâce à l'intervention de la Maison de l'empereur, le ministre des Colonies et de l'Algérie parvient à placer un ancien élève du Conservatoire, désireux de faire ses débuts à Paris<sup>1810</sup>. Les jurys sont aux ordres du gouvernement et d'un directeur déferents ; ils ne se réunissent souvent que pour donner une légitimité artistique à une décision unilatérale et politique. Les ministres ne sont pas les seuls à intercéder en faveur de leurs protégés. Le directeur Royer ne peut se permettre d'écarter la totalité des recommandations, surtout lorsqu'elles émanent de personnages influents. Un ancien secrétaire de l'Académie impériale de musique décrit les pressions subies par son supérieur : l'administrateur du théâtre doit parfois se résoudre à engager des chanteuses refusées à l'unanimité par les jurys. Conscient que leur médiocrité ne leur permettra jamais de tenir un rôle<sup>1811</sup>, il accepte de prendre en charge leurs cachets. Les auteurs jouent, eux aussi, un rôle déterminant et s'efforcent d'imposer leurs chanteurs favoris. Wagner, par exemple, pousse le directeur à recruter Albert Niemann, un interprète allemand qui a déjà joué son *Tannhäuser*. Le compositeur parvient à ses fins : l'acteur figure à l'affiche, lorsque la pièce est inscrite au programme<sup>1812</sup>.

Les interprètes ne peuvent pas compter que sur leur seul talent : l'appui de tout homme de réseau est le bienvenu. Ces arrangements donnent souvent lieu à des injustices. En 1860, fort de la recommandation du général d'Allonville – héros de la conquête de l'Algérie, du coup d'État de 1851 et de la guerre de Crimée – un

---

<sup>1808</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Paris, le 15 février 1860, lettre du ministre de la Maison de l'empereur à Alphonse Royer, directeur de l'Opéra au sujet des réengagements des artistes Renard, Dufrène et Cazeaux.

<sup>1809</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1064. Paris, le 17 janvier 1859, lettre du ministre à Alphonse Royer. « Veuillez donner aussi promptement que possible une audition à un jeune ténor du Conservatoire dont on me dit le plus grand bien et m'indiquer le jour que vous avez fixé, parce que je désire assister à l'audition. »

<sup>1810</sup> *Ibid.* Paris, le 9 septembre 1859, lettre du ministre à Alphonse Royer. Un député proche du ministre des colonies et de l'Algérie lui a demandé d'intercéder en la faveur de M. Ecarlat dont le succès en province ne se dément pas.

<sup>1811</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire*, [texte imprimé anonyme] p. 19-20.

<sup>1812</sup> *Ibid.* Paris, le 16 juillet 1860, lettre d'Alphonse Royer au ministre. Wagner a exigé que l'on recrute le ténor allemand Albert Niemann.

chanteur obtient le soutien du ministre<sup>1813</sup>, alors qu'une jeune chanteuse, ancienne élève du Conservatoire et applaudie par le jury lors de son audition, reste à la porte du théâtre<sup>1814</sup>. Quand une place se libère, elle est souvent pourvue directement par mesure de faveur ; les concurrents des interprètes protégés – si talentueux soient-ils – obtiennent des auditions lorsqu'aucune place n'est vacante<sup>1815</sup>. Sous le Second Empire, les agences dramatiques gagnent en influence et favorisent la circulation des interprètes en Europe<sup>1816</sup> : leur rôle ne cesse de croître jusqu'à la fin de la III<sup>e</sup> République. Émile Perrin – après avoir accepté l'entreprise de l'Opéra – leur fait bon accueil, dans la mesure où il lutte contre le dirigisme du ministre et l'interventionnisme des autorités

L'appréciation des qualités artistiques par un jury a, maintes fois, été sujet à caution : la décision collégiale est souvent utilisée pour légitimer le favoritisme. Les emplois administratifs subalternes et les places d'ouvriers ne sont pas soumis à concours mais, à bien des égards, ils ressemblent, eux aussi, à des emplois de faveur.

## *II. Le personnel de bureau et les ouvriers*

Sous l'Ancien Régime, on entre au service de l'Académie royale de musique par recommandation. Les membres de la famille d'un préposé quittant son emploi ou la clientèle des principaux administrateurs sont facilement placés. Ces faveurs n'entrent pas nécessairement en contradiction avec l'intérêt de l'établissement. Ce personnel laborieux ne fait l'objet d'aucun examen, mais il est, la plupart du temps, recruté en raison de sa compétence et de son expérience. De nombreux préposés ont déjà exercé dans une administration ou se sont mis au service d'un particulier influent, prêt à appuyer sa candidature. On mesure mal les besoins du service. Tandis que certains préposés croulent sous le travail, d'autres sont presque désœuvrés. Leurs tâches se chevauchent ; ils entrent en concurrence, à cause du nombre surabondant d'employés. Les tentatives de rationalisation sont rares mais, peu de temps après le

---

<sup>1813</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 453. Paris, le 19 novembre 1860, lettre du ministre au directeur de l'Opéra au sujet de l'audition du chanteur Bernard.

<sup>1814</sup> *Ibid.* Paris, le 8 janvier 1862, lettre d'Elisa Grenier au ministre.

<sup>1815</sup> *Ibid.* Paris, le 26 août 1862, lettre du secrétaire général du ministre de la Maison de l'empereur à M<sup>lle</sup> Mursis-Celli.

<sup>1816</sup> *Ibid.* M. Benelli, agent dramatique, est correspondant exclusif du Théâtre impérial italien. A. Entsch, agent de théâtre à Berlin propose des artistes à l'Opéra.

retour d'Antoine Dauvergne à la direction, Papillon de La Ferté souhaite remettre un peu d'ordre dans l'effectif. Il pousse Louis-Joseph Francœur, le sous-directeur, à remercier une partie du personnel. La nouvelle administration – à qui incombe la tâche délicate de combler le déficit accumulé – entreprend quelques réformes, mais se heurte aux réticences du Comité d'administration<sup>1817</sup>. Louis-Joseph Francœur, neveu de directeur et ancien artiste de l'Académie, connaît le fonctionnement interne du théâtre et va mettre à jour quelques abus. Après vérification des états du personnel, il dénonce l'absurdité de certains emplois. L'exemple le plus marquant de ses réformes est celui d'un « lanceur de tonnerre » que l'on avait recruté dans la Garde nationale ; il bénéficiait d'un emploi fixe pour un travail insignifiant, pouvant facilement être rempli par n'importe quel ouvrier des cintres<sup>1818</sup>.

Les employés ne jouissent pas d'une grande considération ; leurs places sont utiles pour récompenser les fidèles et les protégés des dignitaires du régime. Napoléon Bonaparte utilise l'Opéra pour récompenser quelques militaires dévoués, ne pouvant plus continuer à servir les armées. En 1801, le Premier Consul ordonne à Chaptal de trouver une place pour Jarry, grenadier réformé. Le ministre de l'Intérieur ne tarde pas à transmettre la demande aux administrateurs du théâtre. Joseph Bonet, encore commissaire du gouvernement auprès de l'Opéra, répond qu'aucune place n'est disponible, mais « en considération des égards que l'on doit à la recommandation du Premier Consul », un portier sera révoqué, afin de libérer un emploi<sup>1819</sup>. Les « quelques griefs » opportunément reprochés à l'ancien préposé ne sont pas suffisants pour provoquer son renvoi, mais l'arrivée de Jarry pousse l'administration à reconsidérer la gravité d'une négligence minime. En dépit de sa disproportion manifeste avec la faute, la révocation est considérée comme une mesure nécessaire : la direction ne peut résister aux ordres émanant du sommet de l'État.

Avec la réorganisation de l'Opéra, en 1803, s'ouvre une campagne de recrutement. Beaucoup de commis sans emploi entendent saisir cette opportunité et les demandes affluent. La bonne volonté des uns et l'expérience des autres sont, une fois encore, impuissantes face aux passe-droits. Chatrey, un candidat, tente maladroitement sa chance auprès du préfet du Palais. Il ne se fait guère d'illusions et

---

<sup>1817</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 88.

<sup>1818</sup> E. Alby, « Le sous-directeur de l'Opéra en 1784 », *La France littéraire*, neuvième année, tome 1, Paris, 1840, p. 239.

<sup>1819</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46, Dossier J « personnel an IX – an X » Paris, le 2 frimaire an X, lettre de Bonet au ministre de l'Intérieur.

reconnaît que « [sa] jeunesse et [son] manque de talent inspirent peu de confiance »<sup>1820</sup>. Sa demande – tout comme l’offre présentée par un ancien surveillant, réformé après 19 ans de service<sup>1821</sup> – n’a aucune chance d’aboutir : un concurrent peut se targuer d’une recommandation adressée par un ancien membre du Comité de Salut-public, bien connu par le préfet Luçay<sup>1822</sup>. Le favoritisme n’est pas une règle absolue : la direction est tenue de respecter toute une série de règles informelles. Un rapport envoyé au préfet du Palais explique comment sont recrutés les préposés au balayage : « l’usage a toujours été de donner les places de balayeurs aux anciens ouvriers. »<sup>1823</sup> Lorsqu’ils ne sont plus en état de continuer, les femmes sont admises pour continuer le travail de leur mari. Cette coutume est si bien implantée qu’il est très difficile de la contourner : les épouses, même reconnues pour leur incompétence, sont recrutées systématiquement. En 1804, le directeur doit se résoudre à accepter la conjointe d’un ouvrier « bien qu’elle soit toujours ivre » : il cherche, en vain, un moyen de prononcer sa révocation, sans contrevenir aux usages<sup>1824</sup>.

La chute de l’Empire ne remet pas en cause ce mode de fonctionnement. Sous les monarchies censitaires, des places et des mesures de faveur sont toujours accordées aux candidats bien recommandés. Les nouveaux commis échappent même à la rigueur du règlement et obtiennent des avantages financiers. En 1816, le surintendant des spectacles fait entrer M. Ducoing comme préposé à la location des loges, pour « son zèle et son dévouement à la cause du roi ». L’engagement des employés chargés de recevoir les deniers de l’Opéra est normalement subordonné à un cautionnement : c’est une mesure destinée à garantir la probité de ces préposés. Ducoing cherche à se faire oublier : il n’a aucunement l’intention de verser le dépôt de garantie. Le directeur s’en inquiète et souhaite engager un nouvel employé, capable de remplir les conditions financières. Le comte de Pradel oppose un refus catégorique : après avoir accordé un délai supplémentaire, il s’occupe lui-même du cautionnement. Les 6 000 francs exigés sont déposés par la Maison du roi, sous forme d’inscription de rente. Son intérêt de 4% reviendra intégralement à Ducoing, alors qu’il n’a pris aucun engagement financier. Avec une gratification annuelle de 200

---

<sup>1820</sup> A.N. AJ <sup>13</sup> 61. Paris, le 27 nivôse an XI, lettre de Chatrey fils au préfet du Palais.

<sup>1821</sup> *Ibid.* Paris, le 29 thermidor an XI, lettre de Menghini au préfet du Palais.

<sup>1822</sup> *Ibid.* Paris, le 12 frimaire an XI, lettre de Liébaud au préfet du Palais.

<sup>1823</sup> A.N. AJ <sup>13</sup> 72. Paris, le 27 germinal an XII, rapport du directeur au préfet du Palais.

<sup>1824</sup> *Ibid.*

francs<sup>1825</sup>, l'augmentation de ses revenus annuels correspond approximativement à un mois de salaire, pour les employés de son rang.

Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, le nombre de sollicitations envoyées à l'Opéra, pour l'obtention d'une place, ne diminue pas. Elles sont presque toujours accompagnées d'une recommandation écrite à même la lettre : c'est le seul moyen d'attirer l'attention sur la candidature. En général, le mieux recommandé est recruté. Si les monarchies favorisent les soutiens fidèles du régime, le Second Empire – comme le précédent régime impérial – voit dans le théâtre un moyen de subvenir aux besoins de quelques militaires réformés<sup>1826</sup>. Sous la III<sup>e</sup> République, le Théâtre national de l'Opéra est moins déférant envers les protégés des hommes politiques. L'administration veille à ne pas recruter un personnel peu qualifié, ou surabondant. Un registre des demandes d'emploi est tenu et on n'examine les candidatures qu'en cas de place vacante. En 1895, un député intercède en faveur d'une ouvreuse sans travail, mais il est poliment prié d'attendre : on lui explique – sans lui donner aucune assurance – que le dossier ne sera soumis à l'examen des directeurs qu'en cas de besoin<sup>1827</sup>. Les appuis apportés aux candidats sont encore pris en considération, mais les directeurs Ritt et Gailhard sélectionnent, en priorité, des candidats compétents.

Le recrutement des artistes et des préposés a rarement respecté la procédure imposée par les règlements. L'examen des candidatures et la réunion des jurys artistiques ont montré leurs limites. L'Opéra est un établissement placé sous les yeux du pouvoir ; il attire l'attention de nombreuses personnalités influentes, si bien que les engagements sont utilisés par les autorités, afin de rendre quelques services intéressés. Les textes ne contiennent que des principes et les procédures permettent uniquement de sauvegarder les apparences. Pour le gouvernement ou la direction, les passe-droits ne constituent pas des abus : ils sont autant de moyens officiellement reconnus et destinés à récompenser des personnalités dévouées, ou à rendre redevable tel homme important. Parallèlement, l'Opéra a ouvert des écoles pour former des interprètes capables de répondre immédiatement aux besoins du service.

---

<sup>1825</sup> Bibl. Opéra. AD 1, p. 36, 47-48 et 96. Correspondance échangée entre le comte de Pradel et le directeur de l'Opéra entre mars 1816 et mars 1817.

<sup>1826</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 455. Parmi un nombre important de candidatures, la demande déposée par le dénommé Demestre, ancien militaire le 12 septembre 1866, est l'une des seules à être notée « placé ».

<sup>1827</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1001. Paris, le 12 octobre 1895, lettre de l'administrateur général de l'Opéra à M. Armez, député. « Je présenterai le dossier à l'examen de M.M. les directeurs qui feront tout leur possible pour vous être agréables. »



## *Paragraphe 2. Les écoles de chant et de danse*

Avant la création de l'Académie royale de musique, l'instruction musicale était dispensée, en privé, par des professeurs ou, surtout, enseignée aux choristes et aux enfants de chœur dans les psallettes des églises, ainsi que dans les maîtrises des cathédrales<sup>1828</sup>. L'Opéra s'intéresse à la formation des interprètes, afin de répondre à ses besoins et développer un genre lyrique encore en gestation. L'histoire des écoles de chant et de danse n'est pas linéaire ; l'Académie royale éprouve de grandes difficultés à les faire fonctionner, si bien qu'il doit subir la concurrence du Conservatoire, dès la fin de l'Ancien Régime.

### *I. Les écoles de l'Opéra*

La mise en place de la formation à l'Académie de musique semblait répondre à un besoin réel. Pour des raisons de facilité et de réalisme – on a souhaité éviter des dépenses importantes de fonctionnement – la direction a souvent préféré recruter des interprètes ayant déjà été formés. Tantôt souhaitées ou réclamées par un administrateur, tantôt délaissées par un gestionnaire réticent, les écoles ont connu une longue série d'échecs et de réformes. Les hésitations ont pour origine des dysfonctionnements avérés et un phénomène de résistance administrative. Ces incertitudes ont marqué la formation des élèves.

#### *A. Une création difficile*

La première école à l'Académie royale de musique a été autorisée par les lettres patentes du 29 mars 1672. Lully « pourra établir ses écoles particulières de

---

<sup>1828</sup> P. Constant, *op. cit.*, p. 5.

musique en notre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite Académie. »<sup>1829</sup> Cette formulation imprécise laisse à Lully toute latitude pour agir à sa guise. Ces écoles, placées sous la direction du surintendant de la musique du roi<sup>1830</sup>, ont, sans doute, pour seule vocation la répétition des rôles. Leur organisation n'est, pour l'heure, pas destinée à enseigner les arts musicaux à de jeunes artistes. Un mémoire anonyme et douteux, rédigé dans les années 1740, explique que Lully aurait créé des spectacles aux foires Saint-Germain et Saint Laurent pour préparer ses interprètes à la scène<sup>1831</sup>. Les écoles ont, semble-t-il, périclité jusqu'aux lettres patentes du 11 janvier 1713 qui prévoient la création de trois classes pour la musique, la danse et le chant. Si les cours sont dispensés gratuitement, ils n'ont pas pour objectif de pourvoir aux places vacantes. Les études ne sont organisées que pour remédier aux absences trop nombreuses des artistes titulaires<sup>1832</sup> : les élèves servent principalement de remplaçants. Une ordonnance, datée du 19 novembre suivant, détermine leur organisation. L'école est installée au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, et les cours sont dispensés par un maître de musique, chargé de faire répéter les rôles trois fois par semaine et de veiller à ce que les partitions soient correctement exécutées. Comme pour les tentatives précédentes, la formation des élèves n'est destinée qu'à répondre aux besoins épisodiques de l'Académie royale de musique. Les directeurs ne souhaitent pas être liés par un classement de sortie et refusent d'être privés de la faculté d'engager discrétionnairement leurs interprètes. Ce n'est pas la seule raison. Pour former des élèves et faire éclore de jeunes artistes prometteurs, il faudrait accueillir un nombre important de candidats : une ouverture plus large des écoles occasionnerait des dépenses imposantes, tant pour la location de locaux plus grands que pour la rémunération des maîtres et des répétiteurs ; or, faire fonctionner l'école avec un personnel restreint est une préoccupation constante durant toute une partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1719, seulement trois maîtres sont recrutés. En 1750, les cours sont toujours organisés avec un effectif réduit : les classes ouvrent avec deux professeurs

---

<sup>1829</sup> Bibl. Opéra. *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*, p. 7-10. Lettres patentes du 29 mars 1772.

<sup>1830</sup> P. Constant, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1831</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 3. Mémoire pour le rétablissement de l'Opéra comique. « Le litre primitif de l'Opéra comique est le même que l'Académie royale de musique, en 1672. Des lettres patentes enregistrées permettent à Lully d'établir des écoles et des académies de chant. C'est comme opéra forain et comme école particulière de musique et de danse qu'est créée une institution aux foires Saint-Germain et Saint Laurent. »

<sup>1832</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 2 du règlement du roi du 11 janvier 1713.

de solfège et un inspecteur des études. Un professeur de chant et un accompagnateur au clavecin ne leur sont adjoints que sept ans plus tard, en 1757. Le personnel de l'école est même déplacé quand il est jugé plus utile ailleurs : François Francœur, maître de musique à l'Opéra et « maître de l'école », est tenu de suppléer François Rebel dans son rôle d'inspecteur de l'Académie royale de musique, en 1741<sup>1833</sup>. Si une réforme, est tentée au début des années 1760, celle-ci est vouée à l'échec. Selon un mémoire non daté<sup>1834</sup>, un pensionnat a accueilli jusqu'à 45 élèves. Alors considéré comme un vivier d'artistes, il est destiné à pourvoir aux emplois vacants. En dépit de son utilité, le pensionnat grève sans doute trop lourdement le budget : il est supprimé avant 1766. Dix ans plus tard, le nouveau règlement s'efforce d'améliorer le fonctionnement de l'Académie royale de musique : de nouvelles écoles voient le jour. Leurs maîtres doivent être recrutés pour leur expérience. Leur exactitude – comme celle de leurs élèves – sera contrôlée lors d'inspections fréquentes<sup>1835</sup>. La direction doit se conformer au règlement. Ces écoles de chant et de danse sont mises en place, mais leur marche quotidienne a probablement été gênée par le mauvais vouloir des autorités hiérarchiques. La même année, une école concurrente est créée par le ministre de la Maison du roi, de concert avec le lieutenant général de police : un particulier reçoit la permission de bâtir un spectacle sur le boulevard du Temple. L'établissement est destiné à former des élèves pour les ballets de l'Académie royale de musique. En réalité, ce théâtre – dont le bâtiment est achevé en 1778 – n'a vocation qu'à enrichir son directeur. La dérogation au monopole accordée à l'Opéra pour ce genre de représentations rend l'activité lucrative. Les élèves – que l'on exploite sans prendre la peine de leur donner une formation convenable – se plaignent au lieutenant général de police. Lenoir ne veut rien entreprendre et protège la direction de cette école « prétendue »<sup>1836</sup>. Dans de telles conditions, les études à l'Opéra sont remises en question. On ne s'étonne pas du constat fait par le ministre de

---

<sup>1833</sup> *Ibid.* Paris, le 5 avril 1741, lettre du comte de Maurepas à Thuret. Pour mettre fin aux nombreux désordres à l'Opéra, le comte de Maurepas impose au directeur divers changements d'affectation. François Rebel, qui doit reprendre son rôle de batteur de mesure, a besoin de soutien pour mener à bien l'inspection de l'Académie.

<sup>1834</sup> P. Constant., *op. cit.*, p. 7-13. L'auteur reproduit ce mémoire dans son ouvrage.

<sup>1835</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 30 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant règlement pour l'Académie royale de musique : « Il sera établi le plus tôt qu'il sera possible par l'administration, des écoles de chant et de danse : elle s'appliquera à faire régulièrement le choix des meilleurs maîtres pour y enseigner ; ces écoles seront régulièrement visitées, chaque jour qu'elles ouvriront, par le directeur général qui s'assurera de l'exactitude des maîtres et des élèves et qui veillera à ce que l'ordre y soit observé, sans préjudice de l'inspection qui pourra en être faite par l'administration ou par ceux qui lui plaira de commettre à cet effet. »

<sup>1836</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Mémoire des élèves sur l'école. Le texte n'est pas daté mais il relate les déboires qu'ont connus les élèves. Ils vont jusqu'à traiter de voleurs les gestionnaires du spectacle.

la Maison du roi, en 1780 : le maître se désintéresse de l'école de danse, sans que l'on juge nécessaire de ne prendre aucune sanction : l'établissement n'est plus tenu que par son prévôt. Un tel laxisme rend inutile toute dépense de fonctionnement<sup>1837</sup>. En dépit d'une réforme de son règlement intérieur, au mois de décembre suivant<sup>1838</sup>, l'école ne forme que des danseurs de ballets, engagés temporairement pour répondre aux besoins extraordinaires d'un spectacle, ou pour remplacer un danseur absent. Les classes de chant et de musique ne sont pas mieux considérées. En 1783, Méon reçoit 1 200 livres « pour la tenue d'une école de solfège dont l'inutilité est reconnue parce qu'il n'en sortit aucun élève. »<sup>1839</sup> Ce choriste, en fin de carrière, est d'ailleurs mis à la pension et employé – par dérogation aux règlements sur les retraites – pour faire répéter et solfier les artistes des chœurs déjà engagés. Cet échec est une opportunité pour François-Joseph Gossec. Le directeur de l'Opéra propose la création d'un nouvel établissement, cette fois indépendant. Gossec résiste à l'opposition des artistes et mène son projet à bien : il quitte ses fonctions à l'Académie pour diriger l'École royale de chant<sup>1840</sup>. Une véritable institution, destinée à l'enseignement, voit le jour. L'Académie royale de musique doit subir la concurrence de ce « conservatoire » : ses règlements n'ont jamais apporté la considération nécessaire au fonctionnement d'une école et ses directeurs, réticents, ont préféré garder la main sur le recrutement. Le nouvel établissement doit maintenant fournir des interprètes utiles à l'Opéra et au service particulier de la Musique du roi<sup>1841</sup>.

Après la Révolution, les gestionnaires du Théâtre des arts essaient de réagir et réfléchissent à une réforme. Il s'agit de lutter contre le Conservatoire, créé par la Convention, le 8 novembre 1793, sous le nom d'Institut national de musique<sup>1842</sup>. Le 27 février 1799, le Comité d'administration de l'Opéra décide d'ouvrir une école de répétition divisée en deux sections : l'une pour le solfège, l'autre pour le chant. La trop grande précipitation et le manque de moyens font échouer cette tentative. Alors que des élèves du Conservatoire ont fait leurs débuts à l'Opéra, l'arrêté du 16 novembre 1803 réorganise l'école du théâtre. Deux classes de solfège et trois classes

---

<sup>1837</sup> *Ibid.* Paris, le 13 Juillet 1780, lettre du ministre de la Maison du roi à Papillon de La Ferté.

<sup>1838</sup> *Ibid.* Règlement de l'école de danse du 20 décembre 1780.

<sup>1839</sup> P. Constant, *op.cit.*, p. 15-16. Ce constat pessimiste est fait par Papillon de La Ferté, lors de la séance du Comité d'administration de l'Opéra du 7 avril 1783.

<sup>1840</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>1841</sup> T. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 2. L'école est créée et organisée par un arrêt du Conseil du 3 janvier 1784.

<sup>1842</sup> *Ibid.* p. 21.

de chant – dont l'une a pour seule vocation de faire apprendre leurs rôles aux artistes – voient le jour. Encore trop ambitieux, le projet est menacé par le règlement de l'Académie impériale, du 23 septembre 1805 : seuls un maître de solfège, un maître de chant et un accompagnateur sont encore employés<sup>1843</sup>. Un coup fatal est porté à cette école, en 1806, dans la mesure où le décret impérial du 3 mars crée un pensionnat et une école de déclamation au Conservatoire<sup>1844</sup>.

L'école de chant demeure, mais ne peut résister à l'Institut national de musique. Elle est finalement transformée en école de perfectionnement pour les interprètes de l'Opéra<sup>1845</sup>. Le bon déroulement des études n'est plus une priorité : les locaux affectés aux enseignements sont souvent rendus indisponibles par la tenue de répétitions. En 1807, le chorégraphe Jean-Pierre Aumer y répète son ballet de *Cléopâtre* et empêche la tenue des cours pendant plusieurs semaines<sup>1846</sup>. L'Académie de musique va alors privilégier les ballets. En 1807, le règlement de l'école de danse<sup>1847</sup> révèle enfin un véritable souci pour la formation artistique des élèves : il ne s'agit plus de faire répéter des danseurs, déjà expérimentés, ou de fournir épisodiquement des artistes. Entrés après examen, les élèves les plus méritants sont affectés au service des ballets. L'école est composée de deux classes principales. Son fonctionnement ne sera modifié que beaucoup plus tard. Ni l'arrêté de Rémusat, en 1811<sup>1848</sup>, ni l'arrêté du ministre de la Maison du roi, en 1821<sup>1849</sup>, n'apporteront de réformes profondes. Il faut attendre l'organisation des ballets en tant que corps à part entière, pour que la formation des danseurs soit réformée. Le départ de Joseph Marzilier – ce premier maître de ballets avait redonné son lustre à la danse, entre 1853 et 1859 – ouvre une période d'incertitudes<sup>1850</sup>. Le directeur Royer ne parvenant pas à recruter un chorégraphe aussi prolifique et compétent, il s'efforce d'anticiper le déclin des spectacles par un regain de discipline et de rigueur. Un règlement complet est rédigé pour le corps des ballets, dans lequel un chapitre entier est consacré à

---

<sup>1843</sup> P. Constant, *op. cit.*, p. 28-30.

<sup>1844</sup> T. Lassabathie, *op. cit.*, p. 37.

<sup>1845</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Voir, par exemple, l'arrêté du comte de Pradel du 27 octobre 1818 à propos de la classe des études de l'Opéra. Elle n'est plus ouverte qu'aux élèves du Conservatoire jugés aptes à y étudier et aux nouveaux sujets devant prochainement débiter à l'Opéra. Elle est divisée en plusieurs sections vouées à l'étude des rôles, à la vocalisation ou à la déclamation lyrique.

<sup>1846</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris, le 28 janvier 1807, lettre du chef de chant à Picard. À cette date, les cours sont suspendus depuis plus de trois semaines et aucune assurance n'est donnée quant à une reprise imminente des enseignements.

<sup>1847</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Règlement de l'école de danse. Le texte n'est pas daté avec précision.

<sup>1848</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Arrêté du comte de Rémusat du 15 mai 1811.

<sup>1849</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté de Lauriston, ministre de la Maison du roi du 11 septembre 1821.

<sup>1850</sup> I. Guest, *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Théâtre National de l'Opéra, 1976, p. 120.

l'organisation d'un « Conservatoire de la danse à l'Opéra »<sup>1851</sup>. Cette école se compose de sept classes et dispense des cours gratuits aux élèves, comme aux danseurs du théâtre qui auraient besoin de perfectionnement.

Les perpétuelles hésitations, les échecs successifs des écoles et l'exemple du Conservatoire ont poussé les autorités et les directeurs à repenser l'organisation des études. En dépit des réformes, les écoles de l'Opéra ont longtemps été utilisées pour faire répéter leurs rôles aux interprètes du chant et de la danse. Les élèves n'y entraient que pour obtenir un rôle occasionnel et éphémère ; on ne leur délivrait pas une instruction sérieuse et les maîtres, sentant l'inutilité de leur travail, se désintéressaient de leurs classes. Malgré les difficultés d'organisation et la résistance rencontrées, depuis l'origine, par les études, il est possible de retracer le parcours des élèves.

### *B. La formation dispensée à l'école de danse*

Nous avons préféré retenir l'exemple de l'école de danse : en raison de sa plus grande longévité, il permet de couvrir l'ensemble de notre période. En outre, la position sociale de ses élèves – les « petits rats de l'Opéra » – a largement été commentée dans les témoignages et décrit par la littérature. La *Comédie humaine* offre plusieurs exemples éloquents. Les « petits rats », chez Balzac, vivent chichement, mais attendent beaucoup des sacrifices consentis lors de leur formation. Dans *Les Comédiens sans le savoir*, Bixiou, personnage balzacien – en dépit de son esprit railleur et d'une certaine tendance à la méchanceté – préfère envisager leur avenir plutôt que leur présent : « Ce rat, qui sort d'une répétition à l'Opéra, retourne faire un maigre dîner. [...] Dans deux ans d'ici, cette créature vaudra soixante mille francs sur la place, elle sera rien ou tout, une grande danseuse ou une marcheuse, un nom célèbre ou une vulgaire courtisane. [...] Le rat est un des éléments de l'Opéra, car il est à la première danseuse ce que le petit clerc est au notaire. Le rat, c'est l'espérance !<sup>1852</sup> » Dans *Splendeur et misère des courtisanes*, l'auteur montre une vision beaucoup plus pessimiste : « Un rat, mot qui s'appliquait à un enfant de dix à

<sup>1851</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Chapitre 2 du règlement pour le service du corps des ballets et du conservatoire de la danse du 15 mars 1860.

<sup>1852</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 12, *Les comédiens sans le savoir*, p. 159-160.

onze ans, comparse dans quelques théâtres, surtout à l'Opéra, que les débauchés formaient pour le vice et l'infamie.<sup>1853</sup> »

Notre objectif n'est pas ici d'esquisser une histoire sociale des écoles de danse, mais d'évoquer les conditions d'accès, le statut juridique, la formation et les débouchés des études.

## 1. L'entrée à l'école

Les textes, imposés sous l'Ancien Régime, sont muets sur les modalités de recrutement. Comme l'indique le règlement de 1713, les élèves ne versent aucun droit d'inscription pour avoir accès aux études. Le principe de gratuité des cours ne semble pas avoir été remis en question. Si la formation est gratuite, l'entrée doit, en principe, dépendre du mérite et des qualités des élèves. Aucun texte n'explique dans quelles conditions se déroule l'admission. On ne sait si les élèves sont recrutés après audition, par recommandation ou par mesure de faveur. Le règlement de l'école de danse du 20 décembre 1780<sup>1854</sup> laisse, lui aussi, peu d'indices ; son article 4 ne parle que « d'élèves admis à l'école ». La formulation n'est pas innocente ; une procédure d'admission semble exister : sans doute les candidats sont-ils examinés par le maître de ballets, sous la tutelle duquel est placée la formation. Après acceptation de la candidature, les parents ou les tuteurs de l'enfant – il est incapable de contracter, en raison de sa minorité – signent l'engagement, en son nom : le jeune artiste est lié à l'Académie royale de musique pendant la durée des études. Les parents sont d'ailleurs les garants solidaires et responsables des 500 livres de dédommagement réclamés en cas de rupture anticipée du contrat. On ne privilégie, semble-t-il, pas les qualités et l'envie d'apprendre. Les élèves de l'école ne peuvent être recrutés pour plusieurs raisons évidentes : on fustige leur indiscipline, ainsi que leur physique incompatible avec les exigences du ballet et les goûts de l'époque. À la place d'une école de danse, l'Opéra organise une « école du libertinage ». Le règlement de 1807

---

<sup>1853</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit., Splendeur et misère des courtisanes*, tome 11, p. 346.

<sup>1854</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Articles 1 à 4 du règlement de l'école de danse du 20 décembre 1780.

réagit tardivement et exige une sélection beaucoup plus rigoureuse des enfants<sup>1855</sup>. Il faut encore attendre cinq ans pour que des conditions précises d'âge soient instaurées. C'est à ce moment que l'examen des élèves est rendu obligatoire. À partir de 1811, les enfants, en deçà de six ans, ne sont plus acceptés ; dix ans est la limite d'âge maximum, sauf si les candidats ont déjà entrepris une formation<sup>1856</sup>. Aucun enfant ne peut être inscrit sur les registres de l'école, sans avoir été examiné par le maître de ballets, assisté d'un professeur. Ce régime des admissions est promis à un bel avenir puisqu'en 1821, le nouveau règlement ne le modifie pas<sup>1857</sup>. Jusqu'en 1860, les conditions d'entrées à l'école de danse changent peu. Les statuts du « Conservatoire de la danse »<sup>1858</sup> au Théâtre impérial de l'Opéra n'apportent, eux non plus, pas de modifications profondes, si ce n'est que la limite inférieure d'âge est élevée à 7 ans. La limite supérieure demeure 10 ans, sauf si le candidat est « doué de dispositions extraordinaires ». Ces nouvelles dispositions seront mal appliquées, dans la mesure où l'on retrouve des contrats d'engagement passés avec les parents d'élèves âgés de 5 et 6 ans<sup>1859</sup>. L'apport principal de ce texte est la réforme des examens d'admission. Un comité spécial est créé : il réunit le maître de ballets, les professeurs et le régisseur de la danse – ce dernier exerce le rôle de secrétaire. Les jeunes candidats doivent s'inscrire à la régie de la danse pour être examinés au cours de sessions fixes, durant lesquelles ils sont mis en concurrence. L'admission n'est destinée qu'à pourvoir un nombre limité de places libres, dans les classes élémentaires de filles et de garçons. Pour la première fois, la bonne santé de l'enfant est prise en compte en tant que condition préalable et nécessaire au recrutement. Les études de danse sont éprouvantes ; les exercices quotidiens et les mouvements répétés ont des conséquences sur le corps et sur la croissance des élèves. Pour que l'admission soit définitive, le médecin de l'Opéra doit donc donner son accord, après examen.

Une fois entrés à l'école, les élèves jouissent d'une formation essentiellement pratique : s'ils reçoivent des leçons, ils sont rapidement mis au service du théâtre.

---

<sup>1855</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Article 7 du règlement de l'école de danse de 1817 : « Il y a assez d'élèves en ce moment et à l'avenir, il faut choisir mieux les élèves : pas la moindre difformité ni la moindre mauvaise inclination doit être acceptée. » L'article 8 demande au maître de montrer l'exemple et de réprimer le libertinage.

<sup>1856</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 6 de l'arrêté du 15 mai 1811 sur l'école de danse.

<sup>1857</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Article 6 de l'arrêté du 11 septembre 1821 sur l'école de danse.

<sup>1858</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Articles 33, 34 et 37 du chapitre 2 du règlement pour le service du corps des ballets et du conservatoire de la danse du 15 mars 1860.

<sup>1859</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1003<sup>b</sup>. « Filles engagées au Conservatoire de la Danse entre 1863 et 1880 » et « Garçons engagés au Conservatoire de la Danse entre 1860 et 1880 » Le 25 février 1863, Eugène Michèle est engagé à l'âge de 5 ans et Céleste Dorée est recrutée le 9 juin 1873 alors qu'elle a à peine 6 ans.



## 2. L'apprentissage

Bien que la participation aux représentations ait toujours été conçue comme une partie importante de la formation, il n'est, sous l'Ancien Régime, pas possible d'assimiler l'engagement des élèves de l'Académie royale à un contrat d'apprentissage. L'apprentissage dépend alors des corporations, dont le monopole sur chacun des « métiers d'art » a été garanti par des privilèges. La formation de l'apprenti, dans l'atelier du maître, s'exerce sous la tutelle des syndics ou des jurats qui s'assurent, en principe, des progrès effectués, ainsi que des conditions matérielles de vie et de logement. En cas d'infraction aux « règles du métier », le syndic détient l'autorité suffisante pour réprimer les abus<sup>1860</sup>. Bien que l'Opéra dépende d'un privilège royal lui accordant le monopole de son activité, rien n'est prévu, dans ses règlements, pour la formation des interprètes de demain. Aucune instance supérieure n'est chargée de vérifier que les élèves sont convenablement formés : ils ne bénéficient pas du statut d'apprenti et aucune garantie de carrière ne leur est donnée. S'ils paraissent dans les spectacles, ce n'est pas pour acquérir une formation pratique : les élèves ne sont appelés qu'après avoir acquis des compétences suffisantes pour combler, souvent au pied levé, une absence ou pour répondre aux exigences particulières d'une mise en scène.

En 1780, le règlement pour l'école de danse esquisse un statut pour les élèves. Il n'abandonne pas l'école au bon vouloir des directeurs et des maîtres, mais ne modifie pas fondamentalement la pratique antérieure : sans être considérés comme des interprètes à part entière, les élèves déjà formés doivent danser dans les ballets pendant six ans. Ils reçoivent des cachets proportionnés à leurs capacités et aux missions qui leurs sont confiées<sup>1861</sup>, mais ils n'appartiennent à aucune catégorie de personnel, dont la rémunération est garantie par les règlements.

La Nuit du 4 août marque la fin des corporations. Avant la loi Le Chapelier, le décret du 2 mars 1791 substitue un régime de liberté totale à l'ancienne organisation des communautés de métier. Les demandes rédigées dans les cahiers de doléances ne

---

<sup>1860</sup> F. Barret, *Histoire du travail*, Paris, PUF, 1958, p. 24-25.

<sup>1861</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Article 4 du règlement de l'école de danse du 20 décembre 1780.

sont pas entendues. Aucune loi relative à l'apprentissage n'est votée et les apprentis sont laissés, sans aucun contrôle, sous la tutelle du maître<sup>1862</sup>. Cette absence de contraintes n'engendre pas d'effets pervers à l'Opéra. Pour lutter contre la concurrence du Conservatoire, le théâtre se dote, au contraire, de règlements plus précis concernant la formation des élèves. Avant 1789, leur engagement ne pouvait être confondu avec un contrat d'apprentissage. En l'absence de définition légale pour ces contrats, la loi n'empêche plus l'assimilation de la condition des élèves de l'Opéra à celle des apprentis : l'enseignement reçu permet à l'élève de monter sur scène et d'apprendre « les ficelles du métier » dans un rôle mineur. Les règlements de l'Académie impériale de musique vont ouvertement concevoir la participation des élèves aux représentations comme faisant partie intégrante de leur formation.

L'école de danse compte, en 1807<sup>1863</sup>, un effectif fixe de 60 élèves, répartis en deux classes. Le passage d'une classe à l'autre se fait après examen par un jury composé de quatre « premiers artistes » et de deux maîtres. Les élèves ne peuvent rester dans la première classe que jusqu'à 13 ans ; la seconde classe ne les accepte que jusqu'à 16 ans. Les plus méritants font l'objet d'un classement spécial pour favoriser l'émulation et instaurer une concurrence. La correspondance administrative révèle que les jurys d'évaluation ont effectivement été appelés à se réunir : le directeur de l'Opéra reçoit les procès-verbaux d'examen et les transmet, pour approbation, au préfet du Palais<sup>1864</sup>. Comme auparavant, les moins bons élèves ne restent pas forcément dans la première classe : si les espoirs de progression sont jugés trop faibles, le directeur – sur proposition des jurys – prend des arrêtés de révocation<sup>1865</sup>. Les élèves de la classe supérieure – en complément de leurs études – contribuent au service habituel de l'Opéra, lorsque le maître de ballets a besoin d'eux. Afin d'élargir les compétences des meilleurs éléments, les plus talentueux reçoivent une formation supplémentaire à la pantomime. Les cachets, versés pour récompenser les élèves de leurs apparitions sur scène, peuvent être importants : au mois de mars 1807, les rémunérations varient entre 600 et 1 200 francs<sup>1866</sup>. Même si les écoles –

---

<sup>1862</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 51, p. 80.

<sup>1863</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63, pièce 341. Règlement de l'école de danse, 1817.

<sup>1864</sup> Bibl. Opéra. AD 67 « Registre d'ordre 1806-1809 ». Paris, le 12 mars 1807, lettre du directeur au préfet du Palais. Le préfet Luçay approuvera le passage le 19 mars suivant.

<sup>1865</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Arrêté du directeur du 30 fructidor an XIII. Trois élèves sont révoqués après la cession d'examen.

<sup>1866</sup> *Ibid.* Paris, le 13 mars 1807, lettre du directeur au préfet du Palais. Cinq élèves de la classe supérieure ont reçu une rémunération. Si Chapelot reçoit 600 francs, l'élève Bonel reçoit 1 200 francs : ce sont les sommes minimales et maximales.

principalement celle du chant – fonctionnent mal, les administrateurs veillent jalousement à ce que les élèves respectent la clause d'exclusivité. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin tente fréquemment de débaucher quelques jeunes artistes, parmi les plus prometteurs. Si le directeur de cet établissement est souvent de mauvaise foi, il lui arrive d'être abusé par quelques élèves. Ceux-ci, conscients de la rigueur des règlements, ont appris à dissimuler leur inscription à l'école, afin de monter plus souvent sur les planches et recevoir des cachets. Les directeurs de l'Opéra ne cessent de protester contre ces engagements illégaux<sup>1867</sup>. Bien que les textes soient silencieux à propos des dérogations à la clause d'exclusivité, les administrateurs ont pris l'habitude d'accorder des permissions exceptionnelles. Les théâtres pouvant faire concurrence à l'Opéra ne sont pas concernés, mais le directeur se montre plus tolérant vis-à-vis des spectacles qui – dans le genre dramatique – auraient besoin de danseurs pour une représentation<sup>1868</sup>.

Tous ces efforts sont insuffisants. Trop peu d'élèves sont jugés capables de faire leurs débuts dans les ballets de l'Académie de musique. Au lieu de se désintéresser de l'école, le pouvoir fournit un effort supplémentaire. En 1808, le préfet du Palais crée une classe de perfectionnement<sup>1869</sup>. Placée sous la direction du maître des ballets, elle est ouverte aux meilleurs élèves. Cette formation doit leur permettre de débiter dans tous les genres.

En 1811, de nouveaux moyens sont accordés à l'école de danse<sup>1870</sup>. Les deux classes principales sont conservées, mais elles fonctionnent avec un personnel renforcé par deux prévôts et un garçon de service. Les classes ouvrent désormais selon un calendrier et des horaires précis ; les cours sont dispensés trois jours par semaine. À 16 ans, lorsque leur formation dite « scolaire » est achevée, les élèves commencent une formation dite « pratique », qui doit durer deux ans. Les jeunes artistes paraissent au théâtre toutes les fois qu'on les sollicite : ils sont rémunérés deux francs à chaque représentation. S'ils peuvent obtenir des dérogations pour acquérir de l'expérience dans d'autres théâtres, les élèves ont l'interdiction absolue de recevoir un autre enseignement que celui dispensé à l'école : le règlement donne

---

<sup>1867</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 22 floréal an XII, lettre de Bonet au préfet du Palais à propos de l'engagement illégal de la demoiselle Sautiquet, élève de l'Opéra, au Théâtre de la Porte Saint Martin.

<sup>1868</sup> Voir par exemple : A.N. AJ<sup>13</sup> 87. Lettre de Bonet au préfet du Palais. Le directeur informe Charles Luçay que six élèves de la danse ont été mis à la disposition de la Comédie-Française.

<sup>1869</sup> *Ibid.* Arrêté du préfet du Palais du 28 mai 1808.

<sup>1870</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêté du 15 mai 1811 sur l'école de danse.

aux maîtres le monopole de la formation pour que les élèves ne se consacrent qu'aux genres chorégraphiques de l'Opéra. Le montant des rémunérations a changé. Si on le compare avec les sommes distribuées sous l'empire du précédent règlement, les cachets des élèves semblent modiques ; ils sont néanmoins devenus obligatoires, alors que les récompenses étaient versées discrétionnairement par l'administration. Les archives comptables révèlent que, pour pondérer la faiblesse de leurs revenus, les élèves appelés sur scène participent au partage des feux. En février 1816, par exemple, ils recevront 816 francs au titre des « droits de présence »<sup>1871</sup>.

Si le règlement de 1821<sup>1872</sup> apporte peu d'éléments nouveaux, ceux-ci emportent des conséquences importantes sur la carrière des élèves de l'école de danse. Ils ne sont plus examinés par un jury durant leurs études : l'avancement est décidé par le maître de ballet, seule personnalité apte à déceler le talent et à savoir si un enfant pourra, un jour, tenir un rôle. À l'issue de leur formation, les élèves peuvent intégrer directement des ballets, s'il y a des places vacantes ; à défaut, ils restent un an à la disposition de l'Opéra. Durant leur formation, les élèves continuent à monter sur scène, mais reçoivent, cette fois, un cachet proportionnel à l'importance et à la durée de leur prestation. La distribution de feux est maintenue : en 1830 les budgets prévoient encore leur partage avec les élèves<sup>1873</sup>. Cette réforme a pour principal objectif d'améliorer la condition des élèves. La rémunération est revue à la hausse et le temps de mise à disposition est réduit : ils devaient auparavant demeurer deux années dans l'incertitude – et dans une situation de précarité financière – avant de pouvoir être engagés à l'Opéra, ou de postuler dans un autre établissement.

La loi des 22 février et 4 mars 1851, pour réprimer les abus trop nombreux commis par les patrons d'entreprises artisanales à l'encontre des apprentis, donne un régime juridique précis au contrat d'apprentissage. Le rapport du député Callet dévoile une volonté de retrouver une organisation similaire à celle de l'Ancien Régime, dans le domaine de la formation des apprentis<sup>1874</sup>. Selon l'article premier de cette loi, « le contrat d'apprentissage est celui par lequel un fabricant, un chef d'atelier ou un ouvrier s'oblige à enseigner la pratique de sa profession à une autre

---

<sup>1871</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 170. « Distribution de feux aux élèves de la danse », le 11 février 1816.

<sup>1872</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du 11 septembre 1821 sur l'école de danse.

<sup>1873</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1692. Paris, le 22 novembre 1830, lettre non signée. Il est accordé une avance de 12 742 francs destinée, en partie, aux feux des élèves des chœurs et des ballets.

<sup>1874</sup> J.-B. Duvergier, *op. cit.*, tome 51, p. 79-89. Loi des 22 février et 4 mars relative aux contrats d'apprentissage. Si Callet fustige le « monopole industriel », il reconnaît que les constitutions d'Ancien Régime apportaient une protection aux apprentis.

personne qui s'oblige, en retour, à travailler pour lui : le tout à des conditions et pendant un temps donné. » En dehors de la qualification de l'employeur – un directeur de spectacle n'est ni un fabricant, ni un chef d'atelier, ni un ouvrier –, cette définition correspond tout à fait à l'engagement des élèves de l'Opéra : formés à la pratique d'un art, ils acceptent de se mettre au service du théâtre pour une durée déterminée, selon les conditions imposées par le règlement intérieur. Les statuts de l'école reprendront d'ailleurs cette qualification juridique : le règlement de 1860, parle expressément de « contrat d'apprentissage »<sup>1875</sup>. À partir de cette date, l'école compte sept classes : des classes élémentaires pour filles et garçons, des classes secondaires, une classe de répétition aux ballets, une classe de perfectionnement et une classe de pantomime. Le passage de l'une à l'autre se fait par concours interne et des mesures strictes – relatives à la discipline ou au régime des absences – encadrent le déroulement des études. Les autorités ont dû modifier l'organisation des études pour se mettre en conformité avec le texte de 1851. Cette adaptation concerne notamment l'instruction élémentaire. La loi, dans son article 10, oblige le maître à laisser son apprenti prendre, sur sa journée de travail, le temps nécessaire pour recevoir un enseignement général : il doit apprendre à lire, écrire et compter. Ainsi, le règlement « Conservatoire de la danse » pousse-t-il les élèves à suivre des cours jusqu'à l'âge de 12 ans ; ils n'en sont dispensés que lorsqu'ils ont atteint un niveau suffisant. Si le règlement reste muet à propos du contentieux de ces contrats, la loi ne laisse aucune ambiguïté sur le sujet. L'interprétation du contrat, ainsi que toute demande de résiliation, relèvent de la juridiction prud'homale, tandis que les infractions à la loi, durant le cours de l'apprentissage, relèvent du tribunal de police et, en cas de récidive, du tribunal correctionnel.

Les écoles de l'Opéra ont, le plus souvent, souffert d'une mauvaise réputation et d'un manque de considération, mais les règlements ont progressivement intégré les élèves dans les représentations. À l'issue de leur période de formation, ils peuvent intégrer la troupe plus facilement.

---

<sup>1875</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 36 alinéa 1 du chapitre 2 du règlement pour le service du corps des ballets et du conservatoire de la danse du 15 mars 1860 : « L'admission d'un enfant au Conservatoire de danse de l'Opéra constitue un contrat d'apprentissage et, en échange de l'instruction qu'il reçoit gratuitement, l'élève doit ses services à l'Opéra. »

### 3. Les débouchés

Durant leur premier siècle de fonctionnement, les écoles n'ont pas toujours été utiles pour pourvoir aux places vacantes. Le règlement de 1780 met les enfants à la disposition du théâtre pendant six ans, mais il ne leur assure une place définitive. Les élèves ne peuvent se libérer avant le terme qu'en versant 500 livres de dédommagement<sup>1876</sup>. En 1807, en dépit de l'amélioration de la condition des jeunes artistes, le règlement n'envisage toujours pas expressément leur recrutement à l'issue de leur période de formation : à la fin de leur contrat, ils ne bénéficient pas d'un accès privilégié aux places vacantes de danseur<sup>1877</sup>. Un véritable changement de conception est opéré par l'arrêté du 15 mai 1811. À l'issue des deux ans de formation pratique, les élèves ont vocation à entrer au service de l'Académie impériale de musique, en tant que membres des ballets<sup>1878</sup>. Cet article du règlement a soulevé de nombreux problèmes d'application, dans la mesure où la fin des études ne coïncide pas toujours avec la disponibilité d'une place. Si les états de personnels sont complets, tout recrutement est impossible. Cette difficulté d'exécution est prise en compte par le règlement suivant. L'arrêté du 11 septembre 1821 permet d'admettre les élèves de la danse, directement après leur instruction ; la période de mise à disposition après l'achèvement de la formation ne court qu'à défaut de places vacantes. Les jeunes artistes retrouvent leur liberté si l'Académie impériale de musique n'a pas été en mesure de leur fournir un engagement définitif au bout d'un an : ils pourront alors s'entendre avec le directeur de n'importe quel autre théâtre<sup>1879</sup>. À titre de comparaison, la « classe des études » de l'Opéra, créée en 1818<sup>1880</sup>, délivre une formation de chanteur lyrique. Son organisation n'a pas suivi le modèle des ballets. Elle n'admet que les artistes déjà recrutés – lorsque le maître de chant souhaite les perfectionner avant leurs débuts – ou les élèves formés par le Conservatoire. Si les premiers ont l'assurance d'embrasser une carrière de chanteur à l'Académie de musique, les seconds n'ont aucune garantie de réussite : ils ont, certes,

---

<sup>1876</sup> A.N. O<sup>1</sup> 618. Article 4 du règlement du 20 décembre 1780 pour l'école de danse : « Les élèves admis à l'école qui seront en état de figurer dans les ballets recevront des appointements proportionnés à leurs capacités et seront tenus de servir pendant six ans ; ils ne pourront se retirer qu'en payant 500 livres de dédommagement. »

<sup>1877</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. L'article 5 du règlement pour l'école de danse en 1807 ne parle de service sur scène que durant la formation. La période postérieure aux études n'est pas envisagée.

<sup>1878</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Article 7 de l'arrêté du 15 mai 1811.

<sup>1879</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Articles 8 et 9 de l'arrêté du 11 septembre 1821.

<sup>1880</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 27 octobre 1818 relatif à la classe des études de l'Opéra.

été sélectionnés après examen pour leurs aptitudes et leurs dispositions, mais c'est à l'administration de décider si des « ordres de débuts » leurs seront donnés. Ces élèves doivent d'abord améliorer leur formation et attendre une place libre ou un remplacement en urgence. L'école de danse ne cesse d'apporter de nouvelles garanties aux élèves. Quand un règlement complet sera rédigé pour le corps des ballets, la simple admission d'un élève au « Conservatoire de la danse » suffira pour lui assurer une place dans les quadrilles si, à l'issue de sa formation, il répond aux conditions de taille et d'aptitude<sup>1881</sup>.

Le fonctionnement des écoles de l'Opéra a été modifié par de nombreuses réformes – dont certaines ont été inspirées par la législation naissante sur le droit du travail – ou par l'exemple du Conservatoire de musique. Cette institution, beaucoup plus récente que l'Académie royale de musique, était destinée à présenter une alternative aux classes de l'Opéra, jugées inefficaces. Les deux institutions ne tarderont pas à entrer en concurrence pour la formation des interprètes.

## II. Les rapports Opéra - Conservatoire

Souhaitée par le directeur de l'Académie royale de musique, qui en avait fait rapport au ministre de la Maison du roi, l'École royale de chant est créée le 3 janvier 1784, par arrêt du Conseil. Elle était, à l'origine, vouée au service de l'Opéra et de la Musique du roi. À l'origine, l'école est installée dans l'Hôtel des Menus-plaisirs et tenue par « d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation et de français »<sup>1882</sup>. Sous la Révolution est créé un Institut national de musique qui laissera sa place, en l'an III, au Conservatoire de musique. L'établissement emploie alors 125 professeurs<sup>1883</sup> pour près de 600 élèves<sup>1884</sup>. Le Conservatoire connaît quelques réussites et fait directement concurrence aux classes de l'Opéra. Celles-ci n'intéressent même plus le nouveau directeur du Théâtre de la République des Arts

---

<sup>1881</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 36 alinéa 1 du chapitre 2 du règlement pour le service du corps des ballets et du conservatoire de la danse du 15 mars 1860. Afin de ne pas laisser la carrière d'un élève à l'entière discrétion du maître des ballets, le jugement sur les conditions de taille et d'aptitude est porté par le Comité d'examen.

<sup>1882</sup> T. Lassabathie, *op. cit.*, p. 2.

<sup>1883</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>1884</sup> J. Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, p. 18.

qui, agissant de concert avec Bernard Sarette – le directeur du Conservatoire –, entend discréditer ses propres études, en favorisant le recrutement des élèves de l’ancienne École royale : en 1802, quatorze élèves du Conservatoire débute à l’Opéra<sup>1885</sup>. Les artistes, formés en dehors du Théâtre des arts, sont souvent préférés aux propres élèves du théâtre. Outre la politique partisane menée par certains directeurs, il faut reconnaître que le Conservatoire a su découvrir des interprètes de renom, à l’image du célèbre chanteur Derivis qui débute, en 1802, dans les *Mystères d’Isis*. Avec la création du pensionnat et d’une classe de déclamation par Napoléon, en 1806<sup>1886</sup>, l’importance du Conservatoire est encore renforcée par la présence et la renommée des plus grands acteurs de l’époque : Talma, Dazincourt, Monvel ou Dugazon fils y enseignent<sup>1887</sup>. Plusieurs élèves n’hésitent d’ailleurs pas à quitter l’école de l’Opéra pour rejoindre le pensionnat, dès l’année suivante<sup>1888</sup>. Les interprètes, les auteurs et les administrateurs de l’Opéra ne cessent d’être envoyés au Conservatoire pour suivre les examens et les progrès des élèves. Ils doivent repérer très tôt les plus prometteurs d’entre eux : sous la Restauration, l’intendant des spectacles va jusqu’à dépêcher Persuis d’autorité, sans requérir son avis : cette mission, confiée à l’éphémère directeur de l’Académie royale de musique, est exécutée au détriment des écoles de l’Opéra<sup>1889</sup>.

Le Conservatoire devient indispensable. Ne pouvant plus lutter contre son influence, les directeurs de l’Académie de musique décident d’utiliser ses ressources et de l’intégrer dans l’organisation des études à l’Opéra. Depuis le règlement de l’école de chant, en 1818, les relations sont pacifiées. Outre les chanteurs déjà recrutés, que l’on souhaite perfectionner, les élèves du Conservatoire sont admis à faire leurs classes à l’Opéra. La condition d’entrée est très sélective : ils doivent avoir été repérés, au moment de leurs examens semestriels, et être jugés aptes à embrasser une carrière de chanteur lyrique<sup>1890</sup>. Cette réforme – qui entend transformer l’école de l’Académie en une formation d’excellence – fait suite à une réorganisation des études à l’Ecole royale de musique et de déclamation. Quelques mois plus tôt, le comte de

---

<sup>1885</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Mémoire anonyme intitulé « Notes des abus de l’administrateur Cellérier pendant l’an X » ; il est rédigé en l’an XI.

<sup>1886</sup> T. Lassabathie, *op. cit.*, p. 37. Décret impérial du 3 mars 1806.

<sup>1887</sup> P. Bossuet, *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorek éditeur, 1909, p. 121.

<sup>1888</sup> P. Constant, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1889</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 25 avril 1817, lettre de l’intendant de La Ferté à Persuis lui intimant de son propre mouvement l’ordre d’aller assister aux examens semestriels de l’École royale de musique : cette obligation n’est pas prévue dans les règlements.

<sup>1890</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 27 octobre 1818 relatif à la classe des études de l’Opéra.



Pradel avait modifié leur déroulement, par arrêté<sup>1891</sup>. Chaque année, les étudiants du Conservatoire sont examinés par des jurys ; tout en étant évalués sur leurs capacités vocales et musicales, les élèves sont déjà jugés en fonction du genre artistique dans lequel ils peuvent se fixer. Si l'un d'entre eux manque de talent ; s'il est considéré comme incapable de pouvoir intégrer la Chapelle du roi ou un théâtre royal, le jury propose de mettre un terme à son engagement. Cette évaluation – faite en fonction du genre artistique, autant que selon les critères de sélection dans les principaux théâtres – a pour objectif de répondre directement aux besoins en personnel. Les rapports des jurys sont écoutés, mais les jurés ne sont pas maîtres du renvoi ou de l'affectation d'un élève. Les théâtres concernés sont placés sous la surveillance du comte de Pradel ou sous la surveillance des premiers gentilshommes de la Chambre du roi. Les procès-verbaux d'examens sont généralement adressés au représentant du ministre de la Maison du roi qui devra prendre la décision finale. En dépit de ces examens annuels et du régime rigoureux des études au Conservatoire, cette organisation ne rompt pas avec le principe de recrutement par mesure de faveur : les passe-droits sont toujours nombreux à l'Académie royale de musique. L'entrée à l'École royale et la place obtenue, à la sortie, peuvent faire l'objet de recommandations et de pressions ; la correspondance administrative en offre plusieurs exemples. L'admission au Conservatoire dépend parfois des soutiens apportés au candidat par quelque personnalité influente : en 1808, le directeur de l'Opéra s'adresse à son homologue de l'École pour faire accepter les futurs chanteurs dont le recrutement est encore prématuré<sup>1892</sup>. Cette pratique se perpétue, si bien que les examens d'entrée au Conservatoire ressemblent parfois à de simples contraintes formelles destinées à faire admettre des élèves bien recommandés. En 1824, le vicomte de La Rochefoucauld demande à Cherubini, alors à la tête du Conservatoire, de faire entrer un jeune protégé<sup>1893</sup> : le garçon, soutenu en haut lieu, est rapidement admis à concourir. L'année suivante, le directeur des Beaux-arts continue de favoriser certains élèves, comme la demoiselle Camion ; six jours après la lettre adressée par le vicomte

---

<sup>1891</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 28 février 1818 relatif à l'École royale de musique.

<sup>1892</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris le 9 juin 1808, lettre de Victoire Petitbon au directeur de l'Académie royale de musique. Venue de Bordeaux à Paris, la chanteuse – bien qu'elle ait été refusée à l'Opéra – demande le remboursement de ses frais de voyage. La lettre nous apprend qu'elle est entrée le 2 mai 1808 au Conservatoire après recommandation du directeur.

<sup>1893</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1666. Paris, le 22 novembre 1824, lettre de Cherubini au vicomte de La Rochefoucauld en réponse à la recommandation envoyée à propos du jeune Cordier.

à Cherubini, elle est admise au pensionnat<sup>1894</sup>. Le favoritisme vaut pour le recrutement, mais les études au Conservatoire semblent se dérouler correctement. Les rapports adressés par les jurys au ministre sont généralement motivés. Ils révèlent un examen effectif des élèves, sans pour autant être irréprochables : si l'on sait pour quelles raisons les réformes des jeunes artistes sont demandées, rares sont les explications données au sujet des admissions. Pour la répartition des candidats dans les différentes classes<sup>1895</sup>, comme pour la décision d'envoyer un élève à l'Académie royale de musique<sup>1896</sup>, les jurés laissent planer le doute sur l'effectivité de la délibération.

En dépit de la normalisation des relations entre l'Opéra et le Conservatoire, quelques voix dissidentes s'élèvent pour combattre l'influence de l'École de musique et réclamer sa suppression. Cette institution prendrait une telle importance que les théâtres de Paris et des départements seraient peuplés de musiciens fondus « dans un même moule ». Le Conservatoire rendrait la musique uniforme et insipide, dans tout le royaume de France<sup>1897</sup>. En minorité, les ennemis de l'École ne parviendront jamais à leurs fins. L'établissement demeurera une pépinière d'artistes et une référence rarement contestée dans les domaines du chant et de la composition.

La réussite d'une politique de recrutements est liée à l'organisation administrative, à la pertinence des règlements, au respect de la procédure, au jeu des protections individuelles et au bon vouloir des directeurs. Les règles de droit – telles qu'elles sont appliquées par l'administration – déterminent les conditions des engagements, ainsi que leur nature juridique et leurs clauses. De même, le droit saisit les carrières des personnels et s'efforce de mettre un peu d'ordre dans un théâtre, en grande partie régi par les usages.

---

<sup>1894</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1668. Paris, le 14 janvier 1825, lettre de Cherubini au vicomte de La Rochefoucauld l'informant de l'entrée de la demoiselle Camion au pensionnat. La jeune fille avait été recommandée le 10 janvier ; elle entrera le 16.

<sup>1895</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1666. Rapport de Cherubini au ministre de la Maison du roi le 28 juillet 1824. Ce rapport donne le motif des réformes mais se contente d'expliquer que toutes les admissions dans les classes de solfège et de vocalisation ont été faites à l'unanimité.

<sup>1896</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 13 janvier 1823, lettre de La Ferté au ministre de la Maison du roi. Le Ministre est informé que l'on a donné des ordres de début au sieur Heinnekendt après que le Comité de l'enseignement l'a jugé apte à l'unanimité pour commencer une carrière lyrique.

<sup>1897</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1666. Paris, le 10 décembre 1824, lettre de M. Delamothe au roi.

## SECTION 2

### LE DEROULEMENT DES CARRIERES

Le droit conditionne le déroulement des carrières. Il cherche un équilibre entre la protection des interprètes et des employés et la défense du service. Cette dialectique a marqué l'organisation interne de l'Opéra, dès l'Ancien Régime. L'administration royale – gardienne de l'ordre commun contre les atteintes portées par la défense des intérêts particuliers – a compris qu'un régime protecteur pour les interprètes n'était pas contradictoire avec les exigences des représentations. Au contraire, la stabilité et l'adaptation des règlements aux spécificités des carrières étaient censées améliorer le fonctionnement du théâtre. L'organisation pouvait paraître paradoxale : l'idée de défendre les intérêts personnels est née dans la mesure où elle créait des conditions favorables à la défense de l'intérêt commun. L'émergence, puis les réalisations de la doctrine subjectiviste, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont inversé le raisonnement, sans apporter de bouleversements profonds. La préservation des droits reconnus au personnel ne devait plus servir à défendre l'intérêt du service, mais les missions d'intérêt commun devaient garantir les droits des particuliers. Dans les deux cas, la condition juridique et matérielle du personnel était favorable aux artistes.

Parfois, règlements et usages s'opposent en raison de logiques pouvant être différentes, qui favorisent tantôt l'institution, tantôt son personnel. De leur confrontation naît un équilibre précaire intégrant habilement les abus ou les réprimant pour préserver les apparences. Cet encadrement réglementaire et coutumier va déterminer les obligations des artistes, mais aussi consacrer leur droit à une rémunération, fixer les conditions d'évolution de leurs carrières et les implications matérielles de celles-ci.

## *Paragraphe 1. Les obligations*

Les obligations incombant aux interprètes de l'Opéra sont naturellement destinées à favoriser le bon fonctionnement du service, mais les luttes et les résistances qu'elles suscitent contre les règlements sont à l'origine de désordres, comme l'illustrent notamment les clauses d'exclusivité et de disponibilité.

### *I. Les inflexions au règlement*

Les inflexions nombreuses au règlement sont favorisées par une forte tolérance à l'égard des usages. L'administration sait que les textes ne peuvent envisager toutes les difficultés d'exécution. Le législateur et les autorités de surveillance n'ont pas nécessairement conscience de tous les besoins ; ils ne connaissent pas les détails du fonctionnement interne. En imposant les impératifs de gestion, ils doivent souvent accepter de ne donner que les lignes de façade de l'organisation. La pratique viendra combler les incertitudes. Si les inflexions sont tolérées, les violations sont, en principe, réprimées : un régime disciplinaire précis a été mis en place, mais le contournement de sa sévérité a été admis comme un élément à part entière des relations contractuelles. C'est une « soupape de sécurité », à l'égard d'artistes naturellement indisciplinés et un usage interne permettant de conserver les meilleurs interprètes, qui n'ont que faire des règlements<sup>1898</sup>.

---

<sup>1898</sup> F. Monnier, « La coutume administrative », *op. cit.*, p. 270. Les coutumes administratives correspondent « à des pratiques de conscience, à des choix personnels [qui] constituent une sorte de nécessité intérieure. »

### *A. La flexibilité de la réglementation*

Au moment de leur engagement, les interprètes acceptent de se conformer aux règlements de l'Opéra. Ces règlements, sous l'Ancien Régime, ont valeur de loi : les textes les plus importants sont pris sous la forme de grandes lettres patentes. Comme nous l'avons vu, elles accordent à leurs bénéficiaires le privilège de donner des spectacles en musique, non pas seulement à Paris, mais dans tout le royaume de France. Ainsi, la création du privilège, en 1669, au profit de Pierre Perrin, son transfert à Lully, en 1672, comme la plupart des changements de titulaires ou de mode de gestion émanent des services de la chancellerie. Ils sont soumis à enregistrement au Parlement. Une fois le privilège rendu opposable et les grandes orientations fixées par lettres patentes, les règlements intérieurs et les mesures d'organisation internes sont, la plupart du temps, prises sous forme d'arrêtés du Conseil. Ces textes sont conservés en nombre dans les archives : les ministres ont recours à eux pour des raisons pratiques. N'étant pas soumis à l'Audience du sceau, ils ne sont pas enregistrés. Ainsi peuvent-ils entrer rapidement en vigueur et être réformés facilement, par un autre arrêt du Conseil, à chaque fois que les secrétaires d'État le jugent opportun<sup>1899</sup>. Les gestionnaires, placés à la tête du théâtre, sont – en tant qu'autorité hiérarchique du personnel – titulaires des pouvoirs de direction, mais ils ne peuvent modifier les règlements discrétionnairement. Après la Révolution, les obligations des artistes sont tantôt contenues dans des textes à valeur législative (décrets des assemblées révolutionnaires, ordonnances royales ou décrets impériaux) ou réglementaire (arrêtés pris par l'autorité hiérarchique : ministres, surintendants des spectacles ou directeur des Beaux-arts), tantôt dans des cahiers des charges signés par les directeurs-entrepreneurs et les ministres, dans le département desquels sont placés les spectacles.

Ces règlements forment un socle juridique contenant les droits et les devoirs des interprètes, mais se limiter à leur étude serait trop réducteur pour envisager la condition des personnels. Le déroulement des carrières dépend aussi d'un ensemble

---

<sup>1899</sup> J.-L. Harouel, J. Barbey, E. Bournazel, J. Thibaut-Payen, *Histoire des institutions de l'époque franque à la Révolution*, Paris, PUF, 2003, p. 478-479.

d'usages et de principes coutumiers. Les règlements ne sont pas exhaustifs, et n'ont pas vocation à l'être. L'Opéra étant un établissement séculaire, le fonctionnement des différentes parties du théâtre a évolué en fonction des modes de gestion. On a adapté son organisation interne aux changements incessants d'administrateurs, ainsi qu'aux velléités et aux caprices des artistes. Seule la force et la souplesse des usages – à l'abri des grands bouleversements de surface – a permis de concilier les intérêts divergents. Les coutumes du personnel, issues de pratiques anciennes, sont apparues pour répondre aux besoins et pour encadrer les luttes d'influence. N'ayant pas été imposées par l'autorité, elles sont acceptées plus facilement qu'une réforme administrative. Ressentis comme obligatoires, ces usages internes régissent le fonctionnement quotidien du théâtre. Il n'est pas question de dresser une liste complète de toutes les pratiques coutumières encadrant la vie professionnelle à l'Opéra : nous retiendrons, en priorité, les usages révélés dans les documents administratifs. Par exemple, les règlements ne précisent pas combien de fois un artiste peut être appelé sur scène : le nombre de représentations est rarement fixé au moment de l'engagement ou par les règlements. À défaut, c'est à la coutume de déterminer le nombre de spectacles dans lesquels les principaux interprètes doivent figurer chaque mois. À moins que les caprices ne viennent perturber l'organisation, un principe simple est appliqué. Plus l'artiste est renommé, mieux il est rémunéré, plus il doit jouer : le nombre d'apparitions sur scène semble donc dépendre des catégories de personnel. Dans les années 1770 et 1780, les registres de distribution des feux dévoilent la pratique ordinaire : les têtes d'affiche sont appelées jusqu'à dix-sept fois par mois. Seuls les plus célèbres interprètes sont concernés : pour la danse, les Gardel ou Auguste Vestris<sup>1900</sup> sont particulièrement sollicités ; les chanteurs comme Moreau ou Lainé montent presque autant sur scène<sup>1901</sup>. L'avancement dépend, lui aussi, des usages. Quand les règlements sont muets, l'évolution de la carrière se fait aussi en fonction des règles coutumières. En 1823, la « coutume de l'Opéra » – ce sont les termes utilisés – est détaillée dans une lettre envoyée par le baron de La Ferté au ministre de la Maison du roi. L'affaire concerne la promotion de deux artistes concurrentes : l'une menace de démissionner si l'autre est promue seule. Les usages permettent de ménager les susceptibilités de chacun ; ils permettent d'inscrire en tant que « premier sujet » un interprète qui n'en a pas le rang et de lui verser le salaire

---

<sup>1900</sup> Bibl. Opéra. RE 236 « feux 1778–1779 ».

<sup>1901</sup> Bibl. Opéra. RE 247 « feux 1786–1787 ». Moreau, par exemple, est appelé à jouer 151 fois par an.

correspondant à une catégorie de personnel qui n'est pas la sienne<sup>1902</sup>. La coutume intéresse toutes les parties du spectacle, si bien que les contrats d'engagement ne tarderont pas à la mettre sur un pied d'égalité avec les règlements. Les nouveaux artistes ne sont pas au fait du fonctionnement interne de l'établissement et la direction craint qu'ils ne réclament contre ces règles informelles : au moment de leur engagement, ils ont pris connaissance des seuls règlements et ont accepté de les respecter. Afin d'éviter tout contentieux, un arrêté ministériel de 1863 impose au directeur d'insérer dans les contrats des clauses mentionnant l'obligation de se conformer, à la fois, aux usages et aux textes réglementaires<sup>1903</sup>.

Après avoir déterminé quelles normes étaient applicables aux interprètes et aux employés de l'Opéra, il a fallu mettre en place un régime disciplinaire destiné – du moins en principe – à sanctionner les manquements aux obligations statutaires ou contractuelles.

### *B. Le caractère problématique de la discipline*

Rien n'est plus difficile de faire respecter la discipline dans un établissement tel que l'Opéra. On ne peut comprendre le régime disciplinaire et l'échelle des sanctions, sans expliquer l'état d'esprit frondeur des artistes. L'insubordination des têtes d'affiche est un problème récurrent qui a suscité bien des moqueries et préoccupé les directeurs comme les autorités publiques. En 1759, le comte de Saint-Florentin, à la tête de la Maison du roi depuis dix ans, se plaint aux directeurs François Rebel et François Francœur : le roi lui-même est soucieux des entorses aux règlements, notamment lorsqu'elles font trop de bruit. Les caprices des interprètes sont bien connus. Les plus célèbres profitent de leur renommée, refusant des rôles ou réclamant des gratifications de plus en plus élevées. La qualité du spectacle s'en ressent et le théâtre se couvre parfois de ridicule. Le ministre décide alors de réagir et

---

<sup>1902</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 6 août 1823, lettre de l'intendant de La Ferté au ministre de la Maison du roi à propos des demoiselles Noblet et Legallois.

<sup>1903</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 14 mai 1863 à propos de l'engagement des artistes. L'article 2 impose aux artistes de « se conformer aux usages et règlements ».

pousse la direction à faire preuve d'une plus grande sévérité<sup>1904</sup>, mais les sanctions imposées échouent à résoudre le problème : à peine un mois plus tard, le comte de Saint-Florentin doit se résoudre à changer de méthode. Il demande aux administrateurs de faire jouer les doubles, à chaque fois que les impératifs des représentations l'exigeront<sup>1905</sup> : puisque les menaces sont inefficaces, il faut signifier aux interprètes capricieux que personne n'est irremplaçable à l'Académie.

Les directeurs se succèdent ; l'indiscipline perdure. En 1776, le comte de Bachaumont écrit que « le tripot du théâtre lyrique, malgré les nouveaux règlements, est en plus grand désordre que jamais »<sup>1906</sup>. Trois ans plus tard, le directeur Vismes entend se montrer inflexible et autoritaire, si bien qu'en 1779, les artistes se braquent et lui intentent un procès symbolique – presque ubuesque – devant les habitués du Café du Caveau. L'instruction de ce procès fantoche est publiée sous forme de pamphlet. Ce brûlot, d'une quarantaine de pages, s'intitule *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'académie royale de musique et de danse et le sieur de Vismes pardevant la Tournelle du Public*<sup>1907</sup>. Les premiers artistes ont pris part à la cabale : parmi eux figurent les plus prestigieux acteurs et danseurs : Legros, Geslin, Vestris, Dauberval ou encore Noverre. Les interprètes féminines ne sont pas en reste : la Guimard, mais aussi les cantatrices et danseuses Allard, Beaumesnil, Duplan, Peslin et Levasseur se font entendre. Toutes et tous se liguent contre un directeur qui ne peut se maintenir dans de telles conditions.

En dépit des incertitudes et des difficultés causées par la Révolution, le personnel refuse de céder devant l'autorité. Les pouvoirs publics et la direction ne parviennent toujours pas à remettre de l'ordre et la discipline se relâche un peu plus. En 1790, les membres de la Commune constatent que l'Académie royale de musique est parvenue au « comble de l'insubordination » : alors que les mesures nécessaires d'économie et la fin des privilèges poussent l'administration révolutionnaire à envisager un retour à l'entreprise, les interprètes refusent que leur établissement soit

---

<sup>1904</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 14 juin 1759, lettre du comte de Saint-Florentin aux directeurs Rebel et Francœur.

<sup>1905</sup> *Ibid.* Versailles, le 4 juillet 1759, lettre du comte de Saint-Florentin aux directeurs Rebel et Francœur.

<sup>1906</sup> *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, op. cit.*, tome 9, Londres, 1784, p. 112.

<sup>1907</sup> Ginguenet, P. L., *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'académie royale de musique et de danse et le sieur de Vismes pardevant la Tournelle du Public*, [texte imprimé], 44 p.



livré à un particulier ; aux gages duquel « ils seraient réduits »<sup>1908</sup>. Les artistes accordent d'ailleurs peu d'importance à la réussite des représentations : la même année, le Corps municipal doit prendre des sanctions contre Lainez, qui est sorti de son rôle pour invectiver la salle, lorsque des spectateurs ont protesté contre ses problèmes de diction<sup>1909</sup>.

De tels écarts de conduites sur la scène ne sont que le reflet de l'incurie des coulisses. Les spectateurs – confortés, dans leur jugement, par quelques artistes soucieux de bien faire – se plaignent des chœurs, incapables de trouver le ton approprié. Le directeur Bonet doit réclamer un arrêté pour fixer des horaires précis de répétitions et des sanctions, en cas de retard ou d'absence<sup>1910</sup> : les choristes semblent chercher des compléments de salaire auprès des établissements qui accepteraient de les produire. Les ballets ne sont pas non plus exempts de tout reproche. Pierre Gardel dirige la danse à l'Opéra, mais Louis Milon – qu'il a fait nommer maître de ballets – éprouve des difficultés pour faire face à l'indiscipline. Gardel s'en plaint à la direction, dans un mémoire rédigé en 1807<sup>1911</sup>. Dans la mesure où « le chef n'a plus ni pouvoir ni empire » sur les ballets, il propose de remplacer ces sanctions inefficaces par des récompenses destinées aux plus coopératifs. « Les danseurs qui, d'après le nouveau système, n'ont plus de feux, se croient le droit de n'avoir point de zèle. » La situation ne change pas et Napoléon, lui-même, s'en inquiète. L'empereur a peu d'estime pour Bonet, conservé à la tête du théâtre par égard pour Cambacérès, son protecteur. Agacé par l'opposition de la direction contre le préfet du Palais – ainsi que par les libertés prises par les acteurs – Napoléon demande l'intervention de son ministre de la Police : il écrit à Fouché dans l'espoir de faire rétablir l'ordre. Selon lui, les autorités doivent se montrer intransigeantes : « si cela ne cesse pas, à l'Opéra, je leur donnerai un bon militaire qui les fera marcher tambour battant.<sup>1912</sup> »

La bonne exécution du spectacle dépend, pour beaucoup, du respect de la discipline et les règlements, mais la direction préfère encourager le zèle plutôt que

---

<sup>1908</sup> *Précis sur l'Opéra et son administration et réponses à différentes objections*, [texte imprimé anonyme], 1790, p. 21.

<sup>1909</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Extrait des registres du Corps municipal. Le 13 décembre 1790, après avoir entendu les administrateurs des établissements publics, le Corps municipal décide d'adresser une réprimande au chanteur Lainé.

<sup>1910</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Arrêté pris en l'an XII [la date précise et l'auteur en sont illisibles]. Les chœurs fonctionnent sous l'autorité du chef d'orchestre et une feuille de présence est tenue quotidiennement. Elle doit être signée par les choristes avant le début des répétitions.

<sup>1911</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Mémoire de Pierre Gardel du 3 août 1807.

<sup>1912</sup> Napoléon 1<sup>er</sup>, *Correspondance de Napoléon 1<sup>er</sup> publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, tome XV, Paris, Plon, 1858-1870, pièce 12 509. Finkenstein, le 2 mai 1807, lettre de Napoléon 1<sup>er</sup> à Joseph Fouché.

réprimer les manquements. Pour des raisons de politique artistique – on doit conserver les artistes réclamés par le public –, les administrateurs ferment les yeux parce qu'ils ne peuvent faire autrement que transiger. Ce n'est pas qu'une tolérance : c'est avant tout une décision nécessaire et mûrement réfléchie, sans laquelle le théâtre ne serait pas en mesure de conserver les acteurs réclamés par le public. Bien que l'administration du théâtre soit souvent impuissante à sanctionner les interprètes, un véritable régime disciplinaire est élaboré. L'échelle des sanctions va de la simple amende à l'emprisonnement. Lorsque le manquement est jugé trop grave, l'interprète est révoqué.

### 1. Les amendes

Les sanctions financières prennent, la plupart du temps, la forme d'une « retenue sur salaire ». Plusieurs fautes donnent lieu à des amendes : les manquements les plus fréquents sont les absences injustifiées, mais toute forme d'indiscipline ou de violation du règlement peut susciter une retenue dont le montant n'a pas toujours été déterminé par les textes. Le règlement de 1713 prévoit des amendes allant de trois livres, pour un retard, à un mois de cachets, pour le refus d'exécuter un rôle<sup>1913</sup>, mais leurs montants sont souvent déterminés en fonction des usages, et adaptés à la gravité des manquements. Le directeur fait figure, du moins en principe, d'autorité hiérarchique à l'intérieur du théâtre : il lui incombe de prendre ces mesures disciplinaires. La décision n'est pas simple, dans la mesure où l'on doit ménager la susceptibilité d'interprètes indispensables aux représentations : les amendes ne sont prononcées qu'avec une extrême prudence. Leur montant n'est pas dissuasif et le personnel s'efforce d'être dispensé de tout paiement. En 1742, le secrétaire d'État à la Maison du roi intervient d'autorité pour imposer l'application du règlement : les dispositions du règlement, même les plus sévères, ne doivent pas être éludées. Les premiers artistes avaient alors pris l'habitude de refuser les seconds rôles, ce qui perturbe bien des représentations. Le comte de Maurepas veut faire cesser les désordres, alors que le directeur Thuret – au contact de son personnel – ne réagit qu'avec prudence : deux logiques s'affrontent. Le ministre sait que les amendes

---

<sup>1913</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Articles 3, 4 et 5 du règlement du 11 janvier 1713.

sont généralement minorées et il exige l'application des retenues équivalentes à un douzième des cachets annuels. Jugeant même cette mesure insuffisante, il veut instaurer une autre forme de sanction financière : tout interprète dont on aura à se plaindre devra être rayé de la liste des gratifications exceptionnelles. Ainsi sera-t-il privé d'une part importante de sa rémunération<sup>1914</sup>.

Les directeurs sont poussés par leur propre autorité hiérarchique, mais ils ne font pas pour autant preuve d'une grande sévérité : ils craignent que la réaction des artistes contre les amendes ne soit plus difficile à gérer que la somme de tous les manquements acceptés. Au total, la susceptibilité des artistes l'emporte sur les ordres émanant de la Maison du roi. En 1759, le comte de Saint-Florentin – comme son prédécesseur – doit rappeler ses obligations à la direction de l'Académie de musique : il souhaite rétablir l'autorité en aggravant les sanctions. Pour les refus de rôles, la sanction financière demeure inchangée ; pour les retards, une première amende de six livres – au lieu de trois – doit être prononcée, avant une retenue équivalente à un mois de rémunération<sup>1915</sup>. Après lui, Malesherbes fait preuve d'un plus grand réalisme : il a compris la difficulté à faire appliquer une échelle d'amendes, stricte et prédéterminée. Moins d'un mois avant sa démission, l'arrêt du Conseil de 1776 laisse plus de liberté à l'administration interne : la fixation du montant des retenues est abandonnée à la discrétion des directeurs<sup>1916</sup>.

Dans la mesure où l'autorité ministérielle est impuissante, la Maison du roi veut inciter les administrateurs à prendre leurs responsabilités : il imagine une forme d'incitation financière. Le produit des amendes est calculé à part dans la comptabilité ; ainsi séparé de la recette générale, il est déposé dans une caisse particulière, mise à la disposition de la direction. On espère que les amendes seront prononcées avec plus de sévérité et utilisées pour les récompenses. En 1788, l'administration utilise ce fonds afin de soutenir les artistes en difficulté ou les familles des interprètes décédés : une somme de 240 livres est versée à un danseur incapable de monter sur scène à cause d'une foulure ; 24 livres sont donnés à la veuve

---

<sup>1914</sup> *Ibid.* Versailles, le 1<sup>er</sup> avril 1742, lettre du comte de Maurepas à Thuret. Il s'agit de rappeler à l'ordre les artistes de l'Académie royale de musique. Le directeur est chargé d'indiquer clairement le montant des sanctions à ses sujets.

<sup>1915</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 14 juin 1759, lettre du comte de Saint-Florentin aux directeurs Rebel et Francœur.

<sup>1916</sup> *Ibid.* Article 5 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant règlement pour l'Académie royale de musique : « ceux qui contreviennent au règlement seront mis à l'amende ou renvoyés au jugement de l'administration, laquelle, dans les cas graves en rendra compte au secrétaire d'État ayant le département de Paris. »

d'un artiste, etc. Le *Journal de l'Académie royale de musique* rédigé par Louis-Joseph Francœur révèle que ces pratiques sont déjà en vigueur depuis quelques années<sup>1917</sup>.

Après la Révolution, les directeurs sont confortés dans leur rôle de supérieur hiérarchique direct : ils doivent toujours ordonner les sanctions disciplinaires. Le montant des amendes est tout de même abaissé, afin que la direction puisse les prononcer plus facilement. La pratique s'oriente maintenant vers la retenue d'un dixième des cachets mensuels, quel que soit le manquement reproché. Les artistes retardataires ou ayant manqué<sup>1918</sup> sont sanctionnés de la même manière que les interprètes indisciplinés : certains vont jusqu'à déchirer leurs costumes de scène, parce que l'administration n'a pas cédé à leurs exigences<sup>1919</sup>. Cette retenue du dixième n'est pas une règle absolue : elle cède, une nouvelle fois, à l'épreuve des faits : la détermination du montant de l'amende est souvent laissée à l'appréciation de la direction. En réformant l'Académie impériale de musique, le décret impérial du 1<sup>er</sup> novembre 1807 confie au nouveau directeur<sup>1920</sup> le soin de prendre toutes les mesures de police intérieure et de sanctionner les manquements : aucune échelle de sanctions pécuniaires n'est prévue<sup>1921</sup>. Cette latitude, laissée à un directeur indulgent, n'a pas permis de résoudre les problèmes disciplinaires. Afin de réprimer plus sévèrement les artistes, les sanctions les plus graves sont donc prises avec l'accord de l'administration hiérarchique : une amende, prononcée avec l'appui de l'autorité supérieure, soulève moins de réclamations. Sous la Restauration, le surintendant des spectacles intervient fréquemment pour approuver les retenues : celles-ci peuvent s'élever jusqu'à 300 francs<sup>1922</sup>.

Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, le produit des amendes n'est plus mis à la disposition des directeurs : il est reversé à la caisse des dépôts et consignations, pour le compte des retraites de l'Opéra. Le montant des versements permet de se faire une idée de l'application des mesures disciplinaires : les sommes, anormalement modiques, placées pour les retraites dans les années 1850, semblent indiquer que peu de sanctions sont imposées : leurs produits mensuels peinent souvent à atteindre les 150

---

<sup>1917</sup> Bibl. Opéra. L.-J., Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*, journée du 7 février 1788.

<sup>1918</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Etat des amendes prononcées par le directeur durant le mois de frimaire an XII.

<sup>1919</sup> *Ibid.* Etat des amendes prononcées par le directeur durant le mois de floréal an XII.

<sup>1920</sup> Louis-Benoît Picard sera nommé en remplacement de Joseph Bonet le 8 novembre suivant.

<sup>1921</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Articles 11 et 12 du décret impérial du 1<sup>er</sup> novembre 1807.

<sup>1922</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 20 mars 1816, lettre du comte de Pradel au directeur Choron à propos d'une sanction disciplinaire devant être infligée au ténor Lavigne.

francs<sup>1923</sup>. Pendant ce temps, les refus de jouer perturbent toujours les représentations. En 1863, le ministre de la Maison de l'empereur s'efforce de mettre un terme à ces désordres : l'interprète doit être tenu pour responsable des pertes occasionnées par l'annulation d'une représentation. L'amende correspondrait au montant moyen des recettes sur les six derniers mois<sup>1924</sup>. Cette sanction pécuniaire se veut avant tout dissuasive. En raison de son montant, elle est impossible à mettre en œuvres : aucun exemple de son application n'a été retrouvé. Après la Commune, la reprise en main de l'Opéra provoque un regain de sévérité. Les sanctions sont plus nombreuses et les amendes sont calculées en fonction du salaire journalier. Pour sanctionner les absences, les sommes retenues varient entre « un quart de journée » et trois jours de cachets, selon la nature et la gravité du manquement reproché. L'administration, plus sévère, ne sanctionne cependant pas son personnel aveuglément : si les artistes ne peuvent reprendre le service après une période de maladie constatée ou de grossesse, les retenues sont, en général, du quart ou de la demi-journée par jour d'absence ; à défaut d'une justification valable, les amendes sont fixées à un, deux et trois jours de rémunération<sup>1925</sup>. L'attitude de la direction à l'égard de son personnel a changé, mais les artistes conservent leur réputation de personnel indiscipliné et dilettante. Les soucis causés à la direction sont une source intarissable de moquerie pour les caricaturistes de l'époque. Édouard de Beaumont, fondateur de la société des aquarellistes, collaborateur au *Moniteur* et à la *Gazette des Beaux-arts*, se plaît à représenter les choristes de l'Opéra : l'un de ses dessins montre deux jeunes artistes devisant au café. L'une d'elle s'adresse à l'autre en ces termes : « C'est que je calcule ce que je dois toucher demain à la caisse de l'administration pour mon mois, j'ai 75 francs d'appointements sur lesquels on me retirera 82 francs pour amendes : il n'y a pas moyen de vivre avec ça !<sup>1926</sup> »

On a toujours hésité à imposer des sanctions financières aux artistes. Par peur de rendre le personnel incontrôlable, de nombreux directeurs ont renoncé à la rigueur des règlements : ils veulent prévenir les mouvements d'humeur des principaux interprètes. Même lorsqu'un administrateur décide d'affirmer son autorité, ces sanctions laissent bien des artistes indifférents : ils en seront dispensés ou, jouissant

---

<sup>1923</sup> Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 581. Bordereau des amendes encourues pendant le premier semestre de l'année 1857 à verser à la caisse des dépôts et des consignations. Les sommes mensuelles prises sur les salaires atteignent, en moyenne, à peine 300 francs.

<sup>1924</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 3 de l'arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 14 mai 1863.

<sup>1925</sup> Bibl. Opéra. RE 266. Livre des absences des artistes du chœur, 1882.

<sup>1926</sup> E. de Beaumont, *L'Opéra au XIX<sup>e</sup> siècle* [lithographies avec légendes].

de la protection de quelques notables, ils n'ont pas besoin de leurs cachets pour vivre. Pour toutes ces raisons, l'Académie royale de musique a dû recourir à des peines d'emprisonnement.

## 2. L'emprisonnement

La peine d'emprisonnement n'est pas prévue dans les règlements. Le directeur de l'Académie royale de musique est responsable de la discipline intérieure, mais il ne dispose pas de l'autorité nécessaire pour envoyer un interprète en prison. Cette peine peut être prononcée par les tribunaux, mais les manquements aux règlements ne sont pas incriminés en droit pénal. Afin de sanctionner le personnel indiscipliné par des mesures d'enfermement, les secrétaires d'État de la Maison du roi ont eu recours à l'internement par « voie d'administration ». Durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les ministres ont à leur disposition des lettres de cachet signées en blanc<sup>1927</sup> par « un secrétaire de la main » chargé d'imiter la signature royale<sup>1928</sup>. En utilisant la justice retenue du roi, le ministre peut décider *proprio motu* d'enfermer un artiste ayant gravement manqué à ses obligations : il lui suffit d'inscrire un nom sur la lettre et d'apposer son contresceau. La prison, couramment utilisée sous l'Ancien Régime, est le Fort-l'Évêque, rue Saint-Germain-L'auxerrois. Un « homme de main » travaillant pour le lieutenant général de police est chargé d'y conduire les artistes qui auraient fait preuve d'une inconduite intolérable. L'emprisonnement n'a pas pour vocation de tenir les artistes éloignés de la scène : même enfermés, ils sont tenus de tenir leur rôle. On vient les chercher avant chaque représentation ; après le spectacle, ils sont reconduits dans leur cellule. Les têtes d'affiche ne sont pas épargnées : en 1725, le chanteur Chassé – au premier emploi de basse-taille – est envoyé au Fort-l'Évêque, sur ordre du comte de Maurepas<sup>1929</sup>.

Les directeurs, hésitant généralement à prendre eux-mêmes des sanctions, voient l'internement administratif comme une opportunité et se réfugient derrière la

---

<sup>1927</sup> J.-L. Harouel, J. Barbey, E. Bournazel, J. Thibaut-Payen, *op. cit.*, p. 480-481.

<sup>1928</sup> J.-M. Carbasse, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, PUF, 2000, p. 148.

<sup>1929</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome I, 1704-1762*. Versailles, le 10 août 1725, lettre du ministre au directeur. Est joint à cette lettre un ordre destiné au sieur Duval pour qu'il conduise le chanteur Chassé en prison. Les modalités de la détention sont détaillées. Duval semble avoir pour principale fonction de se charger des arrestations et des transferts des sujets entre l'Opéra et le Fort-l'Évêque.

volonté du ministre. Le directeur Thuret, si réticent à l'idée de prononcer des retenues disciplinaires lorsqu'un interprète refuse de jouer, réclame sans hésiter des lettres de cachet à la Maison du roi<sup>1930</sup>.

Le Fort-l'Évêque n'est pas réservé aux seuls artistes qui n'accepteraient pas leurs rôles : toute faute grave peut motiver l'enfermement. Ainsi, M<sup>lle</sup> Laguerre a-t-elle été emprisonnée, après être montée ivre sur scène, couvrant une représentation d'*Iphigénie* de ridicule<sup>1931</sup>. Les ouvriers et les commis ne sont pas épargnés : lorsque leurs querelles ou des bagarres troublent l'ordre public, ils sont envoyés à la prison de l'Hôtel de ville, sans qu'aucune date de libération ne soit précisée<sup>1932</sup>. Il en va de même pour le personnel coupable de négligences graves. Quand la sécurité des biens et des personnes est menacée, le ministre prend des sanctions exemplaires. En 1766, les maçons travaillant à la construction de la nouvelle salle du Palais-Royal font tomber des pierres sur le chantier : les responsables sont enfermés, chaque nuit, après leur journée de travail<sup>1933</sup>. À la fin de l'Ancien Régime, les enfermements sont principalement motivés par la crainte de perdre les principaux interprètes : les scènes étrangères livrent à l'Opéra français une concurrence rude : tout artiste qui ne reprendrait pas son service, à l'issue d'un congé, est conduit en prison. Papillon de La Ferté demande systématiquement des lettres de cachet au ministre<sup>1934</sup>. L'affaire la plus célèbre oppose le danseur Nivelon à l'administration. En 1781, il défie publiquement la direction et manifeste l'intention de passer à l'étranger. Le ministre Amelot signe rapidement un ordre d'arrestation : le danseur doit être conduit à l'Hôtel de la force – le Fort-l'Évêque ne reçoit plus de prisonniers à partir de 1780 – mais il a déjà gagné les Pays-Bas autrichiens et se tient prêt à traverser la Manche. La Maison du roi envoie alors au lieutenant général les passeports et les autorisations nécessaires : il est chargé d'organiser la poursuite du fugitif<sup>1935</sup>. Quidor – véritable

---

<sup>1930</sup> *Ibid.* Versailles, le 20 août 1737, lettre du comte de Maurepas à Duval. Sur demande du directeur de l'Académie royale de musique, le ministre donne ordre à l'homme de main de faire mettre en prison les artistes refusant de jouer.

<sup>1931</sup> N., Désarbres, *Deux siècles à l'Opéra, chronique anecdotique, artistique, excentrique pittoresque et galante*, Paris, E. Dentu, 1868, p. 51.

<sup>1932</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Ordres du 4 février 1752. En vertu de ces ordres, les employés Paindebled et Bazir sont envoyés à la prison de l'Hôtel de ville pour s'être battus durant le service.

<sup>1933</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome II, 1763-1775*. Versailles, le 23 janvier 1766, comte de Saint-Florentin au directeur Rebel.

<sup>1934</sup> Voir, par exemple, A.N. O<sup>1</sup> 614. Versailles, le 20 juillet 1782, lettre du ministre Amelot à l'intendant de La Ferté. Amelot informe La Ferté qu'il a donné des ordres pour faire conduire la demoiselle Théodore en prison, faute pour elle d'avoir réintégré l'Opéra à l'issue de son service.

<sup>1935</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 17 octobre 1781, lettre du ministre Amelot à l'intendant de La Ferté.

« agent de police de l'Opéra »<sup>1936</sup> – fait le voyage, mais arrive trop tard. Lorsqu'il retrouve la trace de Nivelon, l'artiste a déjà embarqué pour l'Angleterre.

L'emprisonnement n'est pas toujours utilisé avec une grande fermeté. Les lettres de cachet font aussi figure de punition symbolique : lorsqu'en 1784 l'acteur Moreau est insulté par la salle, il sort de son rôle pour haranguer les spectateurs ingrats. Loin de s'attirer les foudres des amateurs, il se montre si convainquant que les applaudissements remplacent rapidement les huées. La direction décide de réprimer cet écart de conduite : il est emprisonné le dimanche suivant, mais relâché moins d'une demi-journée après le début de son incarcération<sup>1937</sup>. Les protections de Moreau et la crainte de mécontenter le public rendant la sanction anecdotique.

Pour la propagande révolutionnaire, les lettres de cachet sont le symbole de l'arbitraire du pouvoir royal : après la chute de l'Ancien Régime, l'emprisonnement disparaît en tant que mesure disciplinaire. Cette pratique ne sera réactivée que sous l'Empire. L'internement administratif est alors un moyen de répression extrajudiciaire, couramment utilisé par Napoléon, son ministre de la Police ou de simples administrateurs<sup>1938</sup>. Normalement dirigé contre les individus jugés dangereux pour le régime, l'emprisonnement administratif renforce le régime disciplinaire défaillant de l'Académie impériale de musique. Le décret impérial du 1<sup>er</sup> novembre 1807 permet au directeur de l'Opéra de faire mettre aux arrêts les interprètes qui auraient gravement troublé le fonctionnement du théâtre. Il lui suffit d'obtenir une autorisation du surintendant des spectacles, ou de l'empereur si la durée de détention excède huit jours<sup>1939</sup>. L'enfermement pour inconduite n'effraie guère les artistes : prévenus de leur mise en détention, ils se constituent prisonniers, avant que le concierge de la prison de l'Abbaye n'ait reçu la moindre consigne<sup>1940</sup>. Cet internement disciplinaire ne cessera pas à la chute de Napoléon, dans la mesure où il est continué durant les premières années de la Restauration, sans qu'aucune modification notable à son régime ne soit apportée. Le nouveau directeur réclame les ordres d'enfermement au directeur de la Maison du roi : en 1816, le comte de Pradel

---

<sup>1936</sup> E. Goncourt, *op. cit.*, p. 183. « Quidor est l'agent de police, chargé des expéditions dans le monde galant du haut trottoir. C'est lui qui sermonne les actrices, qu'il a la mission de conduire au Fort-l'Évêque. »

<sup>1937</sup> E. Alby, *op. cit.*, p. 244.

<sup>1938</sup> J.-M. Carbasse, *op. cit.* p. 421.

<sup>1939</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Articles 11 à 14 du décret impérial du 1<sup>er</sup> novembre 1807.

<sup>1940</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 81, « Dossier Dérivis ». Le 3 octobre 1813, Dérivis se constitue prisonnier au grand étonnement du concierge de la maison d'arrêts de l'Abbaye qui dit n'avoir reçu aucun ordre confirmant la mesure de détention.



autorise la mise aux arrêts de Jacques-Émile Lavigne, pendant huit jours. Le célèbre ténor s'est dispensé de répétitions et a fait acte d'insubordination en pleine représentation des *Abencérages*<sup>1941</sup>, pièce pour laquelle il a créé le rôle de Gonzalve de Cordoue<sup>1942</sup>. Le cas n'est pas isolé. L'année suivante, le baron de La Ferté fait mettre aux arrêts Henri-Étienne Derivis. Pour ne pas abîmer sa célèbre voix de basse, l'intendant des Menus-plaisirs diffère l'exécution de la sanction : le chanteur n'entrera à l'Abbaye qu'une fois son enrrouement guéri. Comme sous l'Ancien Régime, les prisonniers – lorsqu'ils sont membres du personnel de l'Opéra – doivent sortir pour jouer<sup>1943</sup>. Après cette date, on n'entend plus parler d'emprisonnement. Tout au plus, la correspondance administrative a-t-elle conservé la trace de quelques « consignations à domicile », mais cette sanction semble très peu utilisée<sup>1944</sup>.

Les sanctions disciplinaires comme les amendes ou l'emprisonnement ne remettent pas en cause la poursuite de l'engagement, mais en cas de manquements trop graves, les règlements permettent à l'administration de procéder à la révocation de l'artiste.

### 3. La révocation

L'Opéra a rarement eu recours à la mise à pied temporaire. La direction peut difficilement se passer d'un interprète préparé pour tenir son rôle, surtout quand celui-ci est réclamé par le public. De surcroît, sanctionner un refus de monter sur scène par un renvoi temporaire revient à faire droit aux caprices de l'artiste. La révocation est – avec l'amende – l'une des deux sanctions prévues par les premiers règlements. En 1713, elle est envisagée pour quelques manquements limitativement énumérés : les retards intempestifs, les absences injustifiées, les refus de jouer et la perturbation volontaire d'une représentation<sup>1945</sup>. Le renvoi définitif est placé en haut de l'échelle des sanctions ; en raison de sa gravité – mais aussi dans la mesure où il modifie l'état du personnel fixé par arrêt du Conseil – il doit être autorisé par le

---

<sup>1941</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 20 mars 1816, lettre du comte de Pradel au directeur Choron. L'emprisonnement est assorti de 300 francs de retenue sur salaire.

<sup>1942</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 670.

<sup>1943</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 81, « Dossier Derivis ». Paris, le 8 janvier 1817, lettre de La Ferté à Choron.

<sup>1944</sup> Bibl. Opéra. RE 24. « Journal de la régie, 1872 ». Lors des répétitions du 27 janvier 1872, le directeur Halanzier consigne un chanteur des chœurs à domicile pendant huit jours pour inconduite.

<sup>1945</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Articles 2 à 6 du règlement du 11 janvier 1713.

ministre de la Maison du roi. Le refus de rôle semble être le motif de révocation le plus fréquent, mais tous les artistes ne sont pas égaux devant la discipline. Certains d'entre eux sont remerciés, pour ce motif, sans que la direction ne relève aucun manquement antérieur<sup>1946</sup>. D'autres – principalement les têtes d'affiches – ne sont jamais inquiétés : les directeurs préfèrent fermer les yeux pour ne pas priver l'Académie de ses interprètes renommés. À plusieurs reprises, la Maison du roi s'efforce de réagir. En 1742 et 1759, le comte de Maurepas<sup>1947</sup>, puis le comte de Saint-Florentin<sup>1948</sup> poussent la direction à réclamer cette sanction plus souvent : on craint de ne plus pouvoir faire façon de la troupe. Les motifs de révocation ne tardent alors pas à se diversifier, même si les principaux artistes sont encore largement épargnés. Quand le manquement est grave, le renvoi est immédiat ; peu importe que les interprètes ou les employés se soient jusqu'alors conduits convenablement. En 1771, Bâton, Candeille et Royer sont remerciés pour avoir discrédité le programme du théâtre : ils avaient tenu publiquement des propos insultants contre les auteurs<sup>1949</sup>. Comme le montre cet exemple, la pratique a devancé la réglementation. L'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 prend acte de l'élargissement des motifs de renvoi et accorde la confiance du ministre à la nouvelle direction : comme nous le savons, Papillon de La Ferté et ses « associés » ont été appelés pour remettre le théâtre en état de fonctionner<sup>1950</sup>. Le texte est rédigé de façon à laisser une grande marge de liberté aux « commissaires royaux » : tout employé ou interprète qui contreviendrait aux ordres ou ferait preuve de mauvaise conduite encourt la révocation, sur simple décision de l'administration<sup>1951</sup>. Les règlements suivants n'apportent que peu de modifications.

Le régime de la révocation – ainsi qu'il a été mis en place sous l'Ancien Régime – ne sera pas remis en cause. Tous les exemples trouvés dans les archives ne font que confirmer ce principe : en fonction de la gravité de sa faute, un artiste peut être renvoyé directement ou après plusieurs avertissements. Lorsqu'un employé remercié hâtivement s'avère être indispensable, les directeurs regrettent leur décision

---

<sup>1946</sup> *Ibid.* Versailles, le 17 février 1734, lettre du comte de Maurepas à Thuret. Le ministre approuve la révocation de la demoiselle Pélissier parce qu'elle a refusé de tenir un rôle.

<sup>1947</sup> *Ibid.* Versailles, le 1<sup>er</sup> avril 1742, lettre du comte de Maurepas à Thuret.

<sup>1948</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 14 juin 1759, lettre du comte de Saint-Florentin aux directeurs Rebel et Francœur.

<sup>1949</sup> P. Olgner, *op. cit.* p. 206.

<sup>1950</sup> Voir supra p. 196-198.

<sup>1951</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Articles 5 et 10 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant règlement pour l'Académie royale de musique.

et s'efforcent de lui retrouver une place. En 1806, par exemple, le répétiteur Joly, « réformé pour négligences », sera rappelé à deux reprises pour tenir les répétitions du *Triomphe de Trajan* de Lesueur, et de la *Dansomanie*, ballet chorégraphié par Pierre Gardel sur une musique de Méhul : seul Joly avait suffisamment préparé ces deux œuvres<sup>1952</sup>.

De tous les règlements de l'Opéra, celui de 1854 est le seul à réformer le régime de la révocation, en étendant le pouvoir disciplinaire de la direction. La sanction demeure, notamment à l'encontre des artistes ayant reçu plus de trois amendes dans le mois, mais les administrateurs peuvent aussi se séparer des interprètes après le « troisième début », ou à la fin de la première année de contrat : ils ne sont alors pas obligés de justifier leur décision et ne doivent aucune indemnité<sup>1953</sup>. Si, officiellement, cette réforme doit frapper les chanteurs et les danseurs qui, par leur incompétence, ne donnent pas satisfaction, l'administration imagine très vite comment la détourner de sa vocation : c'est, en réalité, un moyen efficace pour sanctionner toute espèce d'inconduite. Par cette réforme, les autorités ont voulu lutter contre un jugement rendu par le Tribunal de commerce, en 1852. Saisi par un interprète, le tribunal a jugé que les directeurs de l'Opéra ne pouvaient procéder à une révocation qu'après un préavis de trois mois<sup>1954</sup>. En réaction, le nouveau règlement autorise les directeurs de ne pas respecter ce délai, lorsqu'ils décident de se séparer du personnel après une année de services.

Quelle que soit la sanction disciplinaire prononcée, la rigueur du règlement a, de tout temps, été infléchie : plusieurs facteurs entrent en compte, comme la renommée de l'interprète ou les soutiens dont il dispose.

### *C. La nécessité de tolérer l'indiscipline*

L'application des sanctions prévues par les règlements met souvent les directeurs dans l'embarras, si bien que la rigueur des textes a été largement atténuée

---

<sup>1952</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 83. Paris, le 10 décembre 1807, lettre de Joly à Picard.

<sup>1953</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Articles 11 et 12 de l'arrêté ministériel du 5 août 1854 portant règlement pour le Théâtre impérial de l'Opéra.

<sup>1954</sup> Bibl. Opéra. RE 2. Le journal de la régie fait mention de ce jugement le 1<sup>er</sup> avril 1852. M<sup>lle</sup> Courtois, qui avait été renvoyée avec un préavis d'un mois, doit être réintégrée pour les deux mois restants.

par les impératifs de gestion. Si Lully était réputé pour faire observer une discipline stricte, ses successeurs n'avaient pas l'autorité suffisante pour faire preuve d'une telle fermeté à l'égard du personnel. Les artistes se savent protégés lorsqu'ils ont la faveur du public : dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ils ont su se rendre indispensables. Personne ne peut remplacer une tête d'affiche et la direction doit se montrer prudente avant de prononcer une sanction ou refuser de céder à un caprice. Même le secrétaire d'État à la Maison du roi – d'ordinaire plus prompt à réprimer les manquements – tempère parfois les directeurs excédés. En 1746, le ministre écrit à François Berger pour atténuer ses mesures disciplinaires<sup>1955</sup>. Une cantatrice refuse systématiquement d'incarner certains personnages sur scène : bien qu'elle soit habituée aux seconds rôles, la demoiselle Bourbonnais est appréciée des spectateurs et applaudie au Concert-Spirituel<sup>1956</sup>. La Maison du roi craint qu'en lui offrant un motif supplémentaire de contrariété, l'actrice ne finisse par empêcher la tenue de deux spectacles importants. Maurepas demande alors au directeur de la rencontrer une première fois, avant de passer aux menaces ; il faut lui expliquer que le secrétaire d'État, lui-même, souhaiterait la voir monter sur scène. Si la lettre évoque le prononcé éventuel d'une sanction, à aucun moment on n'envisage une révocation. Le règlement ne laisse pourtant aucun doute : les artistes à ce point récalcitrants doivent être renvoyés.

Ce genre d'inflexions est particulièrement répandu : une autre interprète est excusée pour avoir rompu la clause d'exclusivité. Bien qu'elle soit plus occupée à vendre son talent à divers théâtres qu'à jouer pour l'Académie de musique, la cour réclame sa participation aux divertissements donnés à Fontainebleau<sup>1957</sup> : on n'envisage pas un seul instant que le directeur puisse se séparer d'elle. Quand les sanctions sont prises, elles ne sont pas nécessairement définitives. Les administrateurs reçoivent souvent des présents pour oublier le différend ou pour revenir sur une décision. Il est difficile d'en trouver la trace dans les archives de l'Opéra, mais les procès-verbaux dressés par les commissaires parisiens dans des affaires de mœurs offrent quelques exemples éloquentes. En 1754, un rapport rédigé par l'agent Meusnier nous apprend que la demoiselle Chaumart a été réintégrée à

---

<sup>1955</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Versailles, le 25 juin 1746, lettre de Maurepas à Berger.

<sup>1956</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.*, p. 82.

<sup>1957</sup> A.N. O<sup>1</sup> 617. Paris, le 14 septembre 1783, projet d'une lettre que l'intendant des Menus-plaisirs souhaite adresser à M. de Vergennes à propos de la demoiselle Dupré, alors en fuite pour Turin.

l'Académie royale de musique, trois semaines après avoir été renvoyée, en échange d'une tabatière en or<sup>1958</sup>.

Les désordres dans les coulisses, largement commentés sous l'Ancien Régime, se sont installés durablement. Il semble impossible de trouver un remède efficace : en 1803, le futur directeur critique sévèrement le fonctionnement du théâtre. L'autorité est toujours en situation de faiblesse face aux principaux interprètes de l'établissement : Joseph Bonet parle de « la tyrannie exercée sur l'administration par tel individu que le public environne momentanément »<sup>1959</sup>. Les artistes que l'on parvient à réprimer – pour l'exemple – ne sont pas nécessairement les plus fortes têtes ; d'autres, plus célèbres, savent à ce point perturber les répétitions et les représentations que l'administration préfère éviter le conflit pour ne pas aggraver la situation : il est préférable de fermer les yeux plutôt que de risquer l'annulation d'un spectacle ou le mécontentement des spectateurs.

Quand les interprètes ne disposent ni d'une grande popularité, ni d'un talent hors du commun, ils savent plaider leur cause avec habileté. La direction finit généralement par céder après avoir été harcelée par l'artiste et par toutes les personnalités éprouvant quelque sympathie pour lui. Il n'est pas rare de voir un abonné, un chef de cabinet, un diplomate ou un aristocrate intervenir auprès de la direction<sup>1960</sup>. Chacun mobilise son propre réseau : il s'agit de solliciter un personnage important, même lorsque celui-ci ne connaît pas personnellement l'artiste en faveur duquel il intercède. Dans les années 1860, le secrétaire particulier de l'Opéra constate, à propos des amendes, que « la paternité de l'administration en a presque fait une loi morte »<sup>1961</sup>. Après avoir été prononcées, même les plus petites retenues sur rémunération seraient anéanties par les dispenses que ne manquent pas d'obtenir les membres éminents du personnel.

Les règlements – ou les contrats de recrutement – imposent de nombreuses obligations, au rang desquelles figure une clause d'exclusivité que l'administration tentera de faire appliquer, en dépit des habitudes prises par les artistes de l'Opéra.

---

<sup>1958</sup> Bibl. Arsenal, Arch. Bastille, 10235, rapport de l'agent Meusnier du 11 décembre 1754.

<sup>1959</sup> J. Bonet de Treiches, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1960</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 141-142.

<sup>1961</sup> *Ibid.* p. 140.

## II. La clause d'exclusivité

Les interprètes sont, en principe, tenus de ne monter sur les plancher d'aucun autre théâtre. Cette obligation est ancienne : Lully la faisait figurer dans ses contrats d'engagement<sup>1962</sup>. En 1739, le régime de la clause d'exclusivité est précisé dans une ordonnance royale qui interdit formellement aux artistes demandant leur congé de s'engager auprès d'un autre établissement, sans la permission écrite du directeur de l'Académie royale<sup>1963</sup>. Il faut dire que les spectacles établis légalement dans les autres villes du royaume sont attractifs pour les artistes parisiens. Leurs gestionnaires, ayant acheté le droit de donner des représentations musicales aux titulaires du privilège à Paris<sup>1964</sup>, ont besoin de têtes d'affiche célèbres pour dégager des bénéfices et sont prêts à consentir les efforts financiers nécessaires pour faire venir les artistes renommés. Les manquements à la clause d'exclusivité doivent, normalement, être sanctionnés avec sévérité : les contrevenants peuvent être envoyés au Fort-l'Évêque. En dépit des entorses fréquentes au règlement, peu d'exemples ont été retrouvés : l'acteur Tresseville – qui a contracté un engagement avec l'Opéra de Rouen, en 1742 – est l'un des rares artistes à en subir les conséquences<sup>1965</sup>. La rigueur, très vite abandonnée sous l'Ancien Régime, ne refait surface qu'épisodiquement.

La direction de l'Opéra s'efforce pourtant de faire respecter cette obligation et réclame des sanctions. En 1805, Morel écrit au préfet du Palais pour se plaindre de trois artistes qui, en violation du règlement, se sont produits au Théâtre de la porte Saint-Martin. Le directeur ne souhaite pas partager la notoriété de ses artistes et se garde bien de proposer une révocation : il se contente d'une retenue d'un mois sur leur rémunération<sup>1966</sup>. L'interdiction de paraître en dehors de l'Opéra est normalement absolue ; elle vaut pour toute la durée de l'engagement et ne se limite pas aux périodes durant lesquelles les interprètes sont appelés sur scène. La clause d'exclusivité est destinée à préserver la réputation et la prééminence de l'Académie royale de musique, de sorte qu'au moment de leurs congés, les artistes n'ont pas le

---

<sup>1962</sup> A.N. MC.XLVI-118. Engagement de Bernard Vaultier du 9 février 1674.

<sup>1963</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Ordonnance royale du 11 septembre 1739.

<sup>1964</sup> Voir supra p. 298-300.

<sup>1965</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome 1, 1704-1762*. Versailles, le 25 février 1742, lettre du ministre de la Maison du roi à M. de la Bourdonnaye. Le Ministre transmet l'ordre de faire mettre le sieur Tresseville en prison pour avoir pris sans autorisation un engagement auprès de l'Opéra de Rouen.

<sup>1966</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 3 floréal an XIII, lettre de Morel à Luçay.

droit de contracter un engagement avec une scène secondaire, fût-elle située en dehors de Paris : en cas d'infraction, l'administration retient les cachets des acteurs pris sur le fait<sup>1967</sup>.

En dépit d'un régime disciplinaire strict, aucune obligation ne semble avoir été plus mal appliquée que la clause d'exclusivité. Dès les origines de l'Opéra, l'indulgence, dont on fait preuve ouvertement, a soulevé bien des difficultés. Les propositions offertes par les établissements concurrents sont lucratives, alors que la pression exercée par les théâtres étrangers pèse lourdement.

### A. Les dérogations

L'exclusivité au profit de l'Opéra semble avoir été imposée pour les seules activités artistiques. De nombreux interprètes ont exercé, en plus de leur métier d'artiste, un travail dans un tout autre domaine. Le célèbre ténor Louis Nourrit en offre un exemple particulièrement éloquent. Contrairement à son fils, lourdement endetté, Nourrit père – l'un des chanteurs les plus appréciés de sa génération<sup>1968</sup> – a préféré se prémunir contre les vicissitudes d'une carrière de chanteur et continue à exercer sa profession de brocanteur de bijoux<sup>1969</sup>. Cet usage n'est pas rare puisque Balzac, dans *La fille aux yeux d'or*, brosse le portrait d'un choriste très affairé ; véritable « cumulard », il distribue le *Constitutionnel* le matin, avant de prendre son poste à la mairie : il tient le registre des décès et naissances au service de l'état civil. Après sa journée de travail, le choriste se rend à l'Académie royale de musique, où il est considéré comme un « indéfectible artiste des chœurs »<sup>1970</sup>.

La clause d'exclusivité est donc valable pour les seules activités artistiques. Cependant, même dans les domaines du chant, de la danse et de la musique, de nombreuses dérogations sont accordées et des aménagements sont prévus. Cette tolérance est ancienne : l'Académie de musique est un théâtre royal, une scène pour la cour, et les interprètes qui s'y illustrent sont aussi appelés au service de la Musique

---

<sup>1967</sup> BO. AD1. Paris, le 3 avril 1816, lettre du comte de Pradel à M<sup>lle</sup> Armand.

<sup>1968</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 874-875. Louis Nourrit, père du non moins célèbre Adolphe Nourrit, créa de nombreux rôles et s'illustra dans les œuvres de Gluck, Kreutzer, Lesueur et Persuis ou encore Sacchini.

<sup>1969</sup> A. Royer, *op. cit.* p. 163.

<sup>1970</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 9, *La fille aux yeux d'or*, p. 239-240.

du roi. En 1772, l'ambivalence de leurs fonctions complique considérablement l'organisation des représentations : plusieurs artistes renommés ont abandonné l'Opéra pour paraître devant la cour. Selon le ministre de la Maison du roi, ce choix « est préjudiciable au service de sa majesté comme au service du public »<sup>1971</sup>. Les interprètes figurent encore sur les listes de l'Académie royale de musique, sans jamais tenir le moindre rôle. Les états de personnel étant fixes, il n'est pas possible de les remplacer : le comte de Saint-Florentin doit intervenir et il autorise la direction à considérer leurs places comme vacantes. Le service de la Musique du roi n'est pas le seul à débaucher les artistes : les fêtes privées des princes attirent de nombreux interprètes. Le duc d'Orléans n'éprouve aucun scrupule à faire jouer chanteurs et danseurs de l'Académie dans ses spectacles ; en retenant les plus célèbres d'entre eux, il empêche la tenue des répétitions<sup>1972</sup>. Comme nous l'avons vu, les théâtres de province sont, eux aussi, attractifs. Dans le second XVIII<sup>e</sup> siècle, les nombreuses permissions accordées perturbent le fonctionnement de l'Opéra, si bien que le règlement de 1789 essaie d'encadrer cet usage. Les dérogations sont suspendues<sup>1973</sup>, mais cette mesure provoque un vif mécontentement chez les artistes qui n'hésitent pas à dénigrer ouvertement l'administration hiérarchique<sup>1974</sup>.

Les problèmes posés par le service du souverain ne s'arrêtèrent pas après 1789. Sous l'Empire, ses artistes sont inscrits à l'affiche des différents théâtres impériaux. Un différend va opposer Spontini, directeur du Théâtre de l'impératrice, et Picard, directeur de l'Académie impériale de musique. Picard, las de ne plus pouvoir compter sur un effectif au complet, a pris la décision d'interdire à ses interprètes de se produire dans un autre établissement. Cette consigne, affichée publiquement, contrarie Spontini qui ne parvient plus à remplir ses chœurs. Le 26 décembre 1810, un échange de lettres a lieu entre les deux administrateurs : Spontini rappelle qu'il est impossible d'empêcher la bonne marche du « service de la cour ». Picard, de mauvaise foi, lui rétorque que ses artistes ont le droit de paraître à la cour, mais pas à l'Odéon : le Théâtre de l'impératrice reste, selon lui, la scène italienne de Paris. Son concurrent ne cède pas et rappelle le nouveau statut juridique de son

---

<sup>1971</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Fontainebleau, le 7 novembre 1749, lettre du comte de Saint-Florentin à Rebel et Francœur.

<sup>1972</sup> A.N. O<sup>1</sup> 622. Bulletin du 13 avril 1777.

<sup>1973</sup> Bibl. Opéra. Article 11 de l'arrêt du Conseil du 28 mars 1789 portant règlement pour l'Académie royale de musique.

<sup>1974</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris, op. cit.*, p. 75.



établissement qui est, avant tout, un théâtre impérial. Picard ne peut que s'incliner ; il a certainement été rappelé à l'ordre par les autorités<sup>1975</sup>.

L'administration est plus conciliante à l'égard du personnel qui n'assure pas physiquement le spectacle. En 1797, M. Bouillet a été engagé, en tant que machiniste en chef, avec un revenu annuel de 8 000 francs. En échange d'une diminution de salaire, il négocie la permission d'exercer une seconde activité, dans un autre établissement<sup>1976</sup> : en raison de la situation financière précaire du Théâtre de la République et des arts, le machiniste préfère se garantir un revenu en doublant son emploi. L'administration y trouve, elle aussi, son intérêt et accède d'autant plus facilement à sa demande qu'elle économise 3 200 francs d'appointements, sans accorder aucune réduction de service. Les dérogations se font alors de plus en plus nombreuses : même les artistes obtiennent, sans difficulté, le droit de figurer dans d'autres divertissements. Le règlement de 1798 donne même à l'administration de l'Opéra la permission de délivrer un congé pour que les artistes du chant et de la danse puissent « donner le talent aux départements »<sup>1977</sup>. La correspondance administrative révèle que les dérogations sont presque systématiquement accordées.

Cette pratique n'est pas abandonnée sous les monarchies censitaires. Les permissions, déjà fréquentes dans les années 1830, se multiplieront sous le Second Empire. Les interprètes qui peuvent participer aux représentations à bénéfice<sup>1978</sup>, contribuent au succès des représentations extraordinaires données par les théâtres concurrents<sup>1979</sup>, chantent dans des concerts privés<sup>1980</sup> ou servent la diplomatie en paraissant dans les concerts de bienfaisance organisés par un gouvernement étranger<sup>1981</sup>. La demande de dérogation n'est rejetée que si l'absence de l'artiste compromet directement les représentations à l'Opéra : en 1862, par exemple, le ministre refuse de laisser M<sup>lle</sup> Saxe paraître dans une soirée privée : la célèbre

---

<sup>1975</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris, le 26 décembre 1810, trois lettres échangées entre Spontini et Picard.

<sup>1976</sup> BO. AD 29. Paris, le 18 germinal an VIII, lettre du directeur de l'Opéra au ministre. Le directeur transmet une pétition du citoyen Bouillet dans laquelle est exposée la situation contractuelle du machiniste. Celui-ci est passé de 8000 à 4800 francs de salaire afin de faire tomber la clause d'exclusivité.

<sup>1977</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 28 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>1978</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1065. Paris, le 19 février 1861, lettre du ministre de l'Intérieur à Alphonse Royer. M. Michot est autorisé à chanter dans une représentation au bénéfice du régisseur du Théâtre du Palais-Royal.

<sup>1979</sup> *Ibid.* Paris, le 17 septembre 1845, lettre du ministre de l'Intérieur à Léon Pillet. M<sup>lle</sup> Marquet est autorisée à danser lors d'une représentation extraordinaire au Théâtre des variétés.

<sup>1980</sup> *Ibid.* Paris, le 15 avril 1860, lettre du ministre de l'Intérieur à Alphonse Royer. M. de la Pommeraye est autorisé à chanter dans une matinée musicale que donne sa fille.

<sup>1981</sup> *Ibid.* Paris, le 17 avril 1860, lettre du ministre de l'Intérieur à Alphonse Royer. MM. Muhot et Bonnechée sont autorisés à se produire, à la demande du ministre de Saxe, dans un concert donné par la Société de bienfaisance Allemande.

soprane doit tenir son rôle à l'Académie<sup>1982</sup>. Les autorisations ponctuelles, accordées aux interprètes, ne sont pas les seuls exemples de dérogation. L'administration consent aussi des « prêts d'artistes » aux établissements de province. Le Grand théâtre de Marseille – dont le directeur n'est autre qu'Olivier Halanzier, futur directeur de l'Opéra<sup>1983</sup> – sollicite régulièrement la scène parisienne. On se concerte pour faire face à plusieurs situations imprévues. En 1866, un ténor se blesse à Marseille et Émile Perrin fournit un remplaçant<sup>1984</sup>. L'année suivante, un autre ténor fait le voyage pour combler une place vacante<sup>1985</sup>. Halanzier semble disposer de soutiens importants : les artistes concernés ne sont pas des remplaçants ou des chanteurs ayant besoin de perfectionnement. Ces différents « prêts de personnel » ne sont pas non plus une opportunité pour écarter un artiste inutile du théâtre parisien. En l'occurrence, Victor Warot et François-Pierre Villaret ont tous deux fait leurs débuts à l'Opéra, en 1863, et ont rapidement obtenu les faveurs du public<sup>1986</sup>. La politique généreuse de Perrin à l'égard des spectacles de province a été menée contre l'avis de son administration hiérarchique : le surintendant des spectacles ne manque pas de protester contre l'emploi des chanteurs parisiens par les directeurs des principales scènes de province<sup>1987</sup>. Cette tendance à accorder systématiquement les dérogations ne tarde pas à engendrer des abus : les artistes ne voient même plus l'intérêt de solliciter les autorisations et prennent l'initiative de contribuer au succès d'autres établissements. En 1879, les chœurs sont clairsemés à cause des concerts d'églises dans lesquels les chanteurs se précipitent, désireux d'accroître leurs revenus modestes<sup>1988</sup>.

Les directeurs et les autorités, qui éprouvent les plus grandes difficultés à faire respecter la clause d'exclusivité, ont préféré assouplir cette obligation, d'autant que l'Opéra ne s'est jamais interdit de débaucher les interprètes recrutés par ses concurrents en province ou à Paris.

---

<sup>1982</sup> *Ibid.* Paris, le 5 octobre 1862, lettre du ministre de l'Intérieur à Alphonse Royer. Il refuse de laisser M<sup>lle</sup> Saxe paraître à un concert organisé par M. Van Gelder.

<sup>1983</sup> J. Gourret, *op. cit.*, p. 141.

<sup>1984</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 444. Marseille, le 21 décembre 1866, lettre de Halanzier à Perrin. Le directeur du Grand théâtre de Marseille demande à son homologue parisien de lui envoyer le ténor Victor Warot.

<sup>1985</sup> *Ibid.* Marseille, le 3 mars 1867, lettre de Halanzier à Perrin. Halanzier adresse ses remerciements au directeur du Théâtre impérial de l'Opéra pour le prêt du ténor Villaret.

<sup>1986</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 1281, 1309.

<sup>1987</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 1<sup>er</sup> mars 1864, lettre du surintendant des spectacles à Pierre Perrin. Il avait demandé au directeur de réagir contre l'habitude prise par les artistes de l'Opéra d'aller se produire en province. Loin de l'écouter, Perrin a encouragé cette pratique.

<sup>1988</sup> C. Dupêchez, *op. cit.*, p. 50.

## B. Le débauchage

Sous l’Ancien Régime, les académies de musique provinciales dépendent du privilège accordé aux directeurs de l’Opéra à Paris<sup>1989</sup>. La situation prépondérante de l’Académie royale est révélée par de nombreux usages, dont certains concernent directement les clauses d’exclusivité, acceptées par les acteurs provinciaux vis-à-vis de leurs théâtres respectifs. Les directeurs de ces spectacles veillent au respect de cette obligation et n’hésitent pas à adresser leurs pétitions au ministre, afin d’obtenir des sanctions contre des concurrents peu scrupuleux. Le comte de Maurepas intervient fréquemment pour faire cesser les abus : s’il tolère que les organisateurs de concerts publics appellent occasionnellement les acteurs d’une académie de musique, cette dérogation ne doit pas nuire au théâtre d’origine. Dans le cas contraire, la Maison du roi sollicite l’intervention des autorités locales, pour empêcher les troupes secondaires de retenir les chanteurs des opéras<sup>1990</sup>. Aucune autorisation n’est, en principe, accordée aux artistes désireux de quitter définitivement leur académie pour un autre théâtre : leurs administrateurs refusent de laisser partir les principaux acteurs, surtout lorsqu’il s’agit d’assurer le succès d’un autre opéra ou d’une comédie. Les directeurs accusés de débauchage sont parfois de bonne foi : d’aucuns se laissent abuser par les interprètes dissimulant leurs précédents engagements. L’honnêteté des entrepreneurs de spectacle importe cependant peu au ministre qui entend empêcher tout départ non autorisé. Les exemples ne manquent pas : en 1738, il reçoit une plainte adressée par le titulaire du privilège de l’Opéra de Bretagne dénonçant l’administrateur de la Comédie de Besançon. Celui-ci sera sommé de renoncer au contrat signé avec l’acteur, en violation de son premier contrat<sup>1991</sup>.

Ce principe ne vaut que pour les relations entre les établissements de province : les rapports entretenus par les opéras du royaume avec l’Académie royale

---

<sup>1989</sup> Voir supra p. 298-300.

<sup>1990</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l’Opéra, tome 1, 1704-1762*. Versailles, le 18 novembre 1736, lettre du comte de Maurepas à M. de La Tour. M. Loinville, titulaire du privilège de l’Opéra de Marseille, s’est plaint que le directeur d’un concert public retienne les artistes de son théâtre. M. de La Tour est prié d’avertir les directeurs du concert en question pour qu’ils laissent les musiciens regagner l’Opéra.

<sup>1991</sup> *Ibid.* Versailles, le 11 mars 1738, lettre du comte de Maurepas à M. de Vanoles. M. Plante, titulaire du privilège de l’Opéra de Bretagne a présenté une pétition contre M. Caron. Bien qu’en contrat avec lui, l’acteur a pris un engagement à Besançon. Le ministre demande à M. de Vanoles d’empêcher la Comédie de Besançon d’employer cet artiste.

de musique à Paris sont très différents. Si les artistes de l'Académie ne peuvent pas quitter la capitale sans un ordre écrit, cette obligation n'est pas réciproque ; tout porte à croire qu'il existe une « exception parisienne », un usage permettant à l'Opéra de Paris de débaucher les artistes des autres académies. Leurs directeurs doivent alors renoncer à leurs interprètes, sans pouvoir obtenir aucun dédommagement. La plupart des entrepreneurs lésés protestent en vain auprès de la Maison du roi : en 1738, la demoiselle Dujardin – titulaire du privilège de la musique à Toulouse – menace de poursuivre un couple d'acteurs prêt à gagner Paris, mais elle devra s'incliner devant le comte de Maurepas, intransigent. Selon le secrétaire d'État, « l'Académie royale de musique a la préférence pour le choix des sujets »<sup>1992</sup>. Tous les litiges ne sont pas réglés si facilement. Si un simple échange de lettres est généralement suffisant<sup>1993</sup>, il faut parfois requérir l'intervention de l'intendant de province pour rappeler à l'ordre les directeurs récalcitrants. Trois mois après la réclamation de la demoiselle Dujardin, deux acteurs souhaitent quitter le théâtre de Bordeaux, mais l'entrepreneur résiste. Devant son mauvais vouloir, le ministre en appelle à l'intendant Boucher : le commissaire départi doit « interposer [son] autorité pour qu'on ne les inquiète pas. »<sup>1994</sup>

Les interprètes savent que les établissements de spectacles ne peuvent obtenir aucune compensation financière pour la perte d'un interprète et certains d'entre eux, mal intentionnés, se sont efforcés de tourner la situation à leur avantage. Ces acteurs demandent des avances sur leurs cachets, peu avant leur départ, avec l'intention de retenir ses sommes, sans en être redevables. Les directeurs, volés par leurs interprètes, ont dû avoir recours au secrétaire d'État de la Maison du roi. Le ministre infléchit alors sa position et accepte le principe d'un dédommagement, dans des conditions très restrictives : alors que les entrepreneurs provinciaux ne peuvent pas réclamer contre la perte d'un acteur – si apprécié soit-il sans la localité –, ils doivent être remboursés des sommes versées pour un service qui n'a pas encore été

---

<sup>1992</sup> *Ibid.* Versailles, le 14 septembre 1738, lettre du comte de Maurepas à M. Bernage. M. Mechin et sa femme, tous acteurs à l'Opéra de Toulouse, craignent de venir à Paris car la demoiselle Dujardin, titulaire du privilège de l'Opéra de Toulouse les menace de poursuites.

<sup>1993</sup> *Ibid.* Versailles, le 23 janvier 1740, lettre du comte de Maurepas à M. Pallu. M. Pellan, acteur à Lyon, demande à revenir à Paris après avoir quitté la capitale deux ans auparavant. « Je vous prie de vouloir bien ordonner à cet acteur de s'y rendre incessamment et de n'avoir même pas égard aux représentations qui pourraient être levées par le propriétaire du privilège de l'Opéra de Lyon. Cet acteur est nécessaire dans l'Opéra des sieurs Rebel et Francœur. »

<sup>1994</sup> *Ibid.* Versailles, le 15 mars 1741, lettre du comte de Maurepas à l'intendant Boucher.

accompli<sup>1995</sup>. Cette obligation nouvelle n'endigie pas le débauchage. Les gestionnaires de l'Académie royale considèrent que les autres théâtres dépendent directement de leur privilège : pour cette raison, ils auraient des droits sur les artistes recrutés localement. Les directeurs parisiens ont su utiliser les établissements de province comme « un vivier » ; ils n'hésitent pas à faciliter le déplacement des acteurs et à leur offrir des conditions avantageuses pour les convaincre de gagner Paris. L'Académie de musique dédommage, par exemple, les artistes des sommes dues à leur théâtre d'origine et prend en charge les frais de voyage, dans leur intégralité<sup>1996</sup>.

Après la chute des privilèges, le Théâtre de l'Opéra n'a pas perdu sa supériorité symbolique. Le débauchage ne cesse pas, notamment à l'égard des établissements parisiens, durement touchés : leurs interprètes ont souvent des contrats verbaux qu'ils n'hésitent pas à rompre. En 1803, l'Opéra recrute ainsi M. Butel, pour combler une place vacante dans les chœurs ; il servait, jusqu'à présent, au Théâtre de Feydeau, dans lequel il était « attaché sans engagement »<sup>1997</sup>. Le recrutement d'artistes provinciaux continue lui aussi, même s'il n'est plus encouragé. Beaucoup d'acteurs hésitent maintenant à faire le déplacement, faute d'indemnités pour leur voyage : lorsqu'ils attendent une audition, le logement à Paris est à leurs frais et, s'ils se blessent en répétant, aucun dédommagement ne leur est dû<sup>1998</sup>. Cette situation rend difficile le recrutement au début du XIX<sup>e</sup> siècle : les dépenses sont conséquentes pour les artistes non parisiens qui ne reçoivent pas l'assurance d'être recrutés. Même appelés pour être auditionnés, ils prennent le risque de se retrouver sans engagement, dans une ville qu'ils ne connaissent pas. Quelques candidats malheureux s'efforceront d'obtenir un remboursement, mais la correspondance administrative ne garde aucune trace de la décision prise par la direction de l'Opéra<sup>1999</sup>. « L'aventure parisienne » est aléatoire, mais obtenir une place à Paris demeure la consécration d'une carrière.

---

<sup>1995</sup> *Ibid.*

<sup>1996</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Versailles, le 15 mars 1741, lettre du comte de Maurepas à Thuret, à propos de la pétition présentée par le sieur Mechin, acteur venu de l'Opéra de Toulouse. 600 livres seront versées à l'artiste.

<sup>1997</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 23 germinal an XI, lettre du directeur Morel au préfet du Palais. D'après le rapport du maître de chant, le jeune choriste de 19 ans, attaché sans engagement au Théâtre de Feydeau, serait parfait pour occuper l'emploi vacant de choriste.

<sup>1998</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris, le 14 janvier 1808, lettre de Perlet, correspondant des spectacles, à Picard. La correspondance expose la situation et montre l'inquiétude de l'administration quant aux problèmes de recrutement.

<sup>1999</sup> *Ibid.* Paris, le 9 juin 1808, lettre de M<sup>lle</sup> Petitbon à Picard. On a fait venir cette jeune artiste de Bordeaux pour la faire entrer à l'école de chant mais elle a été recalée et a gagné les rangs du Conservatoire. Elle demande au directeur de l'Académie impériale de musique le remboursement de son voyage.

Beaucoup d'artistes talentueux tentent leur chance, au moins une fois dans leur vie. Après avoir été refusés, ils sont généralement échaudés et ne souhaitent pas reconduire l'expérience, même si certains interprètes – faisant preuve d'une extraordinaire opiniâtreté – tentent leur chance à de si nombreuses reprises que leur visage est connu des jurés. Ces candidats sont alors obligés de se présenter sous de faux noms et de se grimer pour être à nouveau entendus<sup>2000</sup>. En dépit des difficultés rencontrées, les acteurs les plus brillants des théâtres provinciaux parviennent sans mal à se faire remarquer sur la scène de l'Opéra. Quelques troupes – à l'instar du Théâtre des arts à Rouen – sont même considérées comme des réserves de talents pour les établissements de la capitale<sup>2001</sup>.

Alors que l'Opéra de Paris parvient à attirer vers lui les artistes de la province, il est victime de la concurrence des théâtres étrangers : l'établissement est tour à tour débaucheur et victime de débauchage. Plusieurs scènes, en Europe, se sont inspirées du fonctionnement de l'Académie royale de musique et ont entamé une surenchère artistique. Ce combat est devenu un enjeu politique et le théâtre parisien a toujours éprouvé de grandes difficultés à conserver son personnel.

### *C. La concurrence des théâtres étrangers*

L'Académie royale de musique résiste, mais la politique de débauchage menée par les théâtres étrangers préoccupe les directeurs et les autorités. Quand la situation financière se dégrade à Paris, les concurrents savent se montrer particulièrement attractifs. Durant les années 1740, le directeur Thuret creuse le déficit et les Anglais invitent les acteurs à traverser la Manche. Opposés dans la guerre de succession d'Autriche, les deux royaumes ne peuvent trouver de solution diplomatique pour mettre un terme à ces litiges ; la concurrence est, au contraire, exacerbée par les tensions politiques. L'Académie de musique a déjà perdu plusieurs de ses interprètes et le comte de Maurepas interdit à tout acteur français de quitter le pays. Cette décision politique semble toucher tous les artistes, qu'ils soient engagés ou non avec l'Opéra. Quant aux acteurs étrangers recrutés en France, le ministre rappelle au

<sup>2000</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 53-54.

<sup>2001</sup> C. Goubault, « La décentralisation de l'art lyrique à Rouen », in *Regards sur l'Opéra : du "Ballet comique de la Reine" à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 51.

directeur de l'Académie qu'il est strictement interdit de les laisser partir, tant que leur engagement n'a pas été légalement rompu<sup>2002</sup>. En dépit de ces mesures, il est difficile d'empêcher les interprètes de quitter le royaume : les puissances étrangères leur accordent des facilités de circulation et leur offrent des avantages financiers conséquents. Tel un aveu d'impuissance, on se résigne à afficher, dans Paris, que tout chanteur ou tout danseur ayant abandonné la France ne pourra pas revenir sans être sévèrement puni<sup>2003</sup>. Les conflits « politico-artistiques » s'aggravent après l'engagement des Français dans la guerre d'indépendance des États-Unis. Comme nous l'avons vu, l'affaire Nivelon<sup>2004</sup> illustre parfaitement l'importance des relations diplomatiques dans le départ des artistes. Lorsqu'il souhaite partir pour Londres, en 1781, le danseur ne peut embarquer depuis le royaume de France sans être arrêté : des ordres ont été transmis au lieutenant général de police pour le conduire en prison. Il doit gagner les Provinces-Unies au plus vite, en espérant que la surveillance se relâchera. Cet État étant allié aux Français, l'agent chargé de son arrestation n'éprouve aucune difficulté à obtenir les autorisations lui permettant d'opérer sur le sol étranger<sup>2005</sup>. La poursuite conduit l'agent Quidor jusqu'à Ostende, dans les Pays-Bas autrichiens, mais se solde par un échec. Vécu comme une humiliation, ce revers pousse les autorités à agir préventivement. Tout artiste qui aurait manifesté sa volonté de gagner Londres est désormais suivi par la police secrète : le roi s'intéresse personnellement à ces affaires, d'autant qu'Auguste Vestris – l'un des plus célèbres danseurs de son temps – est mis en cause. Le ministre de la Maison du roi réagit rapidement en demandant aux autorités de se tenir prêtes à arrêter l'interprète à tout moment<sup>2006</sup>. Tous les artistes ne souhaitent pas quitter l'Académie royale de musique, mais la pression exercée par les scènes londoniennes est telle qu'ils parviennent à négocier quelques « arrangements financiers ». Le danseur et chorégraphe – futur maître de ballets – Pierre Gardel est le plus souvent resté loyal à l'Opéra de Paris, même s'il s'est épisodiquement produit à Londres, en 1782<sup>2007</sup>. En 1786, Gardel prend l'initiative de s'adresser au baron de Breteuil, afin de réclamer l'interdiction formelle de jouer en Angleterre. Sa démarche est si singulière qu'elle étonne

---

<sup>2002</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Versailles, le 29 juillet 1741, lettre de Maurepas à Thuret.

<sup>2003</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome I, 1704-1762*. Versailles, le 29 juillet 1741, lettre de Maurepas à Thuret.

<sup>2004</sup> Voir supra p. 471-472.

<sup>2005</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 21 octobre 1781, lettre du ministre Amelot à l'intendant de La Ferté.

<sup>2006</sup> *Ibid.* Mémoire du 21 octobre 1781 présenté par Amelot à Louis XVI.

<sup>2007</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.* p. 313.

l'administration. Le directeur Dauvergne ne sait que conseiller au ministre, mais finit par trouver la raison de cette curieuse demande : « J'ai tout lieu de craindre qu'en demandant un ordre du roi et en l'obtenant, ce ne soit une botte de longueur tirée sur la caisse de l'Opéra parce qu'il sera en droit de dire qu'on lui a fait manquer l'occasion de gagner 1 500 louis.<sup>2008</sup> » Ainsi apprend-on que les Anglais versent une importante somme d'argent aux artistes qui souhaiteraient rompre leur engagement avec leur théâtre d'origine. Les interprètes, à l'instar de Gardel, savent alors convertir la clause d'exclusivité en espèces sonnantes et trébuchantes.

Comme nous le savons, la situation de l'Opéra est encore plus précaire sous la Révolution. Alors que les liquidités manquent, le Corps municipal souhaite fournir un effort financier supplémentaire. Cette décision, prise en 1791, n'est pas tant motivée par la volonté d'améliorer la condition des artistes, que par la crainte de laisser les interprètes français partir en Angleterre<sup>2009</sup>. Les autorités du royaume ont, malgré tout, dû se résigner et se sont montrées permissives, faute de pouvoir garantir un revenu au personnel de l'Opéra. Vestris, par exemple, a obtenu du ministre de l'Intérieur le droit de partir six mois à l'étranger : il s'agit, pour le danseur, de combler les dettes accumulées durant la période de suspension des rémunérations<sup>2010</sup>. Ces tolérances sont très vite considérées comme préjudiciables à l'Opéra : l'engagement pris par le ministre Bénézech n'est pas tenu par son successeur. En 1797, François de Neufchâteau écoute l'avis du Conseil d'administration du Théâtre de la République et refuse de laisser partir Vestris. Comme compensation, il consent tout de même à lui accorder une représentation à bénéfice et une action de 5 000 francs, à valoir sur le prochain emprunt<sup>2011</sup>. À partir de cette période, la correspondance administrative révèle toute l'attention que les autorités du Directoire, puis des régimes napoléoniens, ont portée à la lutte contre le débauchage. Le ministre de l'Intérieur souhaite « restaurer la scène française » et empêcher la sortie des artistes français. Le 25 avril 1798, le Bureau de la police administrative, civile et militaire demande aux gestionnaire de l'Opéra la liste de tous leurs interprètes, afin

---

<sup>2008</sup> A.N. O<sup>1</sup> 619. Paris, le 15 novembre 1786, lettre de Dauvergne au Baron de Breteuil.

<sup>2009</sup> J.-J. Leroux, *Rapport sur l'Opéra présenté au Corps Municipal le 17 août 1791*, Paris, Le Becq, 1791, p. 34.

<sup>2010</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Paris, le 16 vendémiaire an VI, lettre de Vestris au ministre de l'Intérieur. Il lui demande de lui donner l'autorisation écrite de quitter le pays comme l'avait promis son prédécesseur.

<sup>2011</sup> *Ibid.* Paris, le 23 brumaire an VI, lettre de Neufchâteau à Vestris.



qu'il ne leur soit jamais délivré aucun passeport<sup>2012</sup>. La fermeture des frontières n'est que le premier échelon du nouveau dispositif de lutte contre le débauchage. La concurrence est exacerbée après la confiscation du fonds de la caisse de pension par Chaptal, en 1801. Cette manœuvre, destinée à combler les dettes accumulées par le théâtre, ne fait qu'accroître le découragement des artistes. Selon le préfet du Palais, les pensions étaient le meilleur moyen de lutter contre la séduction des théâtres étrangers<sup>2013</sup>. La décision maladroite du ministre « a excité le mécontentement général et a failli être la cause de la transmigration d'un grand nombre d'artistes. »<sup>2014</sup> Le royaume d'Angleterre envoie alors des recruteurs en France ; ils sont rapidement imités par l'Empire Russe, qui monte son Opéra afin de concurrencer Paris. Le directeur Morel, impuissant, réclame l'intervention du gouvernement ; il déplore l'attitude des artistes et « cet égoïsme trouvant sa source dans une indépendance que la Révolution a mise à la place de cette soumission et de cet attachement que l'autorité fortifiait sous des lois sévères qui concentraient à Paris tous les services de l'Académie royale de musique. »<sup>2015</sup> Sa sollicitation idéalise faussement la situation connue sous l'Ancien Régime, mais plait aux autorités. Le préfet du Palais ne tarde pas à réclamer au préfet de police l'arrestation d'un « embaucheur », mandaté par Londres, qui approche le danseur Duport<sup>2016</sup>. La tentative anglaise est d'autant plus dangereuse que l'artiste est particulièrement sensible aux arguments présentés par les directeurs de spectacles étrangers : il partira clandestinement, quelques années plus tard, pour le théâtre de Saint-Pétersbourg<sup>2017</sup>. L'Opéra se montre inflexible et nourrit quelques rancœurs contre les artistes « émigrés ». La direction refuse d'avoir le moindre égard à leurs pétitions, lorsqu'ils reviennent sur le sol français. Après être tombé malade à Londres un danseur doit interrompre sa carrière ; il avait débuté à Paris, avant de gagner Lisbonne et l'Angleterre. L'acteur, désormais privé de ressources, sollicite une place en France. Sa demande est jugée extravagante : on lui

---

<sup>2012</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 6 floréal an VI, lettre du Bureau de la police administrative, civile et militaire aux administrateurs de l'Opéra.

<sup>2013</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Note sur le Théâtre des arts adressée le 26 frimaire an XI par le préfet du Palais au Premier Consul.

<sup>2014</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit., p. 159. Note du 23 frimaire an XI.

<sup>2015</sup> *Ibid.* Paris, le 2 pluviôse an XII, lettre de Morel au préfet du Palais.

<sup>2016</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 4 vendémiaire an XII, lettre de Charles Luçay au préfet de police Dubois. Suite à une plainte du directeur de l'Opéra, le préfet du Palais demande le concours de la police contre un dénommé Loindé, « embaucheur » pour les Anglais.

<sup>2017</sup> I. Guest, op. cit. p. 74.

écrit, pour toute réponse, que « la banqueroute, la maladie et tous les malheurs ne sont pas des titres » et que seuls le talent et le zèle président au recrutement<sup>2018</sup>.

La lutte contre le débauchage continue durant l'Empire ; il est ensuite très difficile de suivre les actions menées par les théâtres étrangers contre l'Opéra de Paris. À partir de la monarchie de Juillet, les acteurs sont beaucoup plus mobiles. Les contrats à durée déterminée permettent aux artistes de changer de théâtre ou de pays, en fonction des propositions. Les établissements prestigieux recrutent des artistes de toutes les nationalités, même si les Italiens sont particulièrement recherchés. Dans les années 1860, les théâtres transalpins sont souvent l'objet de moqueries : on écrit que leurs acteurs chantent partout en Europe, sauf en Italie<sup>2019</sup>. Le dernier départ notable d'interprètes sous contrat à Paris a eu lieu durant la Commune de 1871. Certains de ces interprètes émigrés restent en contact avec Georges Hainl, le chef d'orchestre, qui reçoit fréquemment de leurs nouvelles. Alors que le Théâtre national de l'Opéra est entré en crise, ceux-ci entament une nouvelle carrière – à Londres, notamment – et s'estiment comblés<sup>2020</sup>.

Les artistes ne doivent pas quitter le théâtre qui les emploie, durant toute la durée de leur engagement, mais ce devoir s'étend parfois au-delà, si les circonstances politiques l'exigent. Les carrières à l'Opéra imposent des obligations exorbitantes, en raison des exigences propres aux représentations. Ainsi les acteurs peuvent-ils être appelés à tout moment, y compris pour un spectacle non prévu lors de la distribution des rôles.

### *III. Le devoir de disponibilité*

Les artistes doivent se tenir prêts à jouer à tout moment. Ils peuvent être appelés en urgence pour tenir des rôles auxquels ils ont été préparés par le passé : peu importe qu'un autre interprète soit normalement chargé d'incarner le personnage. Les premiers règlements n'imposent pas expressément cette obligation : elle est implicite,

---

<sup>2018</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Rapport non daté de Gardel au sujet du M. Grand (probablement rédigé en ventôse an XI).

<sup>2019</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, op. cit. p. 46. Le secrétaire de l'Opéra est envoyé par Royer en Italie afin de trouver des artistes pour la scène française ; il reviendra en tirant ce constat de son voyage : « Les grands italiens sont partout sauf chez eux ; allez les chercher à Londres, à Saint-Petersbourg, à Vienne, à Berlin ; écoutez-les et voyez-les à Paris ; mais pour Dieu ne les demandez pas à Rome, à Naples, à Milan ou à Turin, vous ne les y trouveriez pas ! »

<sup>2020</sup> Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 446. Londres, le 23 juin 1872, lettre de Betrel à Hainl. Cet artiste a fui Paris pour embrasser la carrière italienne en Angleterre.

dans les dispositions générales qui interdisent à tout acteur de refuser le moindre rôle<sup>2021</sup>. Cette obligation de disponibilité permanente n'est, ensuite, pas supprimée, même si elle est peu utilisée par la direction. Des doubles sont formés pour cela et, en cas d'empêchement, ils se tiennent prêts à remplacer l'artiste à l'affiche. En dépit de cette précaution, quelques représentations ont dû être annulées et remplacées, en toute hâte, par une autre pièce. Pour faire face à ce problème, le règlement du Théâtre impérial de l'Opéra, en 1854, organise avec plus de précision cette forme d'astreinte : les acteurs déclarent un domicile permanent à Paris. En cas d'absence, ils doivent laisser chez eux une adresse, pour que l'administration du théâtre puisse les trouver, en cas d'urgence<sup>2022</sup>. Afin de garantir son application, cette obligation est insérée dans les contrats d'engagement, depuis un arrêté ministériel de 1863. Les artistes doivent désormais se tenir prêts à jouer sans délai – et sans répétitions supplémentaires – tous les rôles tenus depuis six mois : un interprète peut même être appelé pour paraître, le soir même, dans une représentation non prévue. Pour que la direction puisse réagir rapidement, le ministre de la Maison de l'empereur interdit aux artistes de demeurer hors de Paris et à plus de deux kilomètres de l'établissement<sup>2023</sup>. La disponibilité est utile pour le théâtre : en 1872, la 108<sup>e</sup> représentation du *Faust* de Gounod n'a pu être tenue que grâce à un remplacement au pied levé. La cantatrice Devries s'étant absentée pour veiller son père mourant et M<sup>lle</sup> Thibault, sa remplaçante, souffrant d'une indisposition constatée par le médecin, la direction n'a eu d'autre choix que de faire appel à une troisième actrice, bien qu'elle n'ait pas préparé assidument le rôle<sup>2024</sup>.

Les contrats d'engagement des artistes sont synallagmatiques. Les acteurs ont, en fonction des usages et des règlements, de nombreux devoirs et obligations. En échange, la direction de l'Opéra s'engage à leur verser des cachets.

---

<sup>2021</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Le règlement du 11 janvier 1713 nous en donne un exemple : son article 4 dispose que « tous les acteurs doivent exécuter les rôles » sous peine de sanction.

<sup>2022</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Article 3 de l'arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 5 août 1854, portant règlement du Théâtre impérial de l'Opéra.

<sup>2023</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Articles 2 et 3 de l'arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 14 mai 1863.

<sup>2024</sup> Bibl. Opéra. RE 24, « Journal de la régie, 1872 ». Compte rendu de la journée du mercredi 17 janvier 1872.

## *Paragraphe 2. La rémunération*

La rémunération est la principale contrepartie accordée aux artistes, en échange de leur service. Leurs cachets se composent généralement d'une part fixe, prévue par le statut ou stipulée par le contrat, à laquelle peuvent s'ajouter divers compléments, autorisés par les règlements ou imposés par les usages. Cette « rémunération officielle » ne représente qu'une partie des sommes et des avantages financiers. À l'Opéra, comme dans beaucoup d'administrations, des pratiques clandestines – elles sont, à tout le moins, officieuses – complètent la rémunération. Il convient de distinguer entre, d'une part, les « pratiques cachées intolérables »<sup>2025</sup> que sont les malversations et le commerce à peine dissimulé – et largement toléré – exercé par les « vendeuses de charme ». Les connivences et le défaut de surveillance offrent, d'autre part, aux employés malveillants l'occasion de commettre quelques larcins ou détournements. L'établissement attire en outre un public aisé que les mariages tardifs ou arrangés, l'exigence de virginité des jeunes mariées et le puritanisme des mœurs bourgeoises mettent en recherche d'aventures<sup>2026</sup>. La prostitution – courante à l'Opéra – révèle une grande diversité de conditions. Certaines artistes prennent le train de vie des « femmes galantes » entretenues ; d'autres mènent l'existence de « filles publiques ». Les réseaux, les protections et la sécurité financière offerts à quelques interprètes perturbent la représentation du personnel et poussent à l'indiscipline.

### *I. La rémunération principale*

Le montant de la rémunération n'est pas déterminé innocemment. Il doit être suffisamment attractif pour fidéliser les artistes, mais ne doit cependant pas être trop élevé pour ne pas peser trop lourdement sur les coûts de fonctionnement. On a recherché un équilibre, et on a, la plupart du temps, imposé une grille des

---

<sup>2025</sup> Cf. F. Monnier, G. Thuillier, *Histoire de la Bureaucratie*, op. cit., p. 256-261. « La typologie du subreptice ».

<sup>2026</sup> C. Bernard, *Penser la famille au XIX<sup>e</sup> siècle, 1789-1870*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 95.

rémunérations, dans laquelle les cachets correspondent à chaque catégorie de personnel. En dépit de cette tentative de rationalisation, les versements grèvent si fortement le budget qu'en période de crise, l'établissement doit suspendre les rétributions. Les circonstances exceptionnelles ne sont pas les seules causes de l'endettement dont souffrent certains artistes : nombre d'entre eux mènent trop grand train de vie.

#### *A. L'échelle des rémunérations selon les catégories de personnel*

Le montant des cachets est déterminé annuellement dans les états de personnel ou dans les contrats d'engagements. Il est versé chaque mois ou chaque trimestre, selon les cas. Les artistes doivent retirer leur rémunération auprès du caissier de l'Académie de musique et émargent pour attester qu'ils ont effectivement reçu un versement. L'étude de cette « comptabilité du personnel » permet de découvrir l'existence de plusieurs usages. Des lettres de procuration sont envoyées à l'administration et donnent au caissier le nom d'un mandataire, chargé de recevoir les mensualités dues à un interprète. La procuration n'est pas seulement utilisée par les acteurs dans l'impossibilité de se déplacer<sup>2027</sup> : certains mandataires sont chargés de toucher les rémunérations d'un grand nombre d'artistes. En 1794, par exemple, M. Benoist – lui-même attaché au Théâtre des arts – doit prendre les cachets de vingt-quatre interprètes. Cette pratique, par son importance, laisse penser que le mandat n'est pas gratuit : Benoist obtient sans doute des mandants une somme modique en récompense des formalités accomplies en leur nom<sup>2028</sup>.

À l'origine, les rémunérations sont fixes et dépendent des « catégories de personnel ». Le règlement de 1713 interdit aux gestionnaires de l'Académie royale de musique de procéder à la moindre revalorisation des cachets<sup>2029</sup>. Le montant, déterminé par arrêt du Conseil du roi, varie selon de rang de l'interprète. On remarque de grandes disparités : les têtes d'affiche ou les compositeurs de ballets touchent annuellement 1 500 livres, tandis que les choristes ne peuvent prétendre à

<sup>2027</sup> Bibl. Opéra. PE 18 et 19. Voir, par exemple, la procuration du 28 germinal an II. Le sieur Chanez prie le caissier de bien vouloir remettre au sieur Despierres ses appointements pour trois mois.

<sup>2028</sup> *Ibid.* Registres des paiements de germinal à fructidor an II.

<sup>2029</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 9 du règlement du 11 janvier 1713.

plus de 400 livres par an. Et encore, cette somme est-elle un maximum : beaucoup n'en reçoivent que la moitié<sup>2030</sup>. Les rémunérations évoluent durant l'Ancien Régime : en 1764, les premiers chanteurs gagnent 3 000 livres par an, alors que les rémunérations des musiciens demeurent largement inférieures. Au clavecin comme au violon, ils ne touchent pas plus de 700 livres. Pour améliorer leur ordinaire, les artistes cherchent à doubler leurs emplois à l'intérieur du théâtre. Ainsi un danseur peut-il augmenter sa rémunération en devenant adjoint du maître de ballets<sup>2031</sup>. Les violonistes parviennent à obtenir 300 livres d'augmentation en s'occupant des timbales<sup>2032</sup>.

La répartition du personnel en plusieurs classes a soulevé bien des difficultés : l'administration est confrontée aux demandes incessantes des principaux interprètes qui sollicitent des augmentations. Ces pétitions ne sont pas motivées par la seule volonté de s'enrichir : les jalousies, la concurrence et la compétition minent à ce point les coulisses que certains artistes recherchent des distinctions. En obtenant une meilleure rémunération, ils espèrent se démarquer des autres chanteurs ou danseurs d'une même catégorie. Lorsque les demandes sont présentées dans le seul objectif d'améliorer les cachets, le théâtre parvient à trouver un moyen officieux d'accorder une rémunération plus importante : on ne veut pas renier ouvertement l'obligation officielle de respecter le plafond fixé pour chaque classe de personnel. Les artistes sont habiles et savent monnayer leurs talents. En 1780 – en dépit de l'entrée en vigueur d'un nouveau règlement interdisant, de façon absolue, tout « traitement particulier »<sup>2033</sup> – Vestris est en mesure d'exiger une faveur financière : il dit vouloir rester à l'Académie royale de musique, tout en faisant comprendre à la direction que les théâtres étrangers sont prêts à lui faire bon accueil. Avec une insolence rare, le danseur s'adresse au directeur général des finances et obtient une augmentation de 4 800 livres, prélevée sur le Trésor royal, « à charge pour lui de garder le plus grand secret sur une grâce aussi extraordinaire »<sup>2034</sup>. Vestris empêche une gratification substantielle ; il s'engage alors à ne pas quitter Paris, tout en recherchant une solution

---

<sup>2030</sup> *Ibid.* Etat du nombre de personnes au théâtre. Cet état, daté de 11 janvier 1713, montre comment sont réparties les 68 000 livres nécessaires à la rémunération des employés.

<sup>2031</sup> Bibl. Opéra. PE 17. Tableau des appointements d'avril 1764 à mars 1765.

<sup>2032</sup> *Ibid.*

<sup>2033</sup> Bibl. Opéra. Supplément au règlement du roi du 27 avril 1780. Selon son article 14, « Pour prévenir tout mécontentement des sujets pour obtenir un traitement particulier, il n'en sera accordé aucun à l'avenir sous quelque prétexte que ce puisse être ».

<sup>2034</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 20 juillet 1780, lettre du ministre de la Maison du roi à l'intendant de La Ferté. Amelot explique que cette demande s'est faite « dans une forme que les circonstances ne me permettent pas de mettre sous les yeux de sa Majesté. »

pour gagner l'Angleterre<sup>2035</sup>. Cette forme d'augmentation – appelée « traitement secret », dans la correspondance – est accordée au cas par cas, dans le silence des bureaux. Ces mesures exceptionnelles ne doivent pas s'ébruiter car on craint de susciter la jalousie : les autres interprètes ne manqueraient pas de formuler des pétitions semblables. Le ministre ne pourrait pas refuser à l'un, ce qui a été accordé à un rival. Outre les risques pour les finances, les désordres intérieurs sont une préoccupation : le personnel est reconnu pour son indiscipline.

Après la Révolution, les interprètes sont répartis en neuf catégories de personnel qui ont pour principale utilité de déterminer le montant de leurs droits à la pension. Les artistes de la première classe sont rémunérés « à 6 000 francs et plus » alors que le personnel de la dernière catégorie ne gagne annuellement qu'entre 200 et 400 francs<sup>2036</sup>. À titre indicatif, un « premier artiste de chant » touche 7 200 francs par an<sup>2037</sup>. Les cachets ne cessent d'être revalorisés, notamment lorsque l'Opéra devient Académie impériale de musique. Les autorités veulent alors soutenir le prestige de l'établissement : les artistes ne doivent pas céder à la tentation de quitter Paris. Toujours versée en fonction de la catégorie de personnel, la rémunération est divisée en une part fixe et une part variable, instaurée pour pousser les acteurs à plus de zèle. Cette mesure ne porte pas ses fruits. Dans la pratique, cette part variable évolue peu et son montant devient un droit acquis : les administrateurs du théâtre gardent le pouvoir d'en décider la diminution, mais ce n'est qu'une prérogative de principe. Ainsi, les premiers artistes gagnent-ils, au total, 12 000 francs par an, les remplaçants 9 000 et les figurants entre 1 400 et 1 000 francs. La condition des musiciens s'est, elle aussi, nettement améliorée : tous les solos reçoivent annuellement 2 400 francs. Les catégories inférieures sont occupées par les ouvriers qui travaillent pour 600 francs, tandis que les ouvreuses n'en reçoivent que 300<sup>2038</sup>. Si l'on compare ces rétributions avec les traitements versés au personnel du ministère de l'Intérieur, les principaux interprètes touchent un salaire identique à celui d'un chef de division. Les figurants et les musiciens reçoivent, quant à eux, des rémunérations équivalentes à celles des commis d'ordre ou des expéditionnaires<sup>2039</sup>.

---

<sup>2035</sup> *Ibid.* Mémoire du 21 octobre 1781 présenté par Amelot à Louis XVI.

<sup>2036</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. « Tableau de progression pour les pensions selon les différents appointements ». Ce tableau n'est pas daté mais il est classé au milieu de papiers rédigés en 1800.

<sup>2037</sup> Bibl. Opéra. PE 23, « appointements an X ». Les plus célèbres chanteurs de l'Opéra touchent tous 7200 francs par an : c'est le cas de Chéron, Adrien, Lays ou encore Lainé.

<sup>2038</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Etat des appointements en 1811.

<sup>2039</sup> G. Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères*, op. cit., p. 47.

Les usages nés sous l'Ancien Régime n'ont pas disparu avec la Révolution. Des « traitements extraordinaires » – c'est maintenant l'expression consacrée – sont accordés depuis 1794, jusque sous la Restauration. Il s'agit, une nouvelle fois, de dépasser les plafonds imposés par les textes. La première de ces faveurs a sans doute été accordée au chanteur Lays<sup>2040</sup>. Ce ténor « très en vue » s'est illustré aux Concerts de la reine, puis à la Chapelle de l'empereur<sup>2041</sup>. Le détournement des règlements n'est même plus dissimulé et beaucoup d'interprètes se croient en droit de réclamer des cachets supplémentaires : les acteurs, figurant parmi les moins disciplinés, tentent crânement leur chance et parviennent sans mal à obtenir gain de cause. Des « traitements extraordinaires » leur sont accordés, alors que leurs rémunérations et leurs feux font déjà monter leur rétribution à plus de 18 000 francs ; pour cette somme, ils montent sur scène une à deux fois par semaine<sup>2042</sup>. Ces mesures de faveur, prévues au moment des engagements, n'ont maintenant plus rien d'extraordinaires : en 1823, le baron de La Ferté soumet à l'approbation du ministre une augmentation de 4 000 francs au profit de Dérivis père. Son revenu principal s'élevait déjà à 10 000 francs, auquel il fallait ajouter une « gratification fixe » de 3 000 francs<sup>2043</sup>.

Après l'arrivée du docteur Véron, un plafond de 10 000 francs demeure, sous forme d'usage : aucune mention n'y est faite dans le cahier des charges, mais la correspondance administrative ne laisse que peu de doutes à ce sujet<sup>2044</sup>. Il faut attendre encore plusieurs années pour que les entrepreneurs ou les administrateurs puissent négocier librement le montant des cachets. Durant les années 1850-1860, la rétribution des têtes d'affiche peut leur conférer des revenus substantiels. Louis Gueymard, par exemple, tient les plus grands rôles de ténor de l'opéra français ; en 1855 – après un passage au *Covent Garden*<sup>2045</sup> – il négocie un contrat de cinq ans, moyennant un revenu annuel de 50 000 francs pour les deux premières années et de 60 000 pour les trois suivantes<sup>2046</sup>. Afin de limiter la surenchère, mais aussi afin de faire droit aux revendications sociales des artistes, la liberté de négociation est

---

<sup>2040</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 15 mai 1823, lettre de La Ferté fils au ministre de la Maison du roi. L'intendant de la musique explique dans cette lettre les abus concernant la pratique des traitements extraordinaires.

<sup>2041</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 671.

<sup>2042</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 15 mai 1823, lettre de La Ferté fils au ministre de la Maison du roi.

<sup>2043</sup> *Ibid.* Paris, le 2 avril 1823, lettre de La Ferté au ministre de la Maison du roi à propos du réengagement de Dérivis.

<sup>2044</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Paris, le 10 mai 1835, lettre du ministre de l'Intérieur au duc de Choiseul.

<sup>2045</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 542.

<sup>2046</sup> Bibl. Opéra. PE 8. Registre d'engagements 1854–1861.



encadrée. En 1874, la nouvelle version du cahier des charges accordé au directeur Halanzier, impose des salaires minimums. Les choristes et les musiciens ne peuvent respectivement plus recevoir de cachets en deçà de 800 et 1 000 francs ; les artistes de la scène, quant à eux, ne peuvent être rémunérés en dessous de 1 200 francs<sup>2047</sup>. Il s'agit d'une revalorisation importante puisqu'en 1860, une danseuse de ballet pouvait toucher à peine 750 francs chaque année<sup>2048</sup>.

La condition des artistes les plus modestes s'est souvent révélée inconfortable ; les difficultés financières rencontrées par l'Opéra ont encore accru leur précarité, puisqu'il a parfois fallu suspendre le versement de leurs cachets.

### *B. La suspension des cachets et des salaires*

La plus grave période de suspension des revenus a eu lieu sous la Révolution, mettant le personnel du Théâtre de la République et des arts dans une situation délicate. Lorsqu'un artiste refuse de tenir son rôle, la direction peut prononcer des retenues ou mettre fin à sa carrière ; lorsque l'administration n'est plus en mesure de rémunérer des artistes, ils ne sont pas pour autant déliés de leurs obligations envers le théâtre. Le personnel est attaché à l'établissement, non aux directeurs, et les défaillances des administrateurs successifs ne dispensent pas les interprètes de leurs devoirs envers l'Opéra. Les cachets sont, dans un premier temps, diminués : en 1795, la majeure partie des artistes et des employés ne peut conserver son train de vie. En mai, les artistes décident de réagir : ils se réunissent et réclament le lancement d'un emprunt massif, destiné à faire entrer des liquidités dans les caisses du théâtre<sup>2049</sup>. Le Comité de Salut public donne son autorisation, le 11 juin suivant, mais la situation ne s'améliore pas pour autant<sup>2050</sup>. En 1797, les revenus sont totalement suspendus et le Comité d'administration demande aux interprètes mécontents de faire preuve de patience : ils doivent, avant tout, se consacrer aux représentations : des lettres types

<sup>2047</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4655. Cahier des charges modifié du directeur Halanzier.

<sup>2048</sup> Bibl. Opéra. PE 15. Registre d'engagement des artistes de ballet. Voir, par exemple, le cas de Louise Volter engagée pour cinq années à 750 francs en 1860. Elle passera ensuite « sujet » avec 2 500 francs de revenus.

<sup>2049</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Délibération des artistes du Théâtre des arts, le 25 floréal an III. « Les artistes, ou du moins la majeure partie d'entre eux, n'ont même pas dans ses appointements (sic) le tiers des objets nécessaires à la vie. »

<sup>2050</sup> *Ibid.* Le 23 prairial an III, le Comité de Salut public autorise un emprunt de 500 000 livres avec 5% d'intérêt au maximum.

sont rédigées en blanc et adressées à tout pétitionnaire venant réclamer son dû<sup>2051</sup>. Bien que l'administration ne remplisse pas ses obligations, les artistes sont toujours tenus par leur clause d'exclusivité. Pour y déroger, il faut encore solliciter une autorisation. Comme nous l'avons vu, tous les ministres de l'Intérieur ne sont pas enclins à les accorder : si Bénézech se montre compréhensif, son successeur se veut inflexible<sup>2052</sup>. La direction sait à quelles difficultés son personnel est confronté et accepte, avec moins de réticence, la démission des artistes dont le talent n'est pas essentiel pour les représentations : on leur donne exceptionnellement le droit de quitter la France, s'ils ont trouvé meilleure fortune à l'étranger. Si ces mesures ne privent pas l'établissement de ses principaux interprètes, elles permettent, pour l'heure, d'économiser quelques cachets<sup>2053</sup>. Dans le même temps, les gestionnaires du théâtre s'efforcent d'acquitter leurs dettes à l'égard des artistes jugés indispensables et échangent leurs créances contre des actions émises, au moment du lancement des emprunts. Cette mesure est habile, dans la mesure où les titulaires d'actions sont exclus des secours financiers versés épisodiquement. Elle a aussi des effets pervers pour le théâtre : les actions accordées aux interprètes n'apportent pas de liquidités dans les caisses. Il faut dire que, la capacité de l'Opéra à retrouver rapidement son fonctionnement normal a été largement surestimée : le montant des emprunts est englouti, sans susciter de bénéfices suffisants, si bien que le paiement des actions est suspendu, en août 1798. Une partie du personnel important – à l'instar du maître de ballets – se sent abandonnée<sup>2054</sup>. Avant le rétablissement des cachets, quelques secours sont tout de même distribués, afin de remettre le Théâtre des arts en état de fonctionner. Ces mesures ont été exigées par le personnel : on craint que les interprètes et les employés ne se mettent en grève car, au mois d'octobre, plusieurs d'entre eux font savoir qu'ils ne se rendront plus aux répétitions si l'administration ne fait pas un geste en leur faveur. La direction menace maladroitement de retenir les rétributions, alors qu'elles sont déjà suspendues depuis longtemps. Dans ces

---

<sup>2051</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Plusieurs de ces lettres type ont été retrouvées ; il ne reste plus qu'à inscrire le nom du destinataire. Le texte dit ceci : « Vous sentirez aisément, citoyen et cher camarade, que les économies ne peuvent s'opérer qu'avec mesure et en respectant tout ce qui intéresse l'urgence du service et nous espérons que par cette considération vous voudrez bien prolonger une patience déjà si longtemps éprouvée. »

<sup>2052</sup> Voir l'exemple de Vestris, supra p. 488.

<sup>2053</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, 19 prairial an X, lettre du citoyen Huard au conseiller d'État Roederer. Huard sollicite une pension avant de donner sa démission et de partir pour Madrid.

<sup>2054</sup> Bibl. Opéra. AD 27. Paris, le 19 thermidor an VI, lettre du directeur du Théâtre des arts au ministre de l'Intérieur. Le directeur transmet la pétition de Gardel, maître de ballets, qui demande l'acquittement de ses dettes.

conditions, le chantage est vain et l'administration cède : on promet une aide du gouvernement<sup>2055</sup>. Les paiements reprennent, mais ils sont, le plus souvent, versés avec un retard conséquent. En attendant une amélioration définitive de leur condition, plusieurs artistes doivent vendre une partie de leurs effets personnels<sup>2056</sup>. Cette période a été perçue comme une profonde injustice par les interprètes : pour gagner leur vie, ils n'avaient d'autre choix que de partir – clandestinement ou non – et perdre les droits à la pension<sup>2057</sup>.

Après 1831, les engagements sont conclus selon le droit commun des contrats. Même si l'exemple ne s'est pas présenté, rien ne s'oppose plus à ce que les artistes obtiennent la résiliation de leur contrat, en cas de défaillance de l'entreprise théâtrale. Au moment de la mise en régie de l'Opéra, en 1854, les autorités ont même donné des garanties au personnel : les difficultés connues sous la Révolution ne doivent pas se reproduire. Le règlement du 5 août envisage l'hypothèse d'une fermeture du spectacle. Tout en donnant l'autorisation aux administrateurs de suspendre, le cas échéant, le versement des cachets, le texte permet aux artistes de s'engager auprès d'un autre établissement, après trois mois de fermeture<sup>2058</sup>.

Le spectre de la suspension des rémunérations refait surface au moment des revers militaires français : les défaites, en 1870, précipitent la chute du Second Empire. Le 4 septembre 1870, les théâtres sont fermés par arrêté du préfet de police<sup>2059</sup>. Le siège de Paris commence le 18 septembre et les subventions théâtrales sont supprimées. Deux jours plus tard, le directeur Perrin résilie son engagement, dans les conditions prévues par le cahier des charges<sup>2060</sup>. À partir du 1<sup>er</sup> octobre, aucun cachet n'est plus versé et l'ancien directeur-entrepreneur devient « administrateur provisoire du théâtre national »<sup>2061</sup>. Les membres du personnel, poussés par Perrin, réagissent et montent une société, afin de donner des

---

<sup>2055</sup> Bibl. Opéra. AD 28. Paris, le 27 vendémiaire an VII, lettre de l'administration à Maillard et Bertin.

<sup>2056</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 2 vendémiaire an X, lettre des artistes Launer, Himm et Maeker à Chaptal.

<sup>2057</sup> *Ibid.* Paris, le 9 vendémiaire an X, lettre du ministre au citoyen Huard. L'artiste est resté 22 ans au service de l'Opéra de Paris mais son départ pour Madrid, même autorisé en raison de sa démission, lui a fait perdre l'intégralité de ses droits à la pension.

<sup>2058</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Article 4 du règlement du 5 août 1854.

<sup>2059</sup> Bibl. Opéra. RE 22. *Journal de la régie, 1870*. Arrêté préfectoral du samedi 10 septembre 1870.

<sup>2060</sup> *Ibid.* Journée du 20 septembre 1870. Paris, le 20 septembre 1870, lettre de Perrin au ministre de l'Instruction publique : « J'ai l'honneur de vous donner avis que j'ai adressé à Monsieur le ministre de l'Instruction publique ma démission des fonctions de directeur du théâtre de l'Opéra. Aux termes de l'article 3 des engagements, le directeur a le droit de résilier ses engagements dans le cas de retrait de toute ou partie de la subvention. Je viens en conséquent vous notifier cette résiliation. La liquidation de l'entreprise se fera conformément aux prescriptions que cahier des charges. »

<sup>2061</sup> *Ibid.* Journée du 1<sup>er</sup> octobre 1870.

représentations à leurs risques et périls. Les choristes sont maintenus au minimum de 250 francs ; les artistes rémunérés en deçà de 6 000 francs reçoivent des cachets identiques mais, en cas d'insuffisance de recettes, ils ne toucheront que le *pro rata* des bénéficiaires. Ces sommes servent de référence : les interprètes touchant normalement entre 6 000 et 18 000 francs doivent recevoir « deux parts de 250 francs » ou « deux parts de *pro rata* ». Les premiers artistes, rémunérés au-delà de 18 000 francs, consentent à des sacrifices importants : les statuts ne leur accordent qu'une seule part, et un jeton de présence de 100 francs par représentation<sup>2062</sup>, mais ils préféreront s'aligner sur les conditions de rémunérations appliquées à la catégorie inférieure. La fondation de la société est validée, le 28 octobre suivant, par arrêté du ministre de l'Instruction<sup>2063</sup>. Au mois de novembre sept « soirées musicales » rapportent 38 000 francs<sup>2064</sup>. En décembre, seules quatre représentations sont organisées ; le bénéfice dépasse à peine les 15 000 francs<sup>2065</sup>. Ces sommes, une fois réparties entre les 195 membres de la société, donnent lieu à des cachets largement inférieurs aux prévisions. L'année 1871 commence mal. Plusieurs artistes quittent officiellement la capitale ou disparaissent sans prévenir ; d'autres sont retenus dans la garde nationale. En janvier, les recettes s'effondrent à moins de 8 000 francs<sup>2066</sup> et les bénéfices de février sont inférieurs à 10 000 francs<sup>2067</sup>. Pour ne rien arranger, les théâtres ferment leurs portes au moment de l'entrée des Prussiens dans Paris. Quinze jours après leur départ, la Commune est proclamée<sup>2068</sup> et les tensions politiques au sein de l'établissement empêchent la tenue des soirées musicales. Les interprètes n'ont plus aucun bénéfice à se partager et ils participent gracieusement aux messes organisées à la mémoire des acteurs et des musiciens tués durant le siège<sup>2069</sup>. Émile Perrin est alors évincé et l'administration communale nomme une commission musicale<sup>2070</sup> : ses membres se heurtent au mauvais vouloir du personnel, si bien qu'aucun spectacle n'a lieu avant la reprise de Paris. Personne à l'Opéra ne touchera le moindre cachet, avant le 12 juillet, date à laquelle la nouvelle société des

<sup>2062</sup> *Ibid.* Journée du 26 octobre 1870. Paris, le 26 octobre 1870, lettre de Perrin à Hainl.

<sup>2063</sup> *Ibid.* Journée du 28 octobre 1870. Arrêté de Jules Simon du 28 octobre 1870.

<sup>2064</sup> *Ibid.* Journée du 30 novembre 1870. Bilan du mois de novembre.

<sup>2065</sup> *Ibid.* Journée du 31 décembre 1870. Bilan du mois de décembre.

<sup>2066</sup> Bibl. Opéra. RE 23. *Journal de la régie, 1871*. Journée du 31 janvier 1871. Bilan du mois de janvier.

<sup>2067</sup> *Ibid.* Journée du 27 février 1871. Bilan du mois de février.

<sup>2068</sup> F. Roth, *La guerre de 70*, Paris, Fayard, 1990, P. 480-490.

<sup>2069</sup> Bibl. Opéra. RE 23. Journées des 10 et 19 avril 1871. Messes en l'honneur de Thibaud, chef d'orchestre du théâtre des folies dramatiques et à la mémoire de Vauthrot, chef de chant.

<sup>2070</sup> *Ibid.* Journée du 9 mai 1871. Arrêté du délégué de la Sûreté générale du 9 mai 1871.

artistes<sup>2071</sup> donne *La Muette de Portici*, grâce à une subvention exceptionnelle de 50 000 francs, accordée par le gouvernement<sup>2072</sup>. En attendant l'arrivée d'un nouveau directeur-entrepreneur, les plus célèbres interprètes s'étaient engagés à reverser la part de leur rémunération supérieure à 6 000 francs, en cas d'insuffisance de recettes.

Les périodes de suspension des rétributions ont été lourdes de conséquences pour tous les artistes. En période de fonctionnement normal, les cachets des interprètes et les salaires des employés sont heureusement versés avec exactitude. S'ils sont substantiels pour les têtes d'affiche, ils demeurent modestes dans l'orchestre ou dans les chœurs. Parmi les membres du personnel, beaucoup sont endettés : les disparités de rémunération sont importantes, mais les principaux acteurs ne sont pas épargnés par les difficultés financières et l'endettement.

### C. Le phénomène de l'endettement des artistes

Certains artistes vivent largement au dessus de leurs moyens. Même lorsqu'ils appartiennent aux catégories supérieures de personnel, de nombreux interprètes s'endettent et sont harcelés par leurs créanciers. Lorsqu'ils ne parviennent à obtenir aucun paiement de la part des acteurs, les commerçants et les usuriers réclament en justice le droit de saisir les rémunérations, avant qu'elles ne soient versées par le caissier de l'Opéra. Des saisies-arrêts sont prononcées par les cours : cette voie d'exécution est le moyen par lequel « un créancier fait arrêter les sommes ou effets mobiliers de son débiteur détenus par un tiers et par suite duquel il obtient la délivrance de ses sommes ou du prix de ses effets jusqu'à concurrence de ce que doit le saisi. »<sup>2073</sup> Ainsi définie au XIX<sup>e</sup> siècle, la saisie-arrêt existait déjà dans l'ancien droit. Elle figurait notamment à l'article 166 de la *Coutume de Paris*. En 1779, Nicolas Pigeau, dans sa *Procédure du Châtelet*, en décrit le régime, mais lui préfère la saisie-exécution qui « constate que les objets sont entre les mains du tiers, ce que

---

<sup>2071</sup> *Ibid.* Journée du 3 juillet 1871. Actes de la société des artistes.

<sup>2072</sup> *Ibid.* Journée du 12 juillet 1871.

<sup>2073</sup> A. Roger, *Traité de la saisie-arrêt*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Auguste Durand, 1860, p.2. Cette définition n'a pas été modifiée depuis la première édition de 1837.

ne fait pas la saisie-arrêt. »<sup>2074</sup> Dans le cas de la saisie des cachets, ses développements ne sont pas opérants, dans la mesure où l'Académie royale de musique ne peut nier employer l'artiste en question et être débitrice d'une rémunération. Dès l'Ancien Régime, des saisies-arrêts sont donc présentées à l'administration de l'Opéra par les créanciers des interprètes. La correspondance échangée avec le personnel et le secrétaire d'État de la Maison du roi en conserve quelques exemples mais, en dépit des voies d'exécution, les créanciers préfèrent souvent présenter leurs pétitions au ministre, sans porter l'affaire devant les tribunaux. Son intervention, loin d'être arbitraire, est considérée comme le moyen le plus rapide et le plus sûr pour liquider une créance. Lorsqu'il est sollicité, le comte de Maurepas ne manque pas d'envoyer des ordres aux directeurs, afin qu'ils prélèvent les sommes dues sur les revenus des artistes endettés<sup>2075</sup>. Pour les particuliers, le recours « à l'administration » semble plus efficace et plus rapide que l'intervention des juges.

Après la Révolution, le régime de la saisie-arrêt est codifié à droit constant. L'article 2092 du *Code Napoléon* dispose que « quiconque s'est obligé personnellement, est tenu de remplir son engagement sur tous ses biens mobiliers et immobiliers, présents et à venir. » Les articles 557 et suivants du *Code de procédure civile* de 1806 organisent la saisie-arrêt, sans offrir aucune protection aux employés : même les revenus qui, en raison de leur modicité, auraient un caractère alimentaire sont susceptibles d'être saisis. La Cour de Cassation, de son côté, ne considère alors insaisissable que « les créances alimentaires constituées par donation ou testament »<sup>2076</sup>. Cette interprétation restrictive de l'article 581 du même code prévaut jusqu'en 1860. À cette date, on assiste à un revirement de jurisprudence : les revenus du travail sont déclarés insaisissables, lorsque leur caractère alimentaire est reconnu<sup>2077</sup>.

---

<sup>2074</sup> E.-N. Pigeau, *La procédure civile du Châtelet de Paris, & de toutes les juridictions ordinaires du royaume, démontrées par principes & mise en action par des formules*, Paris, 1779, tome 1, p. 679.

<sup>2075</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Paris, le 20 juillet 1737, lettre du comte de Maurepas à Thuret. Le sieur Dupré, artiste de l'Académie royale de musique, doit 138 livres à Madame de Caberrie. La créancière s'est adressée au ministre qui intercède en sa faveur auprès du directeur de l'Opéra.

<sup>2076</sup> M., Dalloz, *Jurisprudence générale du royaume en matière civile, commerciale et criminelle : ou Journal des audiences de la Cour de cassation et des Cours royales*, 1853, Paris, Bureau de la Jurisprudence générale, 1853, tome 1, p. 321. C. Cass., 22 novembre 1853, Gosse C. Vincent.

<sup>2077</sup> M. Dalloz, *Jurisprudence générale du royaume, op. cit.*, 1860, tome 1, p. 166-167. C. Cass., 10 avril 1860, Beurnier C. époux V.

Les registres comptables révèlent que les cachets des artistes – quel que soit leur montant – ont longtemps été l’objet « d’oppositions ». On ne sera pas surpris de retrouver cette terminologie : comme l’explique le procès-verbal de la section de la législation du Tribunal sur le projet de *Code de procédure*, la saisie-arrêt et l’opposition sont en réalité une seule et même voie d’exécution<sup>2078</sup>. Les acteurs de l’Opéra, même lorsqu’ils étaient placés dans une position statutaire, n’ont donc jamais été pleinement assimilés à des agents de la fonction publique : la loi du 21 ventôse an XI<sup>2079</sup>, établissant l’insaisissabilité du traitement des fonctionnaires, ne leur est pas appliquée. Les revenus des artistes sont fréquemment amputés par les actions judiciaires : même les premiers artistes s’endettent facilement. Quand Vestris est emprisonné pour dettes, en 1816, les bijoutiers de la rue Saint-Honoré se remboursaient déjà sur ses cachets, depuis plus de douze ans : en 1804, le célèbre danseur avait cessé d’honorer ses dettes<sup>2080</sup>. La direction rejette maintenant les pétitions présentées directement, par les créanciers : tout prélèvement « à la source » doit prendre la forme d’une saisie-arrêt. Le bureau des nourrices est, par exemple, renvoyé devant les tribunaux lorsqu’il s’est adressé à la direction pour obtenir un dédommagement : un ouvrier du théâtre lui avait laissé le soin de nourrir et d’éduquer son enfant, sans rien verser en retour<sup>2081</sup>. L’administration n’abandonne pas pour autant son rôle. Lorsqu’un artiste, trop endetté, a cessé de subvenir aux besoins de son ménage – et alors que la jurisprudence n’a pas encore reconnu de part insaisissable sur les revenus – l’autorité hiérarchique de l’Opéra choisit elle-même de soustraire une partie des cachets aux saisies. Cette somme est versée directement à la famille, afin de ne pas laisser une épouse et des enfants dans une situation de dénuement. En 1817, l’intendant général de l’Argenterie informe le directeur Choron que 600 francs de « traitement alimentaire » doivent être pris sur les revenus de l’acteur Dérivis, pour être donnés à son épouse<sup>2082</sup>. Cette mesure n’est pas autorisée

---

<sup>2078</sup> Procès-verbal de la section de la législation du Tribunal sur le projet de *Code de procédure*, cité par A. Roger, *op. cit.* p. 3. « Que l’on se serve du mot *saisie-arrêt* ou du mot *opposition*, ou de tous les deux avec la particule disjonctive ou conjonctive, ce ne sera jamais que le même acte, qui sera toujours assujéti aux mêmes formalités et produira toujours les mêmes effets. »

<sup>2079</sup> R. Perrot, P. Théry, *Procédures civiles d’exécution*, Paris, Dalloz, 2000, p. 466. La loi du 21 ventôse an IX a établi l’insaisissabilité des traitements des fonctionnaires. On considérait alors que les fonctionnaires endettés ne pouvaient représenter dignement l’État.

<sup>2080</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86, « dossier Vestris ». Paris, le 28 germinal an X, lettre des bijoutiers de la rue Saint-Honoré au ministre. Les bijoutiers informent le ministre qu’ils ont formé une opposition sur le salaire du danseur afin de récupérer plus de 2 500 francs dépensés par le couple dans leurs maisons.

<sup>2081</sup> Bibl. Opéra. AD 31. Paris, le 7 septembre 1817, lettre de l’administration au bureau des nourrices à propos de la garde de l’enfant du sieur Chatizel, ouvrier au théâtre.

<sup>2082</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 81, « dossier Dérivis ». Paris, le 15 janvier 1817, lettre de l’intendant général de l’Argenterie à Choron.

par une décision de justice ; motivée par un sentiment charitable, elle est d'autant plus généreuse que Dérivis est, lui-même, débiteur de l'Opéra : on lui avait accordé des avances sur sa rémunération pour l'aider à liquider ses dettes ; un « programme de retenues » sera finalement arrêté, afin d'en obtenir le remboursement<sup>2083</sup>. Ces avances sont une pratique courante : non prévues dans les règlements, elles sont autorisées par les usages. Les artistes les mieux rémunérés sont principalement concernés, dans la mesure où il faut pouvoir établir un échéancier avec des retenues conséquentes. Le ténor Lays, à son tour, reçoit une avance de 6 000 francs, en 1821 : cette somme est remboursable en six fois sans intérêts<sup>2084</sup>. La direction se sent parfois obligée d'accepter les avances réclamées par ses interprètes : il s'agit d'éviter leur emprisonnement pour dettes ou le mauvais vouloir d'un acteur capricieux. L'année suivante, Derivis réclame une nouvelle somme de 1 200 francs, alors qu'il en doit encore deux fois le montant au caissier de l'Opéra. Le baron de La Ferté, réaliste, note « qu'il serait dangereux pour le service de la lui refuser »<sup>2085</sup> : les gestionnaires du théâtre préfèrent prendre sur eux les dettes dues par leurs principaux artistes, afin de ne pas perturber les représentations. Ces avances ont sans doute limité le nombre des saisies-arrêts, sans pour autant les faire cesser totalement. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des registres spéciaux – malheureusement fort mal tenus – sont consacrés aux oppositions : en juillet 1849, trois saisies-arrêts sont enregistrées, chacune pour un montant d'environ 1 300 francs<sup>2086</sup>. Si le directeur n'a pas le pouvoir de rembourser les créanciers en prenant l'initiative de saisir les revenus, il sera fréquemment sollicité en tant que médiateur : son intervention auprès du personnel doit éviter les poursuites judiciaires. Le nombre de ces pétitions augmente dans les années 1860 ; elles concernent, pour beaucoup, les dettes contractées par les employés recevant les salaires les plus faibles, comme les balayeurs<sup>2087</sup>. Probablement les créanciers s'efforcent-ils d'obtenir leur dû, à l'amiable, avant d'entamer une procédure rendue aléatoire par la reconnaissance du caractère alimentaire de toute ou partie des plus faibles rémunérations.

---

<sup>2083</sup> *Ibid.* Paris, le 23 janvier 1817, lettre de l'intendant général de l'Argenterie à Choron. Dérivis est encore débiteur de 1 600 francs envers l'Académie royale de musique.

<sup>2084</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 2 février 1821, lettre de l'intendant de La Ferté à Lays.

<sup>2085</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Note de l'intendant en marge du procès-verbal de la réunion du Comité d'administration en date du 23 mars 1822.

<sup>2086</sup> A.N. F<sup>21</sup> 2816. Registre de comptes pour les années 1849-1851.

<sup>2087</sup> Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 252. Paris, le 11 décembre 1869, lettre de J. Ferrand au directeur Perrin au sujet de la dette contractée par M<sup>me</sup> Philippe, balayeuse de l'Opéra.



Les artistes les mieux rémunérés mènent un train de vie beaucoup plus élevé, mais ils ne sont pas forcément les moins endettés. Comme nous l'avons vu, leur salaire principal varie en fonction de leur rang, mais ces disparités existent aussi lorsqu'il s'agit de distribuer des récompenses.

## *II. Les compléments légaux de rémunération*

En se réservant le pouvoir d'augmenter les cachets, la direction espère accroître son autorité. Souvent plus efficaces que les sanctions, les récompenses pécuniaires sont un moyen de lutter contre les violations du règlement – insubordination, absentéisme, mauvais vouloir, etc. – et d'exciter le zèle. Ces compléments légaux de rémunération participent à la gestion du personnel. Ils n'ont rien à voir avec l'intéressement aux bénéfices des administrateurs ou des artistes, en tant que « sociétaires ». Ces augmentations des cachets peuvent prendre plusieurs formes. Les « gratifications ordinaires » sont fixes et sont généralement accordées sur le long terme. Les feux incitent les interprètes à se rendre aux répétitions et à monter souvent sur scène. Les libéralités exceptionnelles doivent récompenser un comportement méritoire. Il existe enfin des distributions épisodiques de matériel.

### *A. La gratification ordinaire*

En plus de leur rémunération principale, les artistes ont pris l'habitude de recevoir une gratification fixe, dont le montant et la régularité sont expressément prévus dès l'engagement. Née sous l'Ancien Régime, cette pratique ne sera pas abandonnée avant le second XIX<sup>e</sup> siècle.

Durant les années 1760, ces gratifications fixes peuvent s'élever jusqu'à un quart des revenus totaux des acteurs : Nicolas Gélin occupe le premier emploi de basse-taille et gagne 3 000 livres par an, auxquelles s'ajoutent 1 000 livres de gratification ordinaire<sup>2088</sup>. Le calcul du montant de la gratification se fait en fonction

---

<sup>2088</sup> Bibl. Opéra. PE 17. Registre des appointements pour l'année 1764-1765.

de la spécialité des personnels : tous les emplois ne sont pas récompensés aussi généreusement. Les gratifications représentent généralement un cinquième des cachets versés aux chanteurs, un dixième de la rémunération des danseurs, un vingtième du salaire des préposés et un vingt-cinquième des revenus dans l'orchestre<sup>2089</sup>. Les rétributions ont augmenté progressivement et les « récompenses » ont suivi. En dix ans, plus de 2 000 livres supplémentaires ont été accordées annuellement aux artistes du chant, ainsi qu'aux symphonistes et 1 000 livres ont été accordées aux préposés ; seuls les danseurs n'ont pas connu de véritable augmentation<sup>2090</sup>. Comme pour leurs revenus principaux, les interprètes ont été autorisés à réclamer des avances sur leurs gratifications. Ces faveurs n'ont rien d'exceptionnel : le Comité d'administration, Papillon de La Ferté et le ministre de la Maison du roi les accordent systématiquement, à tout acteur qui en fait la demande<sup>2091</sup>. Bien que les gratifications fixes suivent le même régime que les rétributions principales, on a longtemps refusé de les considérer autrement que comme des simples « compléments de revenus ».

Après les désordres de la Révolution, ces gratifications s'ajoutent parfois au « traitement fixe » et au « traitement extraordinaire », pour reprendre la terminologie d'alors. Les récompenses sont, elles aussi, utilisées pour dépasser largement les plafonds légaux de rémunération. La Commission de surveillance de l'Opéra réagit, en 1835, et revient sur les nombreux passe-droits qui grevaient auparavant le budget du théâtre : en 1823, par exemple, Derivis recevait 10 000 francs de cachets, 4 000 de « traitement supplémentaire » et 3 000 de gratification ordinaire<sup>2092</sup>. La Commission, saisie par les agents des auteurs dramatiques, doit qualifier juridiquement cette forme de gratification. Son raisonnement est valable pour toutes les rémunérations suivant le même régime, qu'elles soient versées aux artistes et aux employés du théâtre ou aux compositeurs et aux librettistes. Le directeur Véron partait du principe que les gratifications étaient des sommes accessoires aux revenus principaux, accordées afin de pouvoir dépasser le plafond de 10 000 francs, sans créer de droits acquis. Soucieux

---

<sup>2089</sup> *Ibid.* Les chanteurs touchent 60 500 livres d'appointements dont 11 900 livres de gratification fixe. Les danseurs touchent 43 400 livres d'appointements dont 4 800 livres de gratification fixe. Les préposés touchent 6 400 livres d'appointements dont 300 livres de gratification fixe. Les symphonistes touchent 32 250 livres d'appointements dont 1 250 livres de gratification fixe.

<sup>2090</sup> A.N. O<sup>1</sup> 623. Règlement pour servir au paiement des appointements et gratifications annuelles des acteurs, actrices, danseurs, danseuses, symphonistes et préposés pour le service du théâtre et des écoles de l'Académie royale de musique pendant l'année 1775-1776.

<sup>2091</sup> *Ibid.* « Avances sur les gratifications à venir de 1783 à 1871 ».

<sup>2092</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 2 avril 1823, lettre de La Ferté au Marquis de Lauriston, ministre de la Maison du roi à propos du réengagement de Derivis.

de réduire les dépenses de personnel, il avait décidé d'en diminuer le montant. Ainsi que le prévoit l'article 26 du cahier des charges de 1831, les membres de la Commission, réunis en formation arbitrale, font droit à la requête des agents dramatiques, au motif que les gratifications « sont des augmentations de traitements faisant corps avec eux »<sup>2093</sup> : la direction ne peut dès lors pas en décider discrétionnairement la suppression ou abaisser leur montant.

Outre cette gratification garantie par les engagements, les artistes peuvent percevoir des encouragements normalement destinés à récompenser leur assiduité.

### *B. Les feux*

En 1776, l'arrêt du Conseil portant règlement pour l'Académie royale de musique doit remédier aux nombreux désordres constatés dans la répartition et la distribution des gratifications. À cette date, « les feux » sont censés se substituer officiellement à toute espèce de récompense, qu'elle soit annuelle, extraordinaire ou versée sous forme de « traitement particulier ». Ces feux sont accordés à tout interprète qui serait monté au moins dix fois sur scène. Si leur montant est fixe, celui-ci dépend du rang de l'artiste au sein du théâtre : les feux s'élèvent à 200 livres pour les premières catégories, à 120 pour les rangs intermédiaires et à 60 pour les dernières classes<sup>2094</sup>. Ce nouveau système a été imaginé par Papillon de La Ferté afin de lutter contre l'absentéisme. L'administration n'entend récompenser que les acteurs les plus assidus et les plus méritants, indépendamment de leur talent et de leur popularité. Pour garantir une juste répartition et ne pas se fier à la seule parole des artistes, des registres spéciaux sont tenus. Ils révèlent que les plus célèbres interprètes de l'Académie royale sont les principaux bénéficiaires de cette réforme : au mois de juin 1778, Maximilien et Pierre Gardel – qui n'ont jamais eu besoin de feux pour tenir correctement leurs rôles – dansent à dix-sept reprises ; il en va de même pour Auguste Vestris<sup>2095</sup>. Bien qu'aucune restriction ne soit apportée par les règlements, toutes les apparitions sur scène ne donnent pas droit à récompense : selon l'usage, seul le

---

<sup>2093</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1054. Jugement de la Commission de surveillance réunie en formation de tribunal arbitral rendu le 24 mai 1835.

<sup>2094</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Articles 12 et 14 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant règlement de l'Académie royale de musique

<sup>2095</sup> Bibl. Opéra. RE 236, « feux 1778–1779 ».

« service ordinaire » est concerné. Ainsi, une représentation à bénéfices ou une représentation gratis – comme le spectacle organisé, en 1778, à l’occasion de la naissance de Marie-Thérèse de France, fille aînée de Louis XVI – n’est pas comptabilisée dans les registres de présence<sup>2096</sup>. L’expérience semble avoir porté ses fruits mais, trop coûteuse, elle a été abandonnée. En 1785, le versement des feux est supprimé et les pièces comptables, servant de registres de présence, sont négligées : à partir de cette date, elles deviennent, en partie, illisibles<sup>2097</sup>. Les services de la Maison du roi ont heureusement continué à s’intéresser à l’assiduité des artistes ; les états dressés font un constat édifiant : aux premiers emplois du chant, Lainez et Chéron ont joué respectivement – et en moyenne – 106 et 112 fois, chaque année, entre 1780 et 1784 ; après 1785, ils ne paraissent plus qu’entre 50 et 60 fois par an<sup>2098</sup>.

L’administration révolutionnaire est consciente de ce problème, mais elle n’a pas assez de liquidités pour payer les cachets ; dans ces conditions, le versement des feux n’est pas envisagé par les textes. Lorsque l’Opéra est réorganisé sous l’Empire, sa situation financière s’améliore significativement et le maître de ballets réclame le rétablissement des primes « à l’assiduité ». Pierre Gardel se plaint d’être investi d’un pouvoir de sanction sans avoir la faculté de récompenser le personnel. Selon lui, ainsi que nous l’avons déjà remarqué, « les danseurs qui [...] n’ont point de feux se croient en droit de n’avoir point de zèle. »<sup>2099</sup> L’insistance des chefs du chant, de la danse et de l’orchestre convainc les autorités et les feux sont rétablis ; ils apporteront d’importants compléments de rémunération aux artistes, avant d’être plafonnés à 6 francs par répétition. En 1817, le système des feux est remis en cause et remplacé par une récompense annuelle de 100 francs<sup>2100</sup>. Cette incitation est nettement insuffisante, mais aucune nouvelle méthode de calcul ne sera imposée avant 1839. Le montant des feux est, à nouveau, déterminé en fonction des catégories de personnel : près de 130 000 francs sont répartis entre seize artistes de chant et 21 artistes de danse<sup>2101</sup>. Les premiers chanteurs gagnent, par exemple, 100 francs à chaque représentation, ce

<sup>2096</sup> *Ibid.* Représentation gratis du 23 décembre 1778.

<sup>2097</sup> Voir, par exemple, Bibl. Opéra. RE 247, « feux 1786–1787 ». Le registre est très lacunaire ; il ne permet pas d’établir une étude comparative avec la période antérieure.

<sup>2098</sup> A.N. O<sup>1</sup> 622. « Etat du nombre de fois que les premiers sujets de la danse et du chant ont chanté et dansé pendant les années ci-après : 1780–1788 ». Le chanteur Moreau fait figure d’exception : avant 1785, il jouait annuellement près de 160 fois ; après, il continue de chanter chaque année à 130 reprises environ.

<sup>2099</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Mémoire de Pierre Gardel du 3 août 1807.

<sup>2100</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 18 décembre 1817.

<sup>2101</sup> Bibl. Opéra. RE 263, « feux 1829–1831 ».

qui leur permet d'augmenter significativement leurs revenus. En un an, Laure Cinti-Damoreau et le ténor Adolphe Nourrit obtiennent 18 000 et 9 000 francs supplémentaires. Les feux prévus pour les danseurs ne sont pas aussi généreux : ceux-ci reçoivent, au maximum, 40 francs par apparition sur scène. Le mieux récompensé est le célèbre « Paul l'aérien »<sup>2102</sup>. Sans cesse réclamé par le public, il obtient près de 5 500 francs pour 137 représentations. Par la suite, le directeur et ses interprètes prennent l'habitude de négocier les gratifications : en 1858, les feux sont – à défaut de clauses particulières – de 60 francs par représentation, mais la cantatrice Adélaïde Borghi-Mamo parvient à obtenir 500 francs pour chacune de ses prestations scéniques.

Les feux représentent une part variable des rémunérations. Lorsqu'ils sont imposés par les textes, ils deviennent un droit acquis pour les artistes : seule une modification du règlement peut remettre en question leur partage, s'ils ne font l'objet d'aucune clause contractuelle particulière. Les feux sont, la plupart du temps, calculés mathématiquement, en fonction de la présence des artistes : l'administration ne peut refuser de les payer. En plus de ces encouragements, ont été versées des « gratifications extraordinaires ». Elles sont, en principe, destinées à récompenser les artistes qui se feraient remarquer par le sérieux de leur travail et leur investissement personnel.

### *C. Les libéralités exceptionnelles*

Les gratifications extraordinaires sont prévues, depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les textes encadrant le fonctionnement de l'Académie royale. Le règlement de 1713 réserve 15 000 livres, à prendre dans le budget général, « pour inciter les employés à se consacrer à leur service »<sup>2103</sup>. Le régime de ces primes est strictement déterminé. Comme les cachets, elles sont arrêtées dans un « état du personnel » qu'il est impossible de modifier autrement que par arrêt. L'encadrement de ces récompenses manque de souplesse : les directeurs ne parviennent pas à récompenser tous les interprètes méritants ou les artistes indispensables, à qui il convient de

<sup>2102</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 945. Il s'agit d'Antoine Paul. Après avoir commencé à Lyon et à Bordeaux, ce danseur est entré à l'Opéra de Paris en 1820.

<sup>2103</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 12 du règlement du 11 janvier 1813.

témoigner la gratitude de l'administration. Pour répondre à cet impératif de gestion, le budget « gratification » est alors laissé à leur disposition, mais quelques effets pervers ne tardent pas à être constatés. En 1750, le système – devenu opaque – crée des jalousies dans les coulisses : certains interprètes cumulent les récompenses, sans que leur versement ne soit justifié par leur investissement personnel, leur assiduité ou leur ancienneté. Une réforme est proposée et approuvée par le secrétaire d'État de la Maison du roi. Une somme fixe, plafonnée à 7 200 livres, est maintenant consacrée aux gratifications. La direction ne dispose que de 5 000 livres, pour l'administration ordinaire du théâtre, tandis que 1 000 livres sont laissées entre les mains du ministre, qui les distribue à sa guise. Les 1 200 livres restantes sont réparties équitablement entre trois artistes, dont les qualités leur ont fait mériter une récompense « de droit »<sup>2104</sup> : c'est un moyen de céder aux exigences des interprètes, tout en faisant passer le favoritisme pour une récompense méritée. Si le nouveau système n'empêche pas le clientélisme, il a le mérite de limiter la marge de décision d'un directeur, en situation de faiblesse vis-à-vis de son personnel. L'autorité hiérarchique de l'Académie royale s'en trouve renforcée, mais elle empiète sur les prérogatives de l'administration interne. Pour contourner cette limitation légale des gratifications, le Bureau de la Ville offre des cadeaux de grande valeur aux artistes que l'on souhaite récompenser. À peine un mois après la réforme, une tabatière en or est offerte au danseur Marcel « pour son zèle et son excellence » durant sa carrière<sup>2105</sup>. L'objet, estimé à 1 200 livres, est financé par le fonds destiné à l'Hôpital général, afin de ne laisser aucune trace dans la comptabilité de l'Opéra.

Ces gratifications semblent ensuite avoir été remplacées par les feux : la correspondance administrative n'en garde que peu de traces. La pratique reprend de l'ampleur après la Révolution. Alors que les fonds manquent, les autorités prennent en compte la situation précaire de ses acteurs, seulement s'ils sont jugés indispensables. Quelques interprètes – reconnus pour leur talent – connaissent de graves difficultés financières : en 1802, une gratification est accordée à une artiste ruinée par un cambriolage. Ne pouvant pas prendre cette somme dans les caisses du théâtre, l'administration lui apporte son soutien, en accordant une représentation

---

<sup>2104</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Mémoire anonyme noté « bon pour être exécuté » par le ministre, le 17 septembre 1750.

<sup>2105</sup> *Ibid.* Délibération du Bureau de la ville du 8 octobre 1750.

extraordinaire<sup>2106</sup>. Après la création de l'Académie impériale de musique, les récompenses se multiplient : elles sont autant utilisées pour inciter le personnel zélé à continuer ses efforts, que pour rapprocher les artistes des autorités : le préfet du Palais souhaite en faire le témoignage de sa satisfaction personnelle et non un cadeau de la direction<sup>2107</sup>. On sait combien le préfet Luçay s'attache alors à saper l'autorité personnelle du directeur Bonet : la distribution des récompenses est ici un moyen d'exercer son autorité et d'obtenir une considération de la part des interprètes.

Sous la Restauration, la direction de l'Académie royale de musique recouvre le pouvoir de répartir les gratifications. Le ministre, sur rapport de l'intendant des théâtres, ne fait qu'entériner les procès-verbaux du Comité administratif : l'organe collégial est normalement le seul à pouvoir décider quels artistes méritent une récompense pour être distingué<sup>2108</sup>. Durant cette période certains artistes prennent l'habitude d'exiger une représentation à bénéfice au moment de leur recrutement<sup>2109</sup>. Ces représentations sont, en principe, des gratifications accordées par l'administration pour récompenser un acteur mais, à partir du moment où elles ont été réclamées par les interprètes et accordées par l'intendant des théâtres dès l'engagement, elles perdent leur caractère hypothétique et ne sont plus strictement conditionnées par le zèle : elles sont maintenant une forme de rémunération ordinaire. En dépit de ces rares exceptions, les gratifications gardent leur caractère occasionnel et récompensent, la plupart du temps, les travaux et les services effectués par le personnel au-delà de ses obligations. Ainsi, en 1828, le peintre de l'Opéra, Ciceri, reçoit deux gratifications, l'une de 1 500 et l'autre de 500 francs : on souhaite le remercier et le dédommager de deux voyages effectués à Naples et en Suisse pour concevoir les décors de la *Muette de Portici* et de *Guillaume Tell*<sup>2110</sup>. Les artistes surnuméraires ont droit, eux aussi, à quelques libéralités, dans la mesure où ils rendent des services précieux à l'administration. Ces « encouragements financiers » sont pris sur les fonds réservés aux secours des artistes les plus modestes ; bien qu'ils

---

<sup>2106</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 14 brumaire an XI, lettre du ministre à Cellérier. Il autorise la tenue d'une représentation au profit de M<sup>lle</sup> Millet, artiste de l'Opéra.

<sup>2107</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 86. Paris, le 20 vendémiaire an 14, lettre du préfet du Palais au directeur. Charles Luçay a accordé des gratifications à sept artistes et membres du personnel.

<sup>2108</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Voir par exemple le procès-verbal du 7 janvier 1822, approuvé le 30 janvier suivant. Si le ministre et l'intendant sont réticents à propos de certaines propositions, ils ne remettent pas en cause les gratifications telles qu'elles ont été décidées par le Comité d'administration.

<sup>2109</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Engagement de Louis Nourrit du 22 avril 1822. L'administration s'engage à organiser une représentation à bénéfice à la fin de l'engagement.

<sup>2110</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Rapport anonyme du 24 novembre 1828. Le texte dresse l'état des gratifications versées à Ciceri pour ses différents voyages.

soient épisodiques, ils forment une part substantielle de la rémunération accordée à ce « personnel variable ». En 1830, les montants de ces encouragements varient entre 600 et 183 francs, pour un total exact de 6 000 francs<sup>2111</sup>. Un budget leur est donc officiellement réservé, puis réparti en fonction des mérites de chacun, selon le nombre d'apparitions sur scène et la participation aux répétitions. Les surnuméraires employés dans les bureaux ont aussi besoin des gratifications pour vivre de leur travail ; inconnus du public et d'une grande partie du personnel, ils ne peuvent compter que sur leurs compétences et leur investissement personnel. Les plus opiniâtres d'entre eux parviennent à obtenir une situation stable. Courtin entre à l'Opéra en tant que « garçon de bureau surnuméraire », au début des années 1830 ; il est payé pour recopier des rôles à 50 centimes l'un avec une gratification fixe de 30 francs. En 1834, la direction décide de le récompenser pour l'aide qu'il fournit quotidiennement à l'administration : cette somme passe de 30 à 100 francs. En 1849, on retrouve sa trace en tant que contrôleur chargé de l'enregistrement du personnel : ses encouragements ont augmenté significativement<sup>2112</sup>.

Les gratifications ont une grande importance dans la gestion des acteurs et des employés. La direction et l'administration hiérarchique du théâtre voient en elles un moyen de s'attirer les bonnes grâces d'un personnel artistique souvent difficile à gouverner. Ces récompenses n'ont pas toujours été versées sous forme d'argent : on a parfois procédé à des distributions de matériel.

#### *D. Les distributions de matériel*

Les artistes sont régulièrement récompensés en recevant du matériel ou des costumes appartenant à l'Opéra, mais dont l'administration souhaite se débarrasser. Il est difficile d'en retracer l'évolution et d'en estimer l'importance, car aucun compte détaillé ne semble avoir été tenu. Cette forme de gratification dépend uniquement des usages ; aucun règlement ne l'organise, si bien que des abus ont été parfois dénoncés.

Quelques interprètes, particulièrement capricieux, refusent d'abandonner leurs habits de scène. En 1816, M<sup>lle</sup> Clotilde, connue par les administrateurs et les ministres

---

<sup>2111</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. « Etat des encouragements aux surnuméraires des chœurs et ballet pour 1830 », approuvé par le directeur Lubbert. Dans les registres, cet état est classé dans les secours.

<sup>2112</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1055, « dossier Courtin ».



pour ses caprices, réclame et obtient « l'usufruit exclusif » d'un magnifique manteau qu'elle refuse de remettre au magasin<sup>2113</sup>. Cette pratique semble bien installée : la profusion avec laquelle est distribué le matériel est critiquée par les autorités de surveillance du théâtre. En 1823, le baron de La Ferté s'inquiète des proportions prises par cette pratique. Les libéralités accordées par le directeur ne concernent plus les seuls costumes : le matériel de l'Académie royale de musique est lui aussi distribué et la rémunération des premiers acteurs est augmentée significativement par les bénéfices tirés de la vente de ces objets. Leurs principaux clients sont les petits théâtres<sup>2114</sup>, heureux d'obtenir à moindres frais une partie des accessoires et des décors payés à prix d'or par l'Opéra.

Ces « distributions coutumières » privent l'Académie royale de musique de quelques revenus : l'administration pourrait elle-même organiser les ventes et en reverser les bénéfices dans les caisses de l'établissement. Cette pratique – bien qu'elle frôle l'illégalité – est tolérée, ce qui ouvre la voie à quelques détournements.

### *III. Les malversations*

Le personnel administratif comme les artistes, les employés et les ouvriers ont pu agir illégalement, contre les intérêts du théâtre. Outre le trafic de billets<sup>2115</sup>, quelques affaires de détournement ont poussé l'administration hiérarchique à diligenter quelques enquêtes internes. Les malversations sont un problème ancien. La direction de Francine, après 1721, est entachée par les détournements opérés par le caissier Poulletier. De même, un tailleur et un administrateur séquestre n'éprouvent aucun scrupule à louer les habits et les décors placés sous leur surveillance<sup>2116</sup>. Quelques affaires de moindre gravité ont fait grand bruit, mais il semble qu'aucune suite n'ait été donnée aux cas les plus graves. Dès 1781, le secrétaire d'État de la Maison du roi s'inquiète de la modicité des sommes récoltées après certaines représentations. Ayant comparé le montant des recettes avec une estimation du

---

<sup>2113</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 81, « dossier Clotilde ». Paris, le 29 septembre 1816, lettre du surintendant Rémusat au directeur Choron.

<sup>2114</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 15 mai 1823, lettre du baron de La Ferté au marquis de Lauriston.

<sup>2115</sup> Voir supra p. 318-321.

<sup>2116</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 36.

nombre de spectateurs, il écrit au directeur pour lui demander de réagir : le 8 août – alors que l’Académie royale de musique a fait salle comble – seules 1 600 livres figurent dans la caisse<sup>2117</sup>. Aucune autre mention de ce détournement ne sera faite dans la correspondance : le directeur, probablement au fait, semble avoir identifié et réglé le problème dans le plus grand silence. Une affaire similaire éclate au XIX<sup>e</sup> siècle. En 1864, les juges devançant l’administration : ils s’intéressent à la gestion de l’établissement et à la façon dont les fonds publics sont utilisés. L’autorité judiciaire lui ayant signalé « des faits de nature grave », le ministre écrit à Émile Perrin, afin qu’il mette à la disposition des enquêteurs tous les registres comptables<sup>2118</sup>. Cette demande satisfaisait sans doute le directeur : depuis deux ans, il s’efforçait de remettre de l’ordre dans les comptes. Agacé par l’intrusion de son administration hiérarchique, il préférerait sans doute le regard des juges. Les archives de l’Opéra ne gardent malheureusement pas la trace du résultat de cette enquête. Ces deux affaires de détournement mettent en cause l’administration, mais leur degré de gravité ne doit pas occulter toutes les autres malversations : à l’Opéra, une multitude de petits larcins sont perpétrés par les artistes ou les employés. La plupart du temps, le personnel en cause ne cherche pas à s’enrichir aux dépens du théâtre ni à faire du vol une activité ordinaire et lucrative : il s’agit principalement d’améliorer un ordinaire modeste.

Sous l’Ancien Régime, l’Académie royale de musique a sans doute connu son lot de rapines quotidiennes, mais la perte d’une partie des archives ne permet pas d’établir ce phénomène avec certitude. Les premiers faits avérés de vol ont lieu sous la Révolution, alors que le théâtre traverse une période difficile. En juin 1792, plusieurs vols de serrures ont été perpétrés ; le mois suivant, de nombreux objets disparaissent des loges<sup>2119</sup>. Ces larcins ne sont pas réprimés et ils se généralisent. En 1798, les autorités doivent se résoudre à « monter des embuscades » à l’intérieur du théâtre pour confondre les voleurs : au mois de juin, un allumeur de bougies est arrêté et révoqué sans délais<sup>2120</sup>. Cette sanction doit servir d’exemple, mais la situation, loin de s’inverser, ne cesse de s’aggraver. Deux ans plus tard, les vols ont encore pris de l’ampleur. Les artistes et les ouvriers font sortir des banquettes, ainsi que des

---

<sup>2117</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du roi, dépêches relatives à l’Opéra, tome 2*. Versailles, le 23 août 1781, lettre du ministre à Antoine Dauvergne.

<sup>2118</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Paris, le 28 juin 1864, lettre du ministre à Émile Perrin.

<sup>2119</sup> Bibl. Opéra. AD 26. « Registre d’inspection générale ». Les rapports du 24 juin 1792 et du 7 juillet suivant constatent la disparition de ces objets.

<sup>2120</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Rapport rédigé en messidor an VI et envoyé à l’administration des théâtres. Un dénommé Cupillard des arrêté ; ses appointements sont suspendus et sa révocation est prononcée.

instruments et des décorations pour empocher le produit de leur location. Le chef de l'atelier des tailleurs est à la tête d'un commerce frauduleux, mais florissant. Il tient un magasin généreusement achalandé : ses réserves recèlent les toiles, tissus et autres étoffes soustraits aux magasins de l'Opéra ; on y trouve aussi les costumes du théâtre, mis en location. De tels détournements sont trop importants pour être ignorés : la direction décide de réagir et lui interdit l'accès aux locaux de l'établissement. En dépit des consignes, le commerçant continue à circuler librement dans les magasins en utilisant des laissez-passer subtilisés – ou achetés – aux blanchisseuses<sup>2121</sup>. Dans ces conditions, il est difficile de ne pas soupçonner les surveillants de quelque complaisance. Les peintres de l'Opéra volent, quant à eux, les couleurs achetées par l'administration et se servent de leur temps de travail pour réaliser des commandes privées<sup>2122</sup>. Ce manque de discipline pousse le préfet du Palais à réagir : le règlement de l'atelier de peinture, arrêté en 1803<sup>2123</sup>, impose aux ouvriers une clause d'exclusivité. Cette disposition restera sans doute lettre morte puisque, l'année suivante, l'inspecteur du Théâtre des arts dresse un constat édifiant. Dans son rapport à l'administrateur comptable, il se dit effrayé par la consommation de couleurs : les ouvriers se servent encore dans les magasins pour honorer des contrats passés avec des particuliers ; certains d'entre eux se logent même à l'Opéra pour économiser le prix d'un loyer<sup>2124</sup>.

Alors que quelques employés récoltent les fruits d'un commerce illégal, d'autres – en majorité des artistes – utilisent le théâtre pour vivre au contact des spectateurs les plus fortunés, prêts à payer cher la compagnie d'une interprète de l'Opéra.

#### *IV. Galanterie et prostitution à l'Opéra*

Le libertinage est un phénomène bien connu à l'Opéra. Les satiristes du XVIII<sup>e</sup> siècle savent s'en amuser : leurs traits d'esprits n'ont rien à envier aux caricaturistes

---

<sup>2121</sup> Bibl. Opéra. AD 29. Paris, le 11 prairial an VIII, lettre du directeur au ministre de l'Intérieur à propos des abus du citoyen Marize.

<sup>2122</sup> *Ibid.* Paris, le 5 floréal an VIII, lettre du directeur au ministre de l'Intérieur.

<sup>2123</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Article premier de l'arrêté du préfet du Palais portant création d'un atelier de peinture.

<sup>2124</sup> *Ibid.* pièce 465. Rapport daté de l'an XII de Mareuil à Wante.

du siècle suivant. En 1767, les faux *Statuts pour l'Académie royale de musique* de Barthes font de ce théâtre le plus sûr moyen d'attirer les princes et les notables de France et d'Europe<sup>2125</sup> :

« Permettons de garder le plus profond silence  
 À moins que les fréquents débats  
 Des Mylords d'Angleterre et des Marquis de France  
 Et des danseurs et des Prélats  
 Ne nous forcent d'ouvrir quoiqu'avec répugnance  
 Ces archives de nos États  
 Afin de mettre en évidence  
 Qu'à dater du premier de tous les opéras  
 Nos héroïnes de la danse  
 Ont toujours eu droit d'user de leurs appas  
 Et d'oublier les rangs, la frivole distance. »

Le caricaturiste Édouard de Beaumont fait écho à ces vers, cent ans plus tard. Il représente un riche bourgeois s'adressant à une jeune danseuse : « Daignez prendre ce billet... Il vous expliquera mes intentions... Elles sont pures : j'ai 20 000 livres de rente !<sup>2126</sup> » Aussi explicite soit-il, ce dessin est loin d'être la seule allusion à la prostitution des artistes de l'Opéra dans ses œuvres. Le sujet est couramment abordé en société, tant les mœurs légères à l'Opéra sont de notoriété publique. Balzac l'évoque à de nombreuses reprises dans la *Comédie humaine*. Philippe Bridau, dans *La Rabouilleuse*, se plaint en ses termes de son amour déchu pour une danseuse : « Je ne suis pas de ceux à qui les lits de plumes donnent des rentes et Mariette du grand Opéra m'a coûté des sommes folles.<sup>2127</sup> » Entre Philippe et Mariette, point de prostitution, ni de galanterie, mais cette situation fait figure d'exception. Dans *Une double famille*, le juge Granville reproche à son épouse de ne rien connaître à l'amour. La comtesse rétorque alors sèchement à son mari infidèle : « L'amour des filles d'Opéra [...] de tels feux doivent être durables et vous ne laisserez bientôt que

---

<sup>2125</sup> Bibl. Opéra. Barthes, *Statuts pour l'Académie royale de musique* [poème manuscrit], 1767.

<sup>2126</sup> E. de Beaumont, *op. cit.*, p. 11.

<sup>2127</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 6, *La Rabouilleuse*, p. 284.

des cendres ou des charbons, des regrets ou du désespoir.<sup>2128</sup> » Les exemples ne manquent pas. Dans *Le père Goriot*, Delphine de Nucigen se désespère devant Eugène de Rastignac, son amant : « Vous nous jurez un amour éternel, comment avoir alors des intérêts distincts ? Vous ne savez pas ce que j'ai souffert aujourd'hui, lorsque Nucigen m'a positivement refusé de me donner 6 000 francs, lui qui les donne tous les mois à sa maîtresse, une fille de l'Opéra ! Je voulais me tuer. Les idées les plus folles me passaient par la tête. Il y a eu des moments où j'enviais le sort d'une servante, de ma femme de chambre.<sup>2129</sup> » Un constat général est tiré dans la conclusion de la *Physionomie du mariage* : selon l'auteur, « il est démontré que la plupart des profusions profitent aux filles de l'Opéra et non aux femmes légitimes.<sup>2130</sup> »

Depuis l'Ancien Régime, les danseuses sont connues pour la légèreté de leur conduite. Alors que les cantatrices – pour la plupart d'entre elles – entendent vivre de leurs mérites et de leurs cachets, les artistes de la danse mènent grand train ; il n'est pas rare de les voir arriver au théâtre en carrosse<sup>2131</sup>. Cette différence entre le chant et la danse semble encore valable dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi que nous l'avons déjà remarqué, les deux catégories d'artistes répugnent à se mélanger : les chanteuses tiennent à mener une vie de famille convenable et honnête quand les danseuses courtisent les abonnés et les membres des cercles aristocratiques comme le Jockey-Club<sup>2132</sup>.

Sous l'Ancien Régime, la prostitution publique est interdite ; cette interdiction est sans cesse réitérée par la législation royale – c'est le cas de la déclaration royale du 26 juillet 1713<sup>2133</sup> – ou par des règlements généraux de police, comme l'ordonnance du lieutenant général de police Lenoir, en 1778<sup>2134</sup>. Les filles de l'Opéra, quant à elles, ne risquent pas d'être inquiétées et d'aller grossir les rangs des quelques 800 infortunées comparaissant chaque année devant le lieutenant général, en

<sup>2128</sup> *Ibid.* tome 1, *Une double famille*, p. 306-307.

<sup>2129</sup> *Ibid.* tome 9, *Le père Goriot*, p. 419.

<sup>2130</sup> *Ibid.* tome 16, *La physionomie du mariage*, p. 614.

<sup>2131</sup> G. Capon, R. Yves-Pessis, *op. cit.*, p. 27.

<sup>2132</sup> N. Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, *op. cit.* p. 18-20.

<sup>2133</sup> Jourdan, Decrusy, Isambert, *Recueil général des anciennes lois*, *op. cit.*, tome 20, p. 603-604. Déclaration royale du 26 juillet 1713 relative aux « femmes débauchées ».

<sup>2134</sup> A. Mericskay, « La prostitution à Paris : dans les marges d'un grand livre », *Histoire, économie et société*. 1987, 6<sup>e</sup> année, n° 4. p. 496. Selon ce règlement, « les filles n'ont, ni le droit de raccrocher dans la rue, ni de paraître à leur fenêtre, ni de fréquenter les promenades et les jardins, ni de se parer de robes trop voyantes, ni même d'attendre le client dans une chambre privée, car ceux qui se risqueraient à leur en louer une seraient au minimum passibles d'une amende. »

tant que « filles débauchées »<sup>2135</sup>. Placée sous la protection du roi, l'Académie royale de musique est un lieu d'immunité : à ses portes s'arrête l'autorité policière, comme celle qu'un père ou un mari peut exercer sur sa fille ou son épouse. Peu importe qu'elle soit ou non engagée : dès son inscription au « magasin de l'Opéra », une jeune fille ou une femme échappe à sa famille et obtient tacitement le droit de tirer un revenu du libertinage : le destin de Violetta, décrit dans *La Traviata* – d'après le roman de la *Dame aux Camélias* – n'est pas propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis longtemps quelques enfants de bonne famille choisissent de « se libérer » grâce à la galanterie. Ces demoiselles, sans talent ni envie de monter un jour sur scène, entrent à l'Opéra pour faire tomber le carcan familial et vivre en faisant commerce de leurs charmes<sup>2136</sup>. Ainsi, le secrétariat d'État de la Maison du roi n'hésite-t-il pas à envoyer quelques « hommes de main » convaincre des parents trop insistants. Certains sont rappelés à l'ordre lorsqu'ils malmènent leur fille, en raison de son inconduite<sup>2137</sup>. Ne pouvant plus avoir d'autorité sur « les filles du magasin », les familles inquiètes et déshonorées s'adressent en vain à l'administration hiérarchique de l'Opéra : l'intendant des Menus-plaisirs et le ministre refusent d'intervenir<sup>2138</sup>. Ces femmes galantes fuient leur entourage en espérant trouver meilleure fortune au magasin de la rue Saint-Nicaise, mais leurs amants ne sont pas toujours attentionnés. L'administration est moins prompte à défendre ses protégées contre un seigneur violent que contre l'opprobre familial. Lorsqu'elles sont maltraitées, elles ne doivent leur salut qu'à l'intervention de la police. Ce n'est souvent qu'après de nombreuses plaintes que les autorités acceptent d'interdire les visites d'un gentilhomme trop insistant<sup>2139</sup>. En dépit de la grande tolérance à l'égard des artistes de l'Académie de musique, quelques affaires de mœurs font scandale au point de coûter sa place à un directeur. En 1731, Gruer est révoqué après avoir demandé à plusieurs actrices de se

---

<sup>2135</sup> *Ibid.* Cette estimation a été faite par l'auteur à partir des registres du Chatelet où siège le lieutenant général de police.

<sup>2136</sup> A. Julien, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2137</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome 1*. Versailles, le 13 septembre 1734, lettre du ministre à M. Duval. Cet homme, d'ordinaire chargé d'emprisonner les artistes récalcitrants, est envoyé chez les parents d'une jeune fille se plaignant d'être « fortement tourmentée ».

<sup>2138</sup> A.N. O<sup>1</sup> 637. Paris, le 17 avril 1783, lettre de Papillon de La Ferté au ministre de la Maison du roi. Quidor souhaite faire sortir sa fille de l'Opéra.

<sup>2139</sup> A.N. Y 11364. Procès-verbal du 15 mars 1767. Françoise Mayet, chanteuse à l'Opéra, doit requérir l'intervention de la police pour déloger de son domicile le chevalier de Bretteville. L'artiste avait déjà porté plainte à plusieurs reprises pour les coups et les mauvais traitements que le seigneur lui infligeait régulièrement. Ce n'est qu'à ce moment que les agents demandent au chevalier de ne plus se rendre au domicile de sa maîtresse.

dévêtir lors d'un repas ; les convives avaient ensuite abusé de leurs hôtes<sup>2140</sup>. À peine quelques années plus tard, le directeur Thuret fait preuve d'une plus grande habileté. Parfaitement conscient de la place qu'occupe la prostitution au sein de son établissement, il est le premier à avoir l'idée d'en tirer profit, non pas pour lui-même, mais pour le compte du théâtre. Dans la mesure où l'Opéra permet à ces demoiselles de trouver leurs amants et que nombre d'entre elles s'enrichissent sans apporter leur concours au fonctionnement de l'Académie, Thuret décide de leur réclamer un « loyer mensuel ». Il s'agit d'une contrepartie pour la licence morale dont elles bénéficient<sup>2141</sup>.

Les « filles du magasin » ne sont pas les seules concernées. Les principales interprètes savent jouer de leur notoriété et de leur prestige pour tirer profit du libertinage et de la galanterie. Les unes – filles publiques – monnaient leurs faveurs ; les autres – femmes galantes – parviennent à se faire entretenir. Bien qu'elles ne puissent pas être inquiétées, les filles de l'Opéra sont fréquemment interrogées dans les affaires de mœurs : les procès-verbaux de police lèvent souvent le voile sur leurs frasques. La demoiselle Camargo, célèbre à la scène pour ses talents et à la ville pour s'être illustrée dans la partie fine de Gruer, passe d'un protecteur à un autre. Après avoir été protégée successivement par le comte de Melun, un membre de la famille Colbert, un officier de cavalerie et le comte de Clermont, elle tombe, en 1736, dans les bras du chevalier de La Rupière, commandeur de l'Ordre de Malte<sup>2142</sup>. D'autres artistes, moins célèbres, des ballets attirent l'attention et les bonnes grâces de riches protecteurs, après un passé de prostitution. La demoiselle Saint-Germain est dans ce cas : en dépit de sa vie dissolue, le chevalier de Latour lui passe tous ses caprices<sup>2143</sup>. L'une des plus célèbres et des plus courtisées de son époque était M<sup>lle</sup> Deschamps. En 1752, elle accepte les cadeaux du marquis de Valbelle, mais reçoit régulièrement le duc d'Orléans, ainsi que le comte Coubert.<sup>2144</sup> Les exemples sont encore nombreux : M<sup>lle</sup> Laguerre – dont le nom a fait le bonheur des amateurs de calembours<sup>2145</sup> – a pour

---

<sup>2140</sup> Bibl. Opéra. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758*, p. 95. Ces faits sont repris par J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 45.

<sup>2141</sup> E. du Fayl, op. cit., p. 116.

<sup>2142</sup> Bibl. Arsenal, Arch. Bastille, 10235.

<sup>2143</sup> Bibl. Arsenal, Arch. Bastille, 10237.

<sup>2144</sup> Bibl. Arsenal, Arch. Bastille, 10236. Procès-verbaux des 24 octobre 1752, 8 décembre 1753 et 6 février 1754.

<sup>2145</sup> *Le monde d'amour, histoires galantes*, Genève, Lebondril [texte imprimé anonyme et non daté], p. 53. « Ardente en amour, on parle de la fureur de Laguerre ; elle est enceinte, on s'attend à récolter les fruits de Laguerre ; si elle se refusait, ne tardait-on pas à dire que Laguerre est sans pitié... »

réputation de ne pas conserver longtemps ses amants. À peine change-t-elle de bras que les robes, le mobilier et les bijoux offerts par son ancien protecteur sont revendus<sup>2146</sup>.

Lorsqu'elles ont été abandonnées, les artistes parviennent à conserver un revenu régulier en élevant les enfants illégitimes des seigneurs. Pour plus de sécurité, les accords passés entre les parents prennent la forme d'actes notariés ; certains d'entre eux sont conservés dans les archives du Châtelet<sup>2147</sup>. Sophie Arnould – cantatrice dont le talent de tragédienne a assuré une grande célébrité<sup>2148</sup> – se fait nommer tutrice des enfants naturels du comte de Lauraguais, en 1768<sup>2149</sup>. Elle recevra une donation de 1 500 livres pour chacun d'entre eux et de 2 000 livres en son nom propre<sup>2150</sup>. D'autres interprètes espèrent escroquer leurs amants. En 1762, le baron de Warsberg, maître de camp de cavalerie, dépose une plainte contre M<sup>lle</sup> Laforest, danseuse de ballets qui lui a soutiré de l'argent en simulant une grossesse<sup>2151</sup>.

Certaines artistes de l'Opéra mettent à profit leur renommée pour faire venir à elles de nombreuses prostituées. Elles s'enrichissent en jouant le rôle d'entremetteuse, ou en organisant « des soirées ». Grâce à l'argent gagné dans les bras du prince de Soubise, M<sup>lle</sup> Grimard a monté un théâtre clandestin à Pantin où Louis XV et Madame du Barry auraient été reçus pour assister à des « orgies dramatiques »<sup>2152</sup>. Bien des entremetteurs parisiens n'ont pas tardé à considérer cette tolérance officielle comme une manne financière. Ceux que l'on appelle les « greluchons » se lient avec l'une de ces interprètes et vivent grâce aux revenus de son libertinage. Les inspecteurs de police ne peuvent que constater les corrections dont les actrices sont victimes, lorsqu'elles « ne fournissent pas aux appointements » du ménage<sup>2153</sup>.

Durant les dernières années de la monarchie, la pratique s'est considérablement étendue et l'administration cherche une solution pour en diminuer l'ampleur. Les « inscriptions au magasin » sont maintenant limitées aux femmes nourrissant l'espoir de faire carrière sur scène, et non dans la débauche. En 1786,

<sup>2146</sup> N. Désarbres, *Deux siècles à l'Opéra, op. cit.*, p.52.

<sup>2147</sup> Voir E. Campardon, *L'Académie royale de musique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, tomes 1 et 2. L'auteur a donné d'utiles indications permettant de retrouver ces actes dans les archives.

<sup>2148</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.*, p. 27.

<sup>2149</sup> A.N. Y 4916. Acte établi devant les conseillers du roi notaires au Chatelet le 28 juin 1768.

<sup>2150</sup> A.N. Y 425. Acte de donation établi devant le prévôt de la ville le 9 juillet 1768.

<sup>2151</sup> A.N. Y 11571. Plainte déposée au Châtelet le 14 juillet 1762 par le baron de Warsberg.

<sup>2152</sup> *Le monde d'amour, histoires galantes, op. cit.* p. 55.

<sup>2153</sup> E.-M. Benabou, *op. cit.*, p. 344.



beaucoup de filles sont refusées au motif « qu'il seroit très dangereux que l'Académie se prête comme elle le faisoit autrefois à des facilités faites pour la déshonorer sans aucun avantage. »<sup>2154</sup> Ce brusque revirement souffre cependant quelques exceptions : l'Opéra est toujours placé sous la protection du roi ; il demeure un moyen d'échapper à l'autorité maritale. L'administration accepte encore – par mesure de faveur – l'inscription de femmes malmenées par leur mari. Ce sera le cas de M<sup>me</sup> de Murville, fille naturelle du comte de Lauraguais et de l'actrice Sophie Arnould : mariée à treize ans, elle se plaint de mauvais traitements. Abandonnée « à l'état de misère et d'indigence » par un époux indélicat, elle est admise en qualité de surnuméraire « par égard pour sa mère »<sup>2155</sup>.

Après la chute de l'Ancien Régime, le Théâtre des arts n'est plus sous la protection royale, mais la prostitution ne cesse pas pour autant. Sous la Révolution, les mœurs libertines à l'Opéra n'ont rien perdu leur notoriété, bien que le contexte ait changé. La tolérance légale ayant cessé, il faut échapper à l'inspection de la police. Le théâtre sait se mobiliser dans de pareilles situations : en 1798, lorsque l'officier de paix se présente à l'entrée, le contrôleur prend le temps de vérifier longuement son identité avant de l'accueillir à « très haute voix » pour avertir galants et libertins. Lorsque l'agent est enfin en mesure de faire son devoir, sa présence est devenue inutile<sup>2156</sup>. En 1802, la prostitution semble s'être institutionnalisée. Des filles publiques font concurrence aux seconds artistes et s'enferment dans les loges avec les spectateurs. Des bagarres éclatent entre elles et les interprètes, peu enclines à partager : ces chicanes sont fréquentes et font grand bruit<sup>2157</sup>. Parallèlement, les « marcheuses » se répandent dans les couloirs de l'Opéra. Ces filles, réputées pour leurs formes généreuses et leur silhouette agréable, ne savent ni danser ni chanter ; leur seule mission est de parader à l'intérieur du théâtre, richement vêtues<sup>2158</sup>. Les marcheuses sont en contact direct avec le public : il n'est pas rare de les voir quitter l'Opéra au bras d'un spectateur, si bien que quelques unes d'entre elles sont fichées en tant que « prostituées émérites », par les services de police<sup>2159</sup>. Les artistes ne leur

---

<sup>2154</sup> A.N. O<sup>1</sup> 622. « Observations 1786 ». Ce rapport anonyme parle des nombreux refus opposés aux femmes se présentant à l'Opéra.

<sup>2155</sup> *Ibid.* Paris, le 26 janvier 1786, lettre de M<sup>me</sup> de Murville au ministre de la Maison du roi.

<sup>2156</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 25 fructidor an VI, lettre du Bureau des mœurs aux administrateurs.

<sup>2157</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. « Note des abus de l'administrateur Cellérier pendant l'an X ». Ce rapport fait état d'une bagarre entre les demoiselles Cholet et Loucarisi pour « un client ».

<sup>2158</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire, op. cit.* p. 99.

<sup>2159</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 2, p. 118. M<sup>lle</sup> Corine, marcheuse de l'Opéra, est signalée en 1859 comme prostituée émérite.

abandonnent pas le monopole du libertinage : chaque année se publient des dizaines de romans et de nouvelles dans lesquels un personnage prend pour maîtresse une danseuse des ballets ; les théâtres secondaires montent de nombreuses représentations sur le sujet<sup>2160</sup>. D'après les procès-verbaux de police, cette réputation n'est pas usurpée. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la majorité des « femmes galantes » recensées dans les registres dédiés à la prostitution ont un rapport avec le monde du spectacle<sup>2161</sup>. Durant leur carrière, les artistes de l'Opéra sont toujours entretenues. La danseuse Carabin est réputée pour avoir transmis une maladie vénérienne à l'ambassadeur de Turquie ; en 1865, elle vend ses faveurs au duc de Brabant pour 1 000 franc<sup>2162</sup>. Les chanteuses fichées sont plus rares. La cantatrice Pauline Lauters se marie avec le chanteur Louis Gueymard, mais parvient à se faire aimer par un capitaine des dragons, puis un riche entrepreneur : ses protecteurs la mettent à l'abri du besoin. En 1873, le registre de police indique « qu'elle aurait en outre des intrigues avec d'autres personnes, mais sans autre intérêt que son caprice. »<sup>2163</sup>

Généralement, la protection d'un notable ne dure qu'un temps : après la rupture, les filles de l'Opéra cherchent à faire bon mariage. Dans la *Comédie humaine*, Tullia parvient à épouser le vaudevilliste Jean-François du Bruel. Ce personnage récurrent dans *Les employés*, a été chef de bureau dans un ministère<sup>2164</sup> et a connu la notoriété grâce à ses vaudevilles, avant d'épouser secrètement l'actrice. « Pendant dix ans, de 1817 à 1827, cette fille a brillé sur les illustres planches de l'Opéra. Plus belle que savante, médiocre sujet, mais un peu plus spirituelle que ne le sont les danseuses, elle ne donna pas dans la réforme vertueuse qui perdit le corps de ballet, elle continua la dynastie des Guimard. Aussi dut-elle son ascendant à plusieurs protecteurs connus.<sup>2165</sup> » Toutes n'ont pas le même destin que le personnage imaginé par Balzac, qui devient comtesse. Beaucoup d'interprètes se résignent à la prostitution. La danseuse Augustine Malot, lorsqu'elle était âgée de 19 ans, a eu pour

<sup>2160</sup> *L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire, op. cit.*, p. 81.

<sup>2161</sup> L'étude des registres B<sup>b</sup>1 et B<sup>b</sup>2 conservés aux archives de la Préfecture de police montre que tous les théâtres sont concernés : le Palais royal, le Gymnase, le Théâtre italien, le Théâtre de la porte Saint-Martin, la Gaieté, les Folies dramatiques, l'Opéra, le Théâtre français, les Menus-plaisirs, le Déjazet, le Café concert des ambassadeurs, les Variétés, les Folies bergères, le Théâtre Saint-Germain, les Nouveautés, l'Odéon, le Vaudeville, les Bouffes, les Folies Marigny, le Petit théâtre Saint Laurent, le Théâtre de la Renaissance, le Théâtre du château d'eau ont des artistes fichés.

<sup>2162</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 1, p. 303.

<sup>2163</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>2164</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 11, *Les employés ou la femme supérieure*, p. 182. Jean-François du Bruel se consacre plus à l'écriture qu'à ses fonctions ; il fait exécuter son travail par le jeune Sébastien. Ce surnuméraire dévoué reçoit « 100 écus » pris sur le traitement du chef de service en récompense de son travail.

<sup>2165</sup> *Ibid.* tome 12, *Un prince de la Bohème*, p. 114-115.

conquête le chanteur Olin, puis un certain Delamare qu'elle délaissait volontiers pour d'autres amants plus généreux. En février 1873, « passée de mode », elle vend ses nuits pour quelques louis<sup>2166</sup>. Son cas n'est pas isolé. Après avoir quitté la scène, beaucoup d'actrices perdent leurs protecteurs. N'ayant ni ressources ni fortune personnelle, elles exercent le métier de fille publique. En 1859, Caroline Balotte fête ses 25 ans ; cette ancienne artiste des ballets est désormais médiocrement entretenue et ses ennuis financiers la poussent fréquemment dans les « maisons de passes »<sup>2167</sup>. Les exemples pourraient ainsi se multiplier. Tout accident sérieux peut pousser une interprète à vendre ses charmes : en 1875, une fracture mal réduite empêche la danseuse Fanny Simon de reprendre son service : elle ne devra plus sa subsistance qu'au libertinage<sup>2168</sup>.

La prostitution masculine existe aussi à l'Opéra, même si elle fait plus discrète. Les registres des mœurs recensent malgré tout quelques affaires. Les premiers touchés semblent être les jeunes danseurs. Garçons comme filles profitent des services d'une entremetteuse – généralement une marcheuse<sup>2169</sup> – pour trouver des amants et garder contacts avec un protecteur, dans le cas où ils obtiendraient quelques succès au cours de leur carrière. Les fiches consacrées à certains de ces notables attestent l'existence de la prostitution masculine : le prince de Montmorency est réputé avoir du goût pour les sujets masculins de la scène lyrique<sup>2170</sup>. Une partie des chanteurs répertoriés dans les registres semblent être entretenus par leurs amants ; leur nom n'est parfois cité que pour « pédérasie », sans qu'il soit établi un quelconque fait de prostitution<sup>2171</sup>.

Les émoluments fixes, les gratifications, mais aussi les revenus du libertinage dépendent du rang occupé par l'interprète au sein du théâtre. Plus un artiste est célèbre, mieux il est rémunéré et plus ses faveurs sont disputées. L'évolution de la carrière emporte donc des conséquences importantes pour le personnel de l'Opéra.

---

<sup>2166</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 1, p. 262.

<sup>2167</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 2, p. 17.

<sup>2168</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 1, p. 718.

<sup>2169</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 2, p. 118. M<sup>lle</sup> Corine, marcheuse prostituée, est aussi connue comme pourvoyeuse « de tous les petits rats du corps des ballets ».

<sup>2170</sup> A.P.P. B<sup>b</sup> 4, p. 49. La fiche de police note « son appétit insatiable pour les chanteurs ».

<sup>2171</sup> *Ibid.* p. 154.

### *Paragraphe 3. L'évolution professionnelle*

Une carrière à l'Opéra passe par plusieurs étapes ; l'élévation d'un interprète dans la hiérarchie interne de l'établissement répond des critères précis. Les carrières des principaux artistes commencent généralement par des débuts solennels. Il ne faut pas confondre « les débuts » avec le recrutement officiel : ceux-ci interviennent généralement plus tardivement. Une fois inclus dans les représentations, les acteurs vont s'efforcer de gravir les échelons jusqu'aux premiers rôles. Les autorités ont hésité entre plusieurs méthodes : avancement au mérite, à l'ancienneté ou un régime hybride.

#### *I. « Les débuts »*

Après avoir été recrutés, les artistes doivent recevoir un « ordre de débuts », avant de pouvoir tenir un rôle complet sur la scène de l'Académie royale. Sous l'Ancien Régime, ils devaient d'abord faire leurs preuves. Durant les premières décennies de l'Opéra, les débutants figurent parfois dans des prologues, avant de pouvoir jouer dans un ouvrage complet. À partir des années 1730, un nouvel usage s'installe. Quelques uns des artistes nouvellement recrutés doivent préalablement paraître aux Tuileries dans les soirées du Concert-Spirituel. À cette occasion, ils démontrent leur talent et se font connaître de la cour, comme des amateurs<sup>2172</sup>. L'utilisation du Concert-Spirituel pour les premiers essais d'autant plus facile que ce spectacle est géré par l'Académie royale de musique, de 1734 à 1748<sup>2173</sup>. Si le besoin s'en fait sentir, les nouvelles recrues sont ensuite formées et perfectionnées dans les écoles de l'Opéra avant de « débiter ».

Les débuts prennent une dimension cérémonielle et symbolique au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour la plupart des acteurs, c'est à ce moment que commence vraiment la

---

<sup>2172</sup> E. du Fayl, *op. cit.* p. 111-112.

<sup>2173</sup> M. Benoit (dir), *op. cit.*, p. 171-172.

carrière. L'expérience acquise et la formation ne comptent plus. Faire ses débuts est un honneur ; c'est pourquoi la première d'un artiste est annoncée séparément sur l'affiche. Le nom du débutant figure à part en grosses lettres. Ce détail peut sembler anodin, mais les interprètes sont attachés à cette formalité. Ils veulent se distinguer : cette soirée est censée être la leur. Si une « représentation de débuts » n'est pas annoncée selon les formes, l'interprète réclame immédiatement contre cet oubli et obtient le respect des usages<sup>2174</sup>. Le personnel du chant et de la danse peut être recruté très jeune par l'administration de l'Opéra, mais les règlements déterminent l'âge minimum avant lequel il est impossible d'obtenir de droit de débiter officiellement. À partir de 1805, les chanteurs ne peuvent jouer ailleurs que dans les chœurs, avant leurs dix-huit ans ; les danseurs ne seront pas admis à tenir un rôle sur scène avant seize ans<sup>2175</sup>.

Les ordres de débuts n'ont pas toujours été accordés par la même autorité. En 1812, ce droit revient au directeur de l'Académie impériale, mais il ne s'agit pas d'un pouvoir purement discrétionnaire. Pour un élève danseur, par exemple, il faut un rapport du maître des ballets attestant que le jeune artiste a été suffisamment préparé pour tenir son rôle<sup>2176</sup>. Le directeur Picard est méticuleux ; il prend soin d'éprouver les compétences artistiques des jeunes interprètes, avant de leur accorder l'autorisation : certains d'entre eux réclament leurs ordres de début de façon informelle, sans que la procédure de recrutement n'ait encore été engagée. Que ce soit pour les célébrités confirmées des scènes étrangères<sup>2177</sup> ou pour les chanteurs de sa connaissance à la recherche de passe-droits<sup>2178</sup>, le directeur se réfugie derrière le règlement et convie les postulants aux auditions. Sous la Restauration, les décisions de la direction sont surveillées par l'administration hiérarchique de l'Académie de musique : les ordres de débuts ne sont valables qu'après l'approbation du comte de Pradel, directeur de la Maison du roi<sup>2179</sup>. En 1822, cette compétence échoit au

---

<sup>2174</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1064. Paris, le 23 juin 1844, lettre d'Adèle Bénard au ministre. Âgée de 19 ans, élève du Conservatoire et artiste des ballets, cette danseuse réclame contre l'affichage de la soirée, durant laquelle elle doit faire ses débuts. Son nom n'est pas mis en avant comme il est de coutume de le faire.

<sup>2175</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 97 du règlement du 1<sup>er</sup> vendémiaire an XIV.

<sup>2176</sup> *Ibid.* Article 1 de l'arrêté du comte de Rémusat du 15 octobre 1812.

<sup>2177</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 76. Paris, le 26 mars 1811, lettre de Picard à Clémence-Marguerite Coubert. Le directeur demande à entendre cette chanteuse du Théâtre de Stuttgart, avant de se prononcer.

<sup>2178</sup> *Ibid.* Paris, le 14 mars 1811, lettre de Picard à Joseph. L'artiste est retenu sur une scène nantaise. Il s'était rappelé au bon souvenir de Picard pour débiter à l'Opéra, mais le directeur l'invite à prendre un congé pour se présenter à une audition.

<sup>2179</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Approbation des débuts de M<sup>lle</sup> Hullin par le comte de Pradel, le 1<sup>er</sup> février 1816.

marquis de Lauriston qui valide ou non la proposition faite par le Comité d'administration<sup>2180</sup>.

Les débuts sont une première étape dans la carrière des acteurs de l'Opéra ; après avoir été admis dans le service ordinaire des représentations, les artistes sont soumis aux règles générales de l'avancement. Celles-ci sont déterminées par les usages autant que par les règlements.

## *II. L'avancement*

L'avancement peut prendre différentes formes : il permet à l'interprète d'obtenir un meilleur rang, ou seulement de meilleurs cachets. Si l'avancement vers un meilleur rang se traduit automatiquement par une augmentation des revenus, l'augmentation de la rétribution n'implique pas nécessairement un changement de catégorie, au sein du théâtre.

Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on formule de nombreuses critiques contre le système, considéré comme trop figé. Les principaux interprètes ont la mainmise sur les rôles : leur place ne pourra être prise par un autre acteur qu'au moment de leur départ. Les catégories inférieures de personnel semblent plus mobiles. Il n'est pas rare qu'un figurant, appelé épisodiquement, fasse ses preuves et gagne la confiance des maîtres de ballets et de chant : il parviendra à entrer comme surnuméraire, avant d'obtenir une place fixe<sup>2181</sup>. L'avancement est, pour l'administration du théâtre, un moyen de faire pression sur les têtes d'affiche, trop conscientes de leur notoriété et des bonnes dispositions du public. En réaction, dès 1759, le ministre de la Maison du roi souhaite faire jouer les doubles plus souvent, afin de favoriser la concurrence<sup>2182</sup>. Les administrateurs veulent montrer aux interprètes renommés qu'ils ne sont pas irremplaçables et qu'ils sont menacés par l'arrivée d'artistes, d'autant plus méritants et fiables qu'ils n'ont pas les moyens de s'opposer aux ordres. On prend alors conscience de l'importance de l'avancement :

---

<sup>2180</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Approbation par le marquis de Lauriston du procès-verbal de la séance du Comité d'administration, tenue le 3 avril 1822. Le ministre accorde à cette occasion ses débuts à Émilie Lacroix.

<sup>2181</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Paris, le 11 décembre 1752, nomination de la demoiselle Raimond, figurante, au rang de surnuméraire dans les ballets.

<sup>2182</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Versailles, le 4 juillet 1759, lettre du comte de Saint-Florentin à Rebel et Francœur.

c'est un moyen de gouverner le personnel, de favoriser l'émulation et de pousser les acteurs à l'excellence. La première tentative de réforme générale s'intéresse à l'organisation de l'orchestre : il est question d'augmenter les revenus, afin de pousser les musiciens à s'investir sur le long terme. Le projet, présenté dans les années 1770, entend favoriser l'avancement à l'ancienneté. On souhaite offrir aux musiciens des perspectives de carrière : il s'agit de les conserver le plus longtemps possible pour donner à l'orchestre la stabilité dont il a besoin. Recrutés à 800 livres, ils toucheraient 1 000 livres au bout de dix ans et 1 500, après quinze années de service. Ce principe ne vaudrait que pour les « musiciens ordinaires ». Les musiciens occupant les premières places de l'orchestre seraient soumis à un régime d'avancement au mérite : pour eux, deux critères principaux seraient pris en compte : l'assiduité, ainsi que la qualité de l'exécution. Les plus anciens, s'ils sont surpassés par de jeunes recrues seraient récompensés financièrement, mais pas par une place de premier musicien<sup>2183</sup>. Cette tentative de réforme révèle la volonté de créer un système adapté au fonctionnement de l'établissement et à ses spécificités. Pour séduisante que soit cette proposition, elle ne sera jamais reprise dans les règlements généraux.

En 1776, le personnel de l'Académie royale de musique est divisé en deux classes : celle des « sujets appointés » et celle des surnuméraires. Les membres de la seconde catégorie – aussi talentueux soient-ils – ne peuvent accéder à la première qu'en cas de place vacante<sup>2184</sup>. Les places occupées par les principaux interprètes ne sont pas menacées par l'arrivée de nouveaux acteurs ; à l'intérieur de cette « première catégorie de personnel », l'augmentation rapide des cachets doit encourager les artistes les plus brillants ou les mieux protégés. Entre 1776 et 1780, le premier violon Dépréaux est augmenté de 100 à 400 livres par an<sup>2185</sup>, mais son avancement est bloqué à partir de cette date : sans raison autre que financière, le ministre refuse de lui accorder 2 000 livres de revenus, après 33 ans de service<sup>2186</sup>. En matière d'avancement, il faut cultiver ses relations et faire preuve d'entregent : voyant

---

<sup>2183</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. « Réflexions sur l'orchestre de l'Opéra, 1776-1779 », mémoire anonyme.

<sup>2184</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 7 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 portant règlement de l'Académie royale de musique.

<sup>2185</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. « Tableau évolutif des appointements ». Ce tableau retrace les augmentations de cachets durant les années 1770 et 1780.

<sup>2186</sup> A.N. O<sup>1</sup> 622. « Décisions du ministre Amelot relatives à plusieurs sujets ». Non datées, ces décisions sont postérieures à 1780.

approcher la fin de sa carrière, le chanteur de basse-taille Gélén fait valoir sa notoriété pour obtenir une augmentation de 2 300 livres, entre 1776 et 1779<sup>2187</sup>.

Pour être promu à un meilleur rang, il faut attendre une place vacante. Cette règle de principe a connu bien des aménagements. L'usage à l'Académie de musique limite les places de premier danseur au nombre de trois : une pour le genre sérieux, une de demi-caractère et une pour le genre comique. En dépit des réserves émises par le Comité d'administration, le ministre se donne le droit de déroger à cette coutume<sup>2188</sup> : en 1780, Pierre Gardel – dont le talent et le sérieux ne sont pas sujets à caution – réclame le même rang de premier danseur que Vestris fils. Le secrétaire d'État de la Maison du roi le lui accorde, bien qu'il n'y ait plus aucune place libre ; tout au plus précise-t-il que cette faveur prend effet, « sans tirer à conséquences » pour l'avenir<sup>2189</sup>. La règle communément admise veut qu'un seul premier artiste soit nommé pour chaque genre du chant et de la danse, mais les dérogations sont devenues des pratiques courantes, bien qu'elles soient reconnues et acceptées avec plus d'enthousiasme par les interprètes que par l'administration. Souvent harcelés par les acteurs voulant bénéficier de passe-droits, les gestionnaires cèdent facilement. Le ministre Amelot et les directeurs avouent leur impuissance : la Maison du roi ne peut se permettre de mécontenter les gloires de la scène. Ce genre de dérogations a été accordé, de façon constante, depuis l'arrivée du comte de Saint-Florentin à la Maison du roi, si bien qu'il est maintenant difficile de revenir sur les usages en refusant le doublement des premiers emplois. Durant les dernières années de l'Ancien Régime, le baron de Breteuil, pas plus que ses prédécesseurs, ne peut revenir sur la coutume<sup>2190</sup>.

Lorsque les places se libèrent, elles sont pourvues selon des critères coutumiers, révélés par la correspondance administrative. Le choix s'effectue surtout en fonction de la notoriété et du talent des artistes ; à mérite égal, seule l'ancienneté permet d'effectuer la sélection. L'appréciation « du talent » dissimule bien des arrangements ; elle est souvent utilisée pour légitimer à une décision parfaitement arbitraire. Lorsque l'administration décide de procéder à l'avancement d'un artiste

---

<sup>2187</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. « Tableau évolutif des appointements ».

<sup>2188</sup> A.N. O<sup>1</sup> 620. Procès-verbal de la séance du Comité d'administration du 24 avril 1780 : « Est délibéré qu'il sera fait au ministre de très humbles représentations sur le danger de toucher à la constitution des premières places du chant et de la danse qui ont été fixées depuis la création de l'Opéra. » Il est intéressant de noter que Maximilien Gardel, le frère aîné de Pierre Gardel, semble avoir délibéré en ce sens.

<sup>2189</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 15 juin 1780, lettre du ministre Amelot à l'intendant de La Ferté.

<sup>2190</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. Lettre non datée – probablement de 1788 – dans laquelle le Comité d'administration accorde, conformément aux souhaits du ministre, une place de « premier sujet » à la demoiselle Langlois alors qu'aucune place n'est vacante.



plus jeune et carriériste, elle se justifie en affirmant au plus ancien « sur le déclin » que son concurrent a maintenant le talent nécessaire pour occuper ses rôles. Au contraire, lorsque la direction décide de favoriser un artiste plus ancien, elle dira au jeune ambitieux qu'à talent égal, un interprète figurant sur les états de personnel depuis plus longtemps doit l'emporter. Il s'agit de ne pas le froisser et de le préserver pour un avancement futur, lorsque sa notoriété aura grandi. Confronté à cette situation, le ministre est parfois contraint d'accorder les revenus d'un premier artiste à l'acteur déçu – sans pour autant lui en donner le rang – afin de ménager sa susceptibilité<sup>2191</sup>. Cette conception de l'avancement est, en principe, destinée à favoriser les meilleurs artistes, mais elle est détournée de son objectif principal. Le trop grand nombre de dérogations et de mesures gracieuses n'a jamais permis de mettre vraiment les interprètes en concurrence, pas plus qu'il n'a discipliné les acteurs.

Après 1789, le principe de l'avancement « par le talent » n'est pas abandonné : la popularité de l'artiste auprès du public reste le facteur déterminant mais, comme auparavant, ce système soulève des problèmes d'exécution. Le règlement de 1798 s'efforce d'imposer le principe d'un avancement par concours<sup>2192</sup>, mais tout porte à croire que le dispositif n'a jamais vraiment été appliqué. Retrouver quels critères prévalent pour l'avancement n'est pas chose facile, dans la mesure où aucune règle générale ne semble s'imposer. Certains artistes obtiennent les meilleures places en quelques années, alors que d'autres n'auront pas assez d'une carrière pour briller dans les premiers rôles. En 1802, le célèbre danseur Louis Duport fait ses premiers essais à l'école de danse de l'Opéra, après s'être illustré sur les planches de l'Ambigu Comique. Ses prestations donnent satisfaction, si bien qu'il part, l'année suivante, pour Lyon afin de se produire avec M<sup>lle</sup> Collomb, première danseuse comique. Lorsqu'il rentre à Paris, la même année, ses cachets s'élèvent déjà à 6 000 francs et, en quelques mois, il devient « premier sujet du genre comique », avant d'être associé à Auguste Vestris pour la première place de demi-caractère<sup>2193</sup>. Tous les artistes ne connaissent pas une ascension aussi rapide. Certains, comme la danseuse Bigotto,

---

<sup>2191</sup> *Ibid.* Versailles, le 29 juin 1780, lettre du ministre Amelot à l'intendant de La Ferté au sujet de la réclamation présentée par la demoiselle Durancy contre la promotion accordée à la demoiselle Duplan à mérite égal, mais en raison de son ancienneté.

<sup>2192</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Article 30 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2193</sup> Bibl. Opéra. L. Duport, *Réponse de Duport à un pamphlet intitulé Opinion d'un habitué de l'Académie impériale de musique dans l'affaire de M. Duport*, Paris, Clouzier, p. 3-2 du pamphlet mis en annexe.

doivent se battre plusieurs années, avant de pouvoir décrocher un rôle majeur<sup>2194</sup> ; la plupart n'atteindra jamais les premiers emplois du chant et de la danse. Les exemples ne manquent pas. M<sup>lle</sup> Gaillet entre au Théâtre de l'Opéra, en même temps que Louis Duport. D'abord figurante avec 600 francs de cachets annuels, elle n'est promue double qu'au bout de quatre ans, avec une rémunération de 1 200 francs. Même si ses revenus augmentent avec l'ancienneté, elle ne connaît aucun avancement vers une meilleure place au cours de ses dix-sept ans de service interrompu<sup>2195</sup>. Devenir double représente une promotion pour tout figurant, mais – les interprètes en sont parfaitement conscients – il est facile de demeurer à jamais dans cet emploi. Faute de pouvoir monter assez souvent sur scène, beaucoup de doubles ne parviennent jamais au rang de remplaçant, place souvent déterminante pour qui souhaite se faire un nom. Ainsi les artistes préfèrent-ils parfois refuser leur promotion vers un emploi de double, en espérant être nommé directement remplaçant<sup>2196</sup>. Ces tentatives sont, en règle générale, infructueuses<sup>2197</sup> : l'administration se sait en position de force face à un artiste qui ne jouit ni d'une notoriété importante, ni de protections particulières. Les plus habiles parmi les nouveaux interprètes vont dès lors essayer de négocier leur avancement, dès le moment de leur recrutement : en 1808, le danseur Albert n'accepte de commencer comme double, à 3 000 francs la première année, que s'il est promu remplaçant à 5 000 francs à partir de la seconde, et augmenté de 1 000 francs la troisième année. Certain de son talent, il se fait reconnaître le droit de prendre un engagement avec un théâtre étranger, au terme de son engagement. Cette tactique est habile. La direction de l'Académie impériale de musique ne peut pas se permettre de laisser partir un danseur ayant obtenu plusieurs succès en France ; en 1812, l'administration lui offre la place – cette fois définitive – de premier danseur et lui offre la protection statutaire<sup>2198</sup>.

Il arrive que l'avancement donne lieu à de longues tractations entre les artistes ; elles sont suivies d'arrangements financiers douteux. Bien que le maître de chant Lazure ait déjà acquis son droit à la pension, il entend continuer ses fonctions le

---

<sup>2194</sup> A. Royer, *op. cit.*, p. 119. M<sup>lle</sup> Bigotto débute à l'Opéra dans le rôle de Psyché. En l'an X, elle réclame de l'avancement, mais il lui faudra trois années pour s'installer définitivement dans les rôles les plus prestigieux, tenus avant elle par M<sup>me</sup> Gardel.

<sup>2195</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 24 décembre 1823, lettre du directeur Habeneck au ministre de la Maison du roi.

<sup>2196</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 79, « dossier Bigottini ». Paris, le 2 nivôse an X, lettre d'Émilie Bigottini au ministre de l'Intérieur.

<sup>2197</sup> *Ibid.* Paris, le 11 prairial an X, lettre de Roederer à Emilie Bigottini informant l'artiste que sa demande est refusée et qu'elle n'a d'autre choix que d'accepter un emploi de double, à 3 000 francs.

<sup>2198</sup> *Ibid.* « dossier Albert ». Lettres du directeur à Albert des 1<sup>er</sup> juillet 1808 et 5 août 1811.

plus longtemps possible, tandis que le chanteur Adrien attend impatiemment l'opportunité de prendre sa place. Lazure n'acceptera de partir que s'il obtient 1 100 francs pris sur les revenus d'Adrien, afin de conserver un revenu général de 5 000 francs, pension comprise. L'affaire est entendue entre les deux hommes et le préfet du Palais prend un arrêté accordant une partie du traitement du nouveau maître de chant à son prédécesseur<sup>2199</sup>. De telles mesures demeurent extraordinaires ; l'avancement répond normalement à des règles précises. Les figurants et les choristes constituent une pépinière de futurs talents, mais on souhaite favoriser le renouvellement du personnel artistique autant que la découverte d'artistes prometteurs. En 1817, ces deux catégories sont précarisées : à l'issue d'un premier engagement, tout figurant ou tout choriste qui ne parvient pas à être recruté comme double n'est pas renouvelé, sauf si l'administration souhaite le réengager pour répondre aux besoins des représentations<sup>2200</sup>. L'administration a plus d'égard envers les remplaçants : lorsque leur avancement vers un meilleur emploi ne fait guère de doute, ils peuvent obtenir le titre « d'artiste honoraire », avant d'en avoir le rang<sup>2201</sup>. Cette pratique permet de faire patienter un interprète jugé indispensable, mais trop pressé de passer dans la catégorie supérieure. Si le passage d'un rang – figurant, double et remplaçant – à un autre se fait en fonction du mérite, l'évolution à l'intérieur de chacune des catégories est censée être déterminé par l'ancienneté. Ce « droit d'ancienneté », purement coutumier, est remis en cause, en 1816 : on réforme les règles de promotion au sein des différentes catégories de personnel. Quelques artistes – qui s'attendaient à être augmentés après plusieurs années au théâtre – ont la surprise désagréable de découvrir une diminution de leurs cachets : ils font parvenir leurs réclamations à la direction de la Maison du roi, par l'intermédiaire de grands seigneurs<sup>2202</sup>. Pour mettre fin à cet usage dont les artistes réclament l'application, le comte de Pradel prend un arrêté destiné à « abolir le droit coutumier d'ancienneté chez les doubles » : la Maison du roi détermine, chaque année, leur rang<sup>2203</sup>. En pratique, il ne fait aucun doute que le rang est fixé, non pas au ministère, mais par l'administration interne. L'état annuel, ainsi revêtu de l'autorité ministérielle, devient difficilement attaquant

---

<sup>2199</sup> *Ibid.* Arrêté du préfet Luçay du 12 avril 1806.

<sup>2200</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 18 décembre 1817.

<sup>2201</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 8 mai 1817, lettre de La Ferté aux administrateurs de l'Opéra. M. Huby, remplaçant, obtient le titre d'artiste honoraire.

<sup>2202</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 1<sup>er</sup> février 1816, lettre du comte de Pradel au directeur au sujet de la diminution des appointements du sieur Duvernoy. Le duc de Rohan est intervenu en sa faveur.

<sup>2203</sup> *Ibid.* Arrêté du comte de Pradel du 27 décembre 1817.

par les interprètes qui se sentiraient lésés par la règle nouvelle de fonctionnement. Le principe du choix discrétionnaire établi sous la Restauration, est réformé sous la II<sup>e</sup> République : le rang des chanteurs doit maintenant être déterminé après « examen des voix ». En 1851, par exemple, M. Perez descend au huitième rang des premiers ténors : un concurrent a progressé plus vite et lui a ravi la première place. Chaque changement de rang engendre des diminutions ou des augmentations de revenus, mais l'administration, par égard pour un artiste, peut choisir de compenser la perte financière par une gratification égale au manque à gagner. Les registres de la régie révèlent l'existence de plusieurs mesures gracieuses. La direction demande aux chefs de service de noter les interprètes au cours de leur carrière : de bonnes évaluations peuvent justifier le maintien des revenus<sup>2204</sup>. La même année, M<sup>me</sup> Desgranges – elle occupait le dixième rang des « premiers dessus » – donne sa démission : tous les suivants, dans sa catégorie, augmentent d'une place<sup>2205</sup> : ainsi tous les interprètes, même ceux que l'on juge médiocres, obtiennent une promotion, sans pour autant s'être illustrés. Alors que les artistes installés aux places les moins prestigieuses sont soumis à un régime d'avancement strict, les principaux acteurs jouissent ouvertement de mesures de faveur. Les jalousies viennent troubler la bonne gestion du personnel lorsqu'un artiste ne supporte pas de voir son concurrent avancer plus rapidement que lui : en 1823, le baron de La Ferté « ne voulant pas [...] consentir à une violation trop flagrante du règlement » accepte de donner le rang de premier sujet à la danseuse Lise Noblet, « frappée par la promotion de M<sup>lle</sup> Legallois », sans lui en accorder officiellement les cachets<sup>2206</sup>. L'avancement au favoritisme est aussi valable pour l'augmentation des rémunérations : en 1854, le ministre de la Maison de l'empereur décide unilatéralement<sup>2207</sup> que la mezzo-soprano Rosine Stolz – réengagée après sa retraite – sera rémunérée à 50 000 francs et cela, en dépit du déclin, unanimement reconnu, de ses capacités vocales<sup>2208</sup>. De même, le baryton Marc Bonnechée sera rémunéré à 12 000 francs, à peine un an après avoir débuté dans le rôle d'Alphonse,

<sup>2204</sup> Bibl. Opéra. AD 2. Le 1<sup>er</sup> février 1851, il est noté que M. Pérez cesse son engagement après avoir refusé sa rétrogradation au rang de n<sup>o</sup> 8 des premiers ténors. Le registre explique qu'en raison des bonnes notes données par les chefs de service, l'administration avait proposé à l'artiste de jouir de ses anciens cachets.

<sup>2205</sup> Bibl. Opéra. RE 3. Le registre explique que le 2 novembre 1851, suite à la démission de M<sup>me</sup> Desgranges, « les n<sup>os</sup> 11 à 23 des premiers dessus augmentent d'un rang ».

<sup>2206</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 6 août 1823, lettre de La Ferté au ministre. Les 2 000 francs d'appointements manquants par rapport au traitement des premiers sujets seront compensés par une gratification.

<sup>2207</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Paris, le 1<sup>er</sup> septembre 1854, lettre de Roqueplan au ministre. Le directeur prend acte des décisions du ministre quant à ces deux artistes.

<sup>2208</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.* p. 1179.

dans *La Favorite*<sup>2209</sup>. Enfin, l'avancement vers un meilleur emploi ou une meilleure rétribution peut être réclamé au moment de la renégociation des contrats à durée déterminée. Lorsqu'un artiste est apprécié à l'Opéra et que son engagement arrive à terme, il s'efforce d'obtenir de meilleures conditions de revenus ou de meilleures perspectives de carrières. Tel sera le cas, en 1858, de la cantatrice Adélaïde Borghi-Mamo qui demande à passer de 7 000 francs par an à 9 000 francs<sup>2210</sup>.

Le favoritisme devient presque un élément officiel de l'évolution des carrières à l'Opéra : l'avancement n'est pas toujours équitable et bien des interprètes nourrissent quelque rancœur contre l'établissement. Il faut cependant reconnaître qu'en dépit de ses défauts, le statut du personnel à l'Opéra est, en lui-même, avantageux par rapport aux conditions connues par beaucoup d'autres professions.

#### *Paragraphe 4. Les avantages matériels*

Les avantages conférés peuvent être nombreux. Les archives attestent l'existence de places gratuites<sup>2211</sup> ou de distributions de pain et de vin<sup>2212</sup>. L'administration intervient aussi pour faire libérer des interprètes emprisonnés<sup>2213</sup>. La liste pourrait être longue. Il ne s'agit pas ici de la dresser, mais d'évoquer succinctement les principaux avantages consentis.

Les artistes ne sont pas tenus de se vêtir à leurs frais pour les répétitions ou les représentations : les fournitures nécessaires sont accordées par l'administration. Plusieurs avantages sociaux ont été également reconnus. S'ajoutent encore les congés et les jours de repos qui se sont progressivement imposés. Après la Révolution, l'Opéra se montre favorable aux conscrits : ils peuvent bénéficier d'un allègement des obligations militaires. Enfin, les caisses de secours mutuels, fondées par le personnel,

---

<sup>2209</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>2210</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1185. Rapport du secrétaire général Gautier, 1858.

<sup>2211</sup> Bibl. Opéra. AD I. Arrêtés du ministre de la Maison du roi du 11 octobre 1822. Des billets gratuits sont distribués aux premiers sujets, aux doubles et aux remplaçants du chant et de la danse. Les demoiselles ont la possibilité de venir accompagnées de leur mère ; les femmes des acteurs sont, elles aussi, reçues.

<sup>2212</sup> Bibl. Opéra. CO 511. Recettes et dépenses, avril 1743-mars 1744. Le comptable a réservé une ligne dans la colonne des dépenses pour le pain et le vin des acteurs.

<sup>2213</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 24 brumaire an XIII, lettre du directeur au chef de la première division de la Préfecture de police. Bonet demande la libération d'un choriste jugé indispensable pour les représentations de l'Académie royale de musique.

ont comblé les lacunes de la protection accordée par les règlements et les usages du théâtre.

### *I. Des fournitures*

L'administration pourvoit entièrement à la confection des costumes, mais elle ne se contente pas de fournir les habits de scène. Les marchés passés entre l'Opéra et ses principaux fournisseurs montrent qu'une grande partie des dépenses faites pour le service quotidien est prise en charge par l'administration.

Les règlements sont muets à ce sujet. Bien qu'aucune obligation officielle ne soit imposée aux gestionnaires, la direction achète le matériel et les fournitures destinés aux artistes. Dans les années 1780, les registres administratifs attestent l'existence de telles habitudes mais, faute de livres de comptes détaillés, il est difficile de savoir si l'usage est plus ancien. Contrairement aux chanteurs, les danseurs usent leurs vêtements en venant répéter leurs rôles. Pour cette raison, le directeur décide de distribuer à chaque interprète de la danse – quel que soit son rang – cinq paires de bas par an<sup>2214</sup>.

En 1804<sup>2215</sup>, l'achat des chaussons pour le service de la danse est devenu la dépense principale en matière de fournitures. Plusieurs couleurs de chaussons sont commandées : on distribue ces accessoires en fonction des costumes de scène, ou selon les goûts personnels des danseurs. Lorsque leurs fournitures sont usées, les interprètes se rendent au magasin de l'Opéra et on leur en délivre de nouvelles. Le manque de contrôle dans la distribution de matériel a laissé s'installer de nombreuses pratiques douteuses. En 1827, la direction décide de réagir et refuse de commander plus de trois paires de chaussons par artiste, pour le service du mois. Les registres sont tenus avec précision, si bien que l'on peut suivre l'acheminement des fournitures depuis la réserve du fournisseur jusqu'à leur délivrance aux danseurs : leurs noms sont systématiquement enregistrés. Cette tentative de rationalisation des dépenses n'a pas été suivie d'effets : en août, le fournisseur livre à l'Académie royale de musique

---

<sup>2214</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Décision du 25 juillet 1787.

<sup>2215</sup> Bibl. Opéra. FO 271. Livre de commandes 1804-1805.

le nombre exact de chaussons prévus pour le service courant, mais deux jours plus tard, il faut passer une nouvelle commande. Les artistes continuent de réclamer leurs chaussons et font pression pour en obtenir plus que le nombre réglementaire<sup>2216</sup>. Cette situation poussera l'administration à abandonner les commandes globales, faites *a priori*, auprès des commerçants. En 1848, les chaussons sont livrés en fonction des demandes et la facture est présentée en fin d'exercice. Au total, l'administration achète ce que les danseurs réclament : certains d'entre eux reçoivent jusqu'à onze paires pour le service mensuel. Les fournisseurs vendent plus de 200 paires de chaussons lacés chaque mois, pour une somme dépassant 700 francs<sup>2217</sup>. Rien dans la correspondance administrative ne permet d'affirmer que les danseurs essaient de revendre le matériel fourni en abondance par l'Opéra, mais la consommation anormale faite par certains membres du corps des ballets laisse planer le doute.

Outre la distribution de collants, de chaussons ou de souliers, les directeurs ont toléré l'utilisation des costumes à des fins privées. Le danseur Louis Duport, par exemple, a pu conserver ses habits de scène lors de ses voyages privés : par cette autorisation on permet tacitement à l'interprète de se produire en dehors de l'Académie impériale de musique<sup>2218</sup>. Duport étant, à son époque, l'un des interprètes les plus difficiles à discipliner, la direction préfère éviter de lui donner un motif quelconque de contrariété. D'autres artistes – moins célèbres et moins capricieux – tentent, sans succès, de suivre le même exemple. Lorsque M<sup>lle</sup> Millière refuse de rendre un costume confectionné sur mesure pour son personnage, le directeur lui intime l'ordre de le rendre dans les plus brefs délais<sup>2219</sup>.

La prise en charge, par l'établissement, des fournitures nécessaires au service des représentations a beaucoup aidé les danseurs de ballets les plus modestes : leurs revenus faibles ne leur permettaient pas d'acheter, sur leurs propres deniers, les fournitures nécessaires à l'exercice de leurs talents. De façon générale, un régime protecteur se met en place pour les artistes de l'Opéra : il leur permet notamment de bénéficier d'une véritable « médecine du travail ».

---

<sup>2216</sup> Bibl. Opéra. FO 246. La décision de limiter la distribution de matériel a été prise au mois d'août 1827. La première commande a été faite chez mais le fournisseur Dupire le 6 août. Celui-ci a été sollicité le 8 août pour une nouvelle livraison.

<sup>2217</sup> Bibl. Opéra. FO 266. Au mois de juin 1847, 55 paires de chaussons seront achetées pour seulement cinq artistes. Janssen, le fournisseur principal durant cette période, livrera 209 paires au mois de janvier 1848 pour un total de 737 francs.

<sup>2218</sup> Bibl. Opéra. AD 67. Paris, le 5 mars 1807, lettre du directeur informant le préfet du Palais que Louis Duport allait garder ses costumes d'Opéra lors de ses voyages personnels.

<sup>2219</sup> *Ibid.* Paris, mars 1807, lettre du directeur à M<sup>lle</sup> Millière (non datée précisément). Cet ordre fait suite à une réclamation de l'inspecteur de l'habillement.

## II. Un régime protecteur

Les conditions protectrices commencent réellement à s'imposer à l'Académie royale de musique, dans les années 1780, au moment de la régie exercée par les Menus-plaisirs. Elles ne sont alors pas totalement isolées : l'administration commence, par exemple, à prendre en charge l'indemnisation des accidents dus au travail sur les chantiers de travaux publics<sup>2220</sup>. Les différentes mesures que l'on peut qualifier de « sociales » se poursuivront durant le siècle suivant. Quatre catégories d'avantages apparaissent progressivement. Ces avantages ne tarderont pas à se systématiser. Un service de médecine du travail est mis en place ; il est suivi de plusieurs initiatives en faveur des accidents du travail. Ce régime protecteur est créé, bien avant que la jurisprudence ne reconnaisse un droit d'indemnisation au loueur de service – non sur le fondement du contrat, mais en application du régime de la responsabilité quasi-délictuelle<sup>2221</sup>. Les interruptions de service dues à la maladie seront, elles aussi, prises en compte pour ne pas laisser dans le dénuement un interprète souffrant. Enfin, les autorités songeront à garantir une rétribution durant les grossesses. Ces compensations s'imposent timidement, mais elles devancent de plusieurs dizaines d'années les « congés maternité » accordés aux institutrices puis aux fonctionnaires, dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle.

### A. Une médecine du travail avant l'heure : assistance et contrôle

La présence d'un chirurgien affecté au service de l'Opéra est attestée dans le journal tenu par le sous-directeur de l'Académie royale de musique, à la fin de l'Ancien Régime. Les fonctions de Deville sont, en principe, gratuites, mais le chirurgien accepte des honoraires versés sous forme de gratification : en 1787, le

---

<sup>2220</sup> F. Monnier, *Les marchés de travaux publics*, op. cit., p. 272-274.

<sup>2221</sup> F. Hordern, « L'histoire du droit du travail existe-t-elle ? », *Cahier de l'Institut régional du travail*, PUAM, 1991, p. 122. Cette jurisprudence de la Cour de cassation est encore loin du régime imposé par la loi sur les accidents du travail en 1898.



directeur lui accorde 300 livres « pour les pansements »<sup>2222</sup>. Les chirurgiens du théâtre doivent principalement soigner les blessures subies par les ouvriers, lors de la construction des décors ; ils réduisent aussi les fractures causées par les chutes des employés machinistes ou des interprètes. Peu importe que l'incident ait lieu durant les répétitions ou au cours d'une représentation : l'objectif est d'intervenir rapidement, pour que les interprètes ou les ouvriers ne restent pas éloignés du théâtre trop longtemps. Le service de médecine est bouleversé durant les premières années de la Révolution : la correspondance retrouvée ne parlera plus de ce « service de santé », jusqu'en 1792.

À cette date, on crée une place de chirurgien du Théâtre des arts « à cause des accidents qui peuvent arriver et qui arrivent malheureusement trop souvent ». M. Sedillon est nommé avec J.-B. Toussaint, le serrurier qui lui sert d'assistant depuis trois ans<sup>2223</sup>. Les deux hommes ont acquis une notoriété importante : les connaissances anatomiques et médicales du chirurgien et le savoir faire de l'artisan leur ont permis de se perfectionner dans la fabrication d'appareils et d'atèles. Sedillon et son assistant ne pouvant être présents à toutes les répétitions et toutes les représentations – de nombreux patients réclament le « chirurgien de l'Opéra » –, ils ont été autorisés à recruter un élève, rémunéré par l'établissement : celui-ci doit intervenir durant l'absence du maître. Cette pratique s'est pérennisée : en 1802, le médecin de Cambacérès est nommé adjoint de Delatour, nouveau chirurgien en titre du théâtre<sup>2224</sup>. À cette époque, trois officiers de santé œuvrent pour L'Opéra, puisque Deville – écarté durant les premières années de la Révolution – a recouvré, sous le Consulat, la place qu'il occupait durant l'Ancien Régime. De ces trois personnages, Dudonjon – le médecin du deuxième Consul – semble être le plus dévoué. Pour lui, sa mission ne se limite pas aux soins apportés aux blessés et aux malades : Dudonjon se sent investi d'un véritable sacerdoce et dit ressentir « le désir de se rendre utile à toutes les personnes que le malheur des circonstances mettraient dans le cas d'avoir besoin des secours de l'art » : il n'a pas cru devoir borner son zèle au seul exercice de

---

<sup>2222</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Décision du 23 avril 1787.

<sup>2223</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. « Rolle pour M. Cellérier, 1792 ».

<sup>2224</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 24 vendémiaire an XI, lettre de Delatour au préfet du Palais. Le chirurgien, manifestement débordé par ses consultations personnelles et son service auprès du Théâtre de la République et des arts, remercie Charles Luçay d'avoir nommé le médecin du deuxième Consul comme adjoint.

la médecine. Ainsi, les chirurgiens<sup>2225</sup> négocient-ils avec les économes des hospices et le médecin en chef de l'Hôpital Necker pour qu'ils admettent gratuitement, et sans la moindre formalité, les artistes ou les employés adressés par les administrateurs de l'Opéra<sup>2226</sup>. À cette double mission de soin et d'assistance est ensuite ajoutée une fonction de contrôle : celle du suivi et de la vérification des maladies. En 1817, la direction de l'Académie royale de musique comprend son intérêt à dépêcher ses médecins chez les artistes souffrants, ou qui se déclarent comme tels. On veut s'assurer de leur prompt rétablissement, mais aussi – et surtout – vérifier que leur arrêt ne cache pas quelque indisposition simulée. Les officiers de santé reçoivent les « états des malades », dressés par les préposés de l'Opéra, et doivent se rendre au domicile des artistes manquants. Le directeur espère ainsi lutter contre les manquements injustifiés, mais ses attentes ne sont pas comblées : à en croire les rapports des médecins, les vingt-huit patients visités jusqu'au début du mois de mai 1817 sont tous de bonne foi. Si les médecins ont reconnu qu'une artiste enceinte « s'écoutait un peu trop », ils n'ont pas hésité à blâmer un chanteur qui ne s'était pas arrêté assez tôt, au risque d'altérer durablement sa voix<sup>2227</sup>.

En 1825, le vicomte de La Rochefoucauld souhaite organiser les services médicaux de tous les établissements royaux selon le même modèle. Cette réforme ne modifie pas le fonctionnement de l'Opéra, dans la mesure où les articles de l'arrêté s'inspirent assez largement du service de santé de l'Académie royale de musique. Médecins et chirurgiens sont affectés à chaque théâtre ; ils doivent se concerter avec les chefs d'établissement, afin d'assurer une permanence médicale dans tous les établissements de spectacles ; les soirs de représentation, des places gratuites leurs sont accordées. Si les fonctions de ces médecins et chirurgiens sont toujours – en principe – gratuites, un fonds de 3 000 francs est constitué pour récompenser leur dévouement et leur zèle<sup>2228</sup> ; le plafonnement de la somme consacrée aux honoraires doit empêcher les directeurs d'accorder des récompenses trop généreuses aux membres du service médical. Un seul médecin fait exception à la règle : le docteur Lacroix a été pris en affection par le pouvoir royal après qu'il a prodigué les derniers soins au duc de Berry, frappé mortellement devant l'Opéra, par Louvel. Le docteur,

---

<sup>2225</sup> La correspondance administrative emploie indifféremment les termes de médecin, chirurgien ou officier de santé pour parler de son personnel médical.

<sup>2226</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Paris, le 4 brumaire an XI, lettre du médecin Dudonjon au directeur.

<sup>2227</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Rapports des malades établis par les officiers de santé les 29 avril 1817 et 5 mai suivant.

<sup>2228</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté de La Rochefoucauld du 24 octobre 1825.

en service depuis 1806, est pensionné à hauteur de 600 francs sur les fonds de la liste civile<sup>2229</sup>. La Rochefoucauld se révèle moins complaisant avec le service de santé que ne l'étaient ses prédécesseurs : lorsque les médecins réclament – comme à l'accoutumée – des gratifications annuelles, le directeur des Beaux-arts demande des rapports précis à ses subordonnés. De ces évaluations dépendent les récompenses : le vicomte souhaite s'assurer que l'investissement personnel des médecins a dépassé le cadre strict des fonctions, telles qu'elles sont prévues dans les règlements et imposées par les usages<sup>2230</sup>. Le fonctionnement du service médical ne constitue donc pas une dépense imposante pour l'Opéra. L'approvisionnement de la pharmacie, mise à la disposition des officiers de santé, aurait pu s'avérer coûteuse si l'administration n'avait pas trouvé le moyen d'obtenir gratuitement les remèdes nécessaires. L'étude des registres des « entrées de droit » révèle qu'un pharmacien a négocié son droit d'assister gratuitement aux spectacles contre la fourniture des médicaments et des pommades indispensables aux soins des interprètes<sup>2231</sup>. Auparavant, certaines fournitures médicales faisaient l'objet de marchés, comme le lycopodium – remède importé de Suisse, particulièrement efficace pour soigner les affections de la gorge<sup>2232</sup>

Le service médical est réorganisé avec plus de rigueur et de précision par un arrêté ministériel de 1852<sup>2233</sup>. Désormais huit médecins, tous nommés par le ministre, sont affectés au service de l'Académie impériale de musique. Un état de service est déterminé au début de chaque mois par le commissaire du gouvernement : il permet d'organiser un roulement hebdomadaire et de déterminer les heures de garde, chaque soir de représentation. Le régime des « visites domiciliaires » est aussi réformé. Pour lutter contre les abus, les visites ont lieu quotidiennement et les médecins acceptent d'être appelés, à toute heure, par la direction pour s'assurer que les absences de dernière minute ne sont pas motivées par un refus de jouer.

Afin de faciliter l'exercice de la médecine, une infirmerie est ouverte à l'intérieur de l'Opéra : les textes précisent que ce local, renfermant la pharmacie, doit être convenablement éclairé et chauffé. On souhaite, dans le même temps, s'assurer de l'assiduité des médecins et lutter contre leur trop grande complaisance à l'égard

---

<sup>2229</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Rapport anonyme du 28 novembre 1828, approuvé par le ministre.

<sup>2230</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. Paris, le 3 juin 1830, lettre de La Rochefoucauld au directeur de l'Opéra à propos de la gratification annuelle réclamée par le docteur Lacroix.

<sup>2231</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. « Liste alphabétique des entrées de droit pour l'année 1823 ».

<sup>2232</sup> Bibl. Opéra. AD 26. Autorisation du 1<sup>er</sup> août 1792. M. Carbonel reçoit 166 livres pour l'importation du lycopodium.

<sup>2233</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Arrêté du ministre de l'Intérieur du 23 février 1852.

des artistes indisposés : le service de santé est placé sous la surveillance du ministère de l'Intérieur qui, d'après les rapports trimestriels de son commissaire, décide le remplacement des médecins défaillants. Cette organisation rigoureuse ne dissuade pas les praticiens de la capitale qui réclament, en nombre, leur affectation au théâtre. Ces fonctions leur permettent non seulement d'assister aux spectacles, mais aussi d'accéder à la notoriété : les familles de la bonne société se vantent toujours de pouvoir s'offrir les services du médecin attitré de l'Opéra. Les postes de titulaires sont rapidement pourvus par arrêtés ministériels<sup>2234</sup> ; même lorsqu'aucune place n'est libre, les sollicitations ne cessent pas. En plus des huit places de « médecin ordinaire » sont créées des places de « médecin adjoint » et de « médecin suppléant » : en 1861, par exemple, le chirurgien Aubin Desfougères est nommé suppléant, après avoir été refusé successivement comme titulaire et adjoint, faute de postes vacants<sup>2235</sup>. Le rôle des médecins, lors des visites domiciliaires, est renforcé en 1854. L'arrêté pris par le ministre de la Maison de l'empereur fait preuve de rigueur : l'absence d'un artiste est considérée comme une faute professionnelle, si l'indisposition invoquée n'est pas excusée par le certificat d'un médecin personnel, lui-même confirmé par les médecins de l'Opéra<sup>2236</sup>. Comme le laisse supposer le règlement du service médical, imposé en 1852, les officiers de santé sont maintenant « à la merci de l'administration » : ils se montrent moins compréhensifs à l'égard des interprètes malades<sup>2237</sup>.

La renommée des médecins de l'Opéra ne se dément pas, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant. Les places sont à ce point courues que les candidats ont besoin de postuler à de nombreuses reprises. Ils recherchent le soutien de personnalités politiques influentes : en 1897 et 1898, le docteur Gloner est recommandé par le ministre de l'Instruction publique<sup>2238</sup>. La plupart des médecins ne parvient pas à trouver un protecteur : ils ont pris l'habitude de proposer leur service

---

<sup>2234</sup> Voir, par exemple, A.N. F<sup>21</sup> 1055. Arrêté du ministre de l'Intérieur du 26 février 1852, nommant le docteur Beaudé médecin de l'Opéra.

<sup>2235</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1071. Paris, le 8 décembre 1861, lettre d'Aubin Desfougères au ministre. Le chirurgien adresse ses remerciements pour avoir été médecin suppléant de l'Opéra. Le 22 octobre de la même année lui avaient été refusées les places de titulaire et d'adjoint.

<sup>2236</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Article 5 du règlement du 5 août 1854.

<sup>2237</sup> Nérée Désarbres, *Sept ans à l'Opéra*, op.cit., p. 145.

<sup>2238</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1001. Lettres du ministre de l'Instruction publique des 23 octobre 1897 et 29 septembre 1898 adressées au directeur de l'Opéra.

systématiquement, à chaque fois qu'un poste se libère. En 1903, le docteur Leroux envoie sa troisième candidature ; la première remontait à plus de dix ans<sup>2239</sup>.

Le fonctionnement du service médical de l'Opéra a beaucoup évolué depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. S'il a été utilisé comme moyen de contrôle par l'administration du théâtre, il n'a jamais perdu sa vocation originelle, celle d'une intervention rapide auprès des artistes blessés, afin de limiter les conséquences des accidents du travail sur le service des représentations.

### B. *Les accidents du travail*

La vocation originelle des médecins de l'Opéra est d'intervenir au sein du théâtre, en cas de blessure. Avant qu'un officier de santé ne soit spécialement affecté au service de l'Académie royale de musique, la direction se contente s'appeler un chirurgien après chaque accident sérieux. Si la direction avance les frais nécessaires aux soins, elle les retient sur les appointements de l'ouvrier ou sur les cachets de l'artiste estropié<sup>2240</sup>. Cette pratique semble cesser durant les années 1780 : les chirurgiens de l'Opéra sont présents aux répétitions comme aux représentations, et les dépenses nécessaires aux soins sont prises en charge par l'établissement. Les exemples d'intervention ne manquent dans les archives de l'Opéra, toutes époques confondues. Il n'est pas rare qu'un artiste reçoive des soins après s'être blessé durant les répétitions<sup>2241</sup>, ou qu'un médecin vienne réduire la fracture d'un machiniste tombé depuis les cintres<sup>2242</sup>. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les médecins assurent un suivi après l'accident et délivrent, le cas échéant, les permissions nécessaires à la reprise de leurs rôles. En 1806, ils confectionnent des appareils plus complets et plus efficaces pour

---

<sup>2239</sup> *Ibid.* Paris, le 23 juin 1903, lettre du chirurgien Leroux au directeur de l'Opéra.

<sup>2240</sup> A.N. O<sup>1</sup> 617. Paris, le 3 septembre 1783, lettre de Papillon de La Ferté au ministre de la Maison du roi. L'intendant des Menus informe le ministre qu'il va faire passer des ordres au Comité d'administration pour que l'on effectue sur les appointements de Fevver des retenues destinées à rembourser le paiement de son chirurgien.

<sup>2241</sup> Bibl. Opéra. RE 1. « Journal de la régie, 1849 –1850 ». Compte-rendu du samedi 22 décembre 1849. M Lepetit a reçu les soins prodigués par le médecin de l'Opéra après s'être blessé au beau milieu d'une répétition.

<sup>2242</sup> Bibl. Opéra. RE 23. « Journal de la régie, 1871 ». Compte rendu du mercredi 4 octobre 1871. Le médecin Levrat est venu réduire la fracture de M. Germain. Le machiniste a fait une mauvaise chute.

soigner les fractures : ces instruments permettent aux artistes un rétablissement plus rapide<sup>2243</sup>.

Il ne s'agit pas seulement d'accorder un accès privilégié à des soins médicaux de qualité : progressivement, l'administration met en place un statut d'accidenté du travail. Les artistes ou les ouvriers peuvent obtenir des pensions versées spécialement en cas d'invalidité<sup>2244</sup>. Lorsque leur situation ne leur permet pas de recevoir ce genre de compensations financières, les artistes ou les employés estropiés ne sont pas pour autant abandonnés à leur sort. En 1815, un arrêté du comte de Pradel leur donne droit à une indemnité indépendante de l'attribution ou non d'une pension : tout interprète ou préposé qui, à cause d'une blessure subie lors de son travail, se trouverait dans l'impossibilité totale d'exercer ses talents à l'Académie royale de musique – ou dans tout autre théâtre – obtient une indemnité égale à un an de revenus<sup>2245</sup>. Quand un artiste blessé est obligé d'interrompre temporairement sa carrière, il reçoit généralement quelques secours financiers. Ceux-ci sont accordés, au cas par cas, par l'administration, en fonction de la notoriété de l'interprète et de ses besoins personnels. Le montant de ces secours n'est presque jamais encadré par les règlements : la direction ou le Comité d'administration les accordent discrétionnairement. En 1822, par exemple, le Comité propose d'allouer une somme de 100 francs à un menuisier immobilisé et mis au repos après une mauvaise chute<sup>2246</sup>. En 1854, un machiniste est une nouvelle fois victime d'un accident : le rapport médical note que l'infortuné « a eu le visage déchiré et qu'il souffre de contusions aux jambes et à la poitrine si graves que l'on s'étonne qu'il n'ait pas été tué sur coup » ; il obtiendra 150 francs de secours, grâce à la pétition présentée par le directeur Crosnier au ministre<sup>2247</sup>. Les aides financières, versées par l'administration, ne sont jamais élevées et il arrive que les artistes décident d'organiser des souscriptions pour soutenir l'un des leurs. Dans les années 1860, plusieurs de ces initiatives voient le jour ; les sommes récoltées approchent généralement les 300 francs<sup>2248</sup>. Les artistes les plus modestes, comme les ouvriers, sont sensibles à la générosité de l'administration envers les « victimes du sort » : les directeurs ont tout

---

<sup>2243</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Paris, le 24 juillet 1806, lettre du docteur Dudonjon au directeur.

<sup>2244</sup> Voir infra p. 572-574.

<sup>2245</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté du comte de Pradel du 6 septembre 1815 sur les pensions et indemnités.

<sup>2246</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Comité d'administration, séance du 7 janvier 1822 approuvée par l'intendant des théâtres le 30 janvier suivant.

<sup>2247</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Paris, le 9 octobre 1854, lettre du directeur au ministre.

<sup>2248</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 581. Souscription lancée le 2 octobre 1863 en faveur du sieur Rolhey blessé sur scène.

intérêt à faire ouvertement preuve de bonté. Émile Perrin – qui a brièvement été rappelé après la reprise de Paris – recherche l'estime du personnel de l'Opéra. Alors qu'un machiniste s'est gravement blessé et qu'un attroupement entoure l'ambulance prête à le transporter à l'Hôpital Lariboisière, l'administrateur lui glisse dans la main une pièce de 20 francs, si « discrètement »<sup>2249</sup> que l'auteur du *Journal de la Régie* est à même de raconter l'événement dans le détail.

Les accidents du travail peuvent donc faire l'objet de mesures spéciales, destinées à soulager le personnel. Dans le même temps, un régime protecteur se met en place pour aider les artistes et les préposés malades.

### C. La maladie

Des conditions spéciales de rémunération ou des secours ont souvent été accordés au personnel malade. Comme nous l'avons vu, le régime des arrêts maladie passe avant tout par un contrôle des absences. En dépit de la méfiance dont l'administration fait preuve, tous les interprètes n'ont pas essayé de tourner la situation à leur profit. Les plus modestes sont souvent les plus sérieux : en 1817, un balayeur malade fait exécuter son travail « à ses frais pendant » pendant la durée de son absence<sup>2250</sup>. Cette initiative rappelle une obligation depuis longtemps disparue : voilà plus d'un siècle, Lully imposait à ses interprètes indisposés de payer la moitié des gages versés à leurs remplaçants<sup>2251</sup>.

En dépit du zèle dont font preuve certains interprètes, de nombreux abus ont été constatés. Ils ont poussé l'administration à organiser des visites domiciliaires. En 1805, le directeur impose aux artistes de déclarer les interruptions de service, un jour avant l'absence. Tout en prévenant son personnel que les arrêts maladie seront contrôlés, il exclut des motifs légitimes d'interruption toutes les affections courantes : rhumes, maux gorges, etc. : les choristes invoquaient beaucoup trop souvent ces affections bénignes pour se dispenser de répétition<sup>2252</sup>. En dépit d'une surveillance

<sup>2249</sup> Bibl. Opéra. RE 23. « Journal de la régie, 1871 ». Compte rendu du mercredi 4 octobre 1871. Ce sont les mots de l'auteur.

<sup>2250</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 11 janvier 1817, lettre de Payen, balayeur, aux administrateurs de l'Académie royale de musique.

<sup>2251</sup> A.N. MC XLVI-118. Engagement de Bernard Vaultier du 9 février 1674.

<sup>2252</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Ordre du directeur Bonet du 29 mai 1805.

accrue, la direction est impuissante à résoudre les problèmes. Beaucoup d'artistes parviennent à manquer, sans justification valable, en raison de la complaisance des médecins. Le préfet de Palais se résigne à accepter cet état de fait : pour l'heure, aucune procédure infaillible de contrôle n'a pu être instaurée. Charles Luçay souhaite que les artistes « au repos » aient au moins la décence de rester chez eux : il veut « ôter tout prétexte de mécontentement du public qui a le droit de s'étonner et de se plaindre que celui qui, pour cause de maladie, suspend son service, jouisse cependant d'une assez bonne santé pour se livrer à d'autres plaisirs. »<sup>2253</sup> Les contrôles sont fréquents mais, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, aucun abus n'est constaté : comme nous le savons, les médecins valident toujours les absences des interprètes<sup>2254</sup>. Dans la seconde moitié du siècle, l'encadrement plus strict du service médical provoque une augmentation significative des constatations d'arrêts injustifiés. Durant l'exercice 1849-1850, il n'est pas rare de lire, dans le *Journal de la Régie*, que près de la moitié du personnel absent durant une journée de répétition n'est pas réellement malade<sup>2255</sup>. À partir de 1863, l'administration a le droit de faire renouveler tous les cinq jours le certificat médical : le ministre veut être certain que l'artiste ne prolonge pas son absence au-delà du temps strictement nécessaire à son rétablissement<sup>2256</sup>. Les visites domiciliaires révèlent parfois des abus si grotesques que les administrateurs ne manquent pas de s'en amuser : en 1872, un garçon des cintres, nommé Sauvageot, quitte le service précipitamment, se disant gravement indisposé. Inquiet pour sa santé, la direction envoie rapidement un médecin à son domicile qui, « au lieu de constater sa maladie, a pu constater son mariage. »<sup>2257</sup> Lorsqu'un abus est signalé, le directeur prend une sanction disciplinaire : le jeune marié devra payer une amende équivalente à trois jours de travail.

La maladie a été prise en charge différemment, selon les époques. En 1803, des secours épisodiques sont encore accordés au personnel malade, sous forme de gratification extraordinaire. Les interprètes renommés sont les premiers concernés : en dépit de ses cachets élevés, le célèbre danseur Duport reçoit une aide

---

<sup>2253</sup> *Ibid.* Paris, le 29 Octobre 1805, lettre du préfet du Palais à Bonet.

<sup>2254</sup> Voir, par exemple, A.N. AJ<sup>13</sup> 74. Paris, 22 avril 1806, lettre du chirurgien Delatour au directeur à propos de l'interruption du service de Victoire Saulnier. Il dit dans le rapport que cette artiste souffre d'un mal de gorge catarrhal et de rhumatismes.

<sup>2255</sup> Bibl. Opéra. RE 1. Selon le rapport du médecin, sur cinq artistes manquant à la répétition du *Prophète* tenue le samedi 8 décembre 1849, deux ne sont, en réalité, pas malades.

<sup>2256</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 443. Article 7 de l'arrêté ministériel du 14 mai 1863 sur l'engagement des artistes.

<sup>2257</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1003<sup>b</sup>. Paris, le 24 décembre 1872, lettre non signée adressée au directeur.



financière<sup>2258</sup>. Le système de prise en charge et de contrôle de la maladie, instauré à l'initiative du directeur, en 1805, montre que la situation a évolué rapidement. L'Opéra, devenu « Académie impériale de musique », reçoit des subventions généreuses et l'administration peut faire preuve d'une plus grande générosité à l'égard de ses interprètes et de ses employés malades. Si un artiste déclare sa maladie le jour de son absence, il est considéré comme manquant<sup>2259</sup>. Au contraire, s'il avertit le théâtre dans les temps impartis, son nom n'est pas consigné dans les registres : cette pratique laisse penser qu'aucune retenue n'est faite sur ses cachets. À tout le moins, on procède à une retenue inférieure à une journée de revenus.

Un régime complet des « congés maladie » est ensuite organisé ; le terme apparaît dans la correspondance administrative, sous la Restauration. Ces congés sont accordés par la hiérarchie de l'Opéra, sur rapport du directeur<sup>2260</sup>. Lorsque l'indisposition de l'artiste est justifiée et de courte durée, le congé n'occasionne, en principe, aucune retenue. Cependant, lorsque la maladie se prolonge indéfiniment, l'intendant des Menus-plaisirs se réserve la possibilité de suspendre la rémunération<sup>2261</sup>. Des secours sont toujours distribués aux artistes malades, et le directeur semble les accorder avec beaucoup de complaisance. En 1830, le commissaire de la liste civile réprimande Lubbert pour avoir aidé une figurante souffrante : sans en référer aux autorités, il a engagé les fonds de l'Opéra. La somme promise est finalement versée, mais le commissaire se réserve, à l'avenir, le droit de juger l'opportunité des secours. Il s'agit de tempérer la générosité de l'administration interne<sup>2262</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les absences courtes – pour cause de « maladie constatée » – ne grèvent pas les cachets des acteurs manquants. En revanche, toute absence non justifiée, ou faussement justifiée, est considérée comme une faute disciplinaire : le personnel encoure alors une amende équivalente à trois jours de cachets. La direction n'applique pas le règlement aveuglément. Elle sait que les maladies des chanteurs, bien qu'elles soient considérées comme guéries, peuvent avoir des conséquences sur les voix ou la capacité pulmonaire des interprètes, sans que ceux-ci ne soient contraints de garder le lit. Ainsi, les choristes, qui ne peuvent

---

<sup>2258</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 3 pluviôse an XI, lettre du directeur Morel au préfet du Palais.

<sup>2259</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Ordre du directeur Bonet du 29 mai 1805.

<sup>2260</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 8 septembre 1817, lettre du baron de La Ferté au directeur Persuis.

<sup>2261</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Le 20 mars 1818, le baron de La Ferté suspend le congé accordé à M<sup>lle</sup> Allan au motif que « l'indisposition dans laquelle elle se trouve ne permet pas de savoir quand elle reviendra. »

<sup>2262</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 123. Paris, le 17 novembre 1830, lettre du commissaire de la Liste civile au directeur Lubbert.

reprennent leur service après une maladie dont ils se sont pourtant relevés, ne perdent pas entièrement leur rétribution : on ne retient que le quart de jour ou la demi-journée d'absence<sup>2263</sup>.

Le cas des maladies chroniques, causées par le travail à l'Opéra, a été envisagé séparément : elles ne sont pas traitées comme toutes les affections, dont la cause est étrangère au service. En 1806, un arrêté permet aux artistes durablement affectés de toucher leurs cachets pendant les trois premiers mois d'interruption ; le revenu est ensuite réduit de moitié<sup>2264</sup>. Ce régime, principalement instauré pour les artistes des ballets, se veut protecteur : les maladies chroniques ont pour cause principale les mouvements répétés et le long service des danseurs : ces interprètes commencent, en effet, très jeunes, alors que leur corps n'est pas encore formé<sup>2265</sup>. Jugée trop favorable, cette prise en charge de leurs affections ne semble pas avoir perduré : en 1822, les maladies chroniques semblent traitées comme les accidents du travail. Ainsi, la demoiselle Bertin a-t-elle obtenu 200 francs de secours, alors que de graves douleurs l'empêchaient momentanément de monter sur scène<sup>2266</sup>.

Tout comme les interruptions de service causées par les maladies, les grossesses ont été souvent traitées comme des « indispositions prolongées ». Cette catégorie d'arrêts a d'abord connu un régime semblable à celui des congés maladies, accordés pour des affections passagères.

#### *D. La grossesse*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Lully avait la réputation – une réputation sans doute usurpée – de maltraiter les artistes enceintes, afin de provoquer leur avortement. La correspondance administrative a laissé peu d'indices permettant de savoir comment la grossesse des chanteuses ou des danseuses était encadrée sous l'Ancien Régime.

---

<sup>2263</sup> Bibl. Opéra. RE 266. L'étude de ce registre montre que l'on applique généralement une faible retenue lorsque l'absence précède ou suit une maladie constatée.

<sup>2264</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 13 novembre 1806, lettre du directeur Morel au préfet du Palais. Le texte de cet arrêté pris le 29 septembre 1806 n'a pas été retrouvé, mais son contenu est précisément décrit dans cette lettre.

<sup>2265</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1003<sup>b</sup>. « Garçons et filles engagés au Conservatoire entre 1860 et 1880 ». Durant ces années, des filles et des garçons de 5 et 6 sont engagés au Conservatoire de la danse.

<sup>2266</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Paris, le 28 août 1822, lettre de La Ferté proposant un secours de 200 francs destiné à aider la demoiselle Bertin à cause des douleurs graves dont elle souffre en raison de sa profession.

Faute d'avoir été envisagé dans les règlements, le régime de ces arrêts particuliers dépend entièrement des usages. Un extrait du journal, tenu durant les dernières années de la monarchie par Louis-Joseph Francœur, apporte de précieux renseignements sur cette pratique<sup>2267</sup> : les cachets reçus par la plupart des interprètes sont suspendus. Ainsi, M<sup>lle</sup> Zacharie est-elle privée de revenus, à partir du premier mai 1788, « pour cause de grossesse ». Son cas n'est pas isolé, une autre danseuse, M<sup>lle</sup> Langlois, cesse d'être rétribuée, à partir du 1<sup>er</sup> juillet suivant, « pour une indisposition de neuf mois ». Cette retenue n'est pas appliquée uniformément au sein du personnel. Une autre artiste de la danse, M<sup>lle</sup> Saulnier, bénéficie, la même année, d'une mesure gracieuse : bien qu'elle soit dans l'impossibilité de tenir ses rôles, elle reçoit sa rémunération, en totalité. Ces décisions sont contradictoires et il aurait été difficile d'en trouver la raison si Francœur n'avait pas donné une explication précise : « s'il y a des grossesses roturières que l'on ne sait trop punir, il y a des grossesses par ordre qu'on ne sait pas assez encourager. » Comme nous l'avons vu, les princes et les seigneurs ont pour habitude d'entretenir des artistes ou de « fréquenter » les filles du magasin, dont le libertinage est autorisé par les statuts de l'Académie royale de musique<sup>2268</sup> ; lorsque les chanteuses ou les danseuses tombent enceinte et que le père naturel est noble, l'administration refuse d'appliquer une pénalité quelconque. Les retenues sont – dans l'esprit des directeurs – une sanction prise contre les artistes qui ont perturbé le bon fonctionnement du théâtre, en se mettant dans l'incapacité de tenir leurs rôles. L'Opéra étant, avant tout, la scène attitrée de la cour, le caractère « répréhensible » des grossesses roturières tombe lorsqu'un artiste de l'Académie porte l'enfant d'un dignitaire du régime.

Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est pas non plus facile de connaître le sort réservé aux artistes enceintes. Les chanteuses font leur possible pour ne pas s'arrêter, ou s'arrêter le moins possible : la cantatrice du Théâtre italien Adélaïde Borghi-Mamo donne naissance à sa fille – qui sera, elle aussi, une actrice reconnue –, à peine une heure après une représentation du *Trouvère*<sup>2269</sup>. Les sources les plus fiables pour déterminer le régime applicable aux interruptions pour cause de grossesse demeurent les registres d'absences : l'un des plus instructifs est réservé aux artistes des chœurs. En 1882, les retenues appliquées lors de la grossesse des choristes peuvent sembler

---

<sup>2267</sup> Bibl. Opéra. J.-L. Francœur, *L'Opéra avant la Révolution de 1789*, [texte imprimé].

<sup>2268</sup> Voir supra. p. 517-521.

<sup>2269</sup> J.-L. Fauquet, *op. cit.*, p. 166. Erminia Borghi-Mamo naît en février 1855.

minimes, même si elles représentent un manque à gagner important pour un artiste médiocrement rémunéré. Comme le montre l'exemple de M<sup>lle</sup> Scheppers-Maldi, cette catégorie d'interruptions engendre une retenue équivalente à un quart des revenus journaliers. Ce régime est généralement appliqué pendant deux mois : il correspond à la période durant laquelle le médecin juge les interprètes inaptes à monter sur scène. Les interruptions courtes – qu'elles soient causées par les indispositions passagères ou qu'elles soient nécessaires au rétablissement de la jeune mère – donnent aussi lieu à une retenue de moindre importance<sup>2270</sup>.

À l'Opéra, les arrêts causés par les accidents du travail, la maladie ou la grossesse ont été encadrés diversement mais, à l'instar des congés, ils ont souvent provoqué la diminution des revenus.

### *III. Des congés et des jours de repos*

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des congés sont facilement accordés ; il semble que ces périodes d'interruption suscitent une retenue équivalente à la rémunération que l'artiste aurait perçue s'il avait poursuivi les représentations. Cette retenue est alors justifiée par le fait que les interprètes cherchent à tirer profit de leur liberté et se produisent dans d'autres établissements, généralement situés en province : c'est une contravention à la clause d'exclusivité, exigée dans le statut des interprètes. En règle générale, l'administration refuse les congés, s'ils sont ouvertement motivés par l'envie d'assurer la réussite d'une scène concurrente : en 1786, on oppose une fin de non recevoir à la demande présentée par l'interprète Aubin. La direction ne peut accepter de lui accorder le droit de quitter le théâtre, dès lors qu'il a manifesté l'intention de jouer aux Italiens<sup>2271</sup>. Si les acteurs souhaitent gagner la province, la direction est beaucoup plus permissive : avant la réforme tentée, en vain, à la veille de la Révolution, les interprètes délaissaient volontiers leurs rôles à Paris. La Suze, par exemple, se rendait fréquemment à Lyon pour chanter<sup>2272</sup>.

---

<sup>2270</sup> Bibl. Opéra. RE 266. « Livre des absences des artistes du chœur, 1882 ». M<sup>lle</sup> Scheppers-Maldi s'est, par exemple, arrêtée du 16 août au 26 octobre 1882.

<sup>2271</sup> Bibl. Opéra. L.-J. Francœur, *Journal de l'Académie royale de musique*. Décision du 26 avril 1786.

<sup>2272</sup> S. Serre, *L'Opéra de Paris*, op. cit. p. 75.

Après la Révolution, les autorisations de congés sont laissées à la libre appréciation de l'administration. Comme sous l'Ancien Régime, elle n'hésite pas à opposer son refus aux artistes : on s'efforce alors d'empêcher l'éloignement des acteurs courtisés par les grands théâtres d'Europe. En 1804, le danseur Beaulieu a reçu des sollicitations de l'Empire russe pour rejoindre le nouvel opéra de Moscou<sup>2273</sup>. Il ne tarde pas à solliciter un congé au Premier Consul, mais la direction est vigilante : elle s'empresse d'intervenir pour que la demande soit rejetée. Afin de sauver les apparences, on fait dire au danseur qu'il est indispensable ; ses cachets sont même augmentés de 500 francs<sup>2274</sup>. Sous la Restauration, les refus semblent plutôt motivés par l'intérêt des représentations. En 1817, le ténor Lavigne souhaite, comme chaque année, accompagner son épouse en cure, aux eaux de S<sup>t</sup> Sauveur. Le baron de La Ferté ne lui accorde son congé qu'après la dixième représentation du *Fernando Cortez* de Spontini : la mise en scène est nouvelle et l'administration souhaite garantir le lancement du spectacle, dans des conditions optimales<sup>2275</sup>.

Lorsque le congé est accepté, la règle de principe veut que l'on suspende les cachets de l'artiste, pendant toute la durée de son absence. L'interruption peut être longue et motivée par un engagement temporaire – autorisé ou clandestin – auprès d'un autre théâtre. En 1815, deux congés sont accordés à M. Antonin et M<sup>lle</sup> Ainée : les interprètes se produiront durant six mois à Vienne, avec l'autorisation de l'administration<sup>2276</sup>. Dans ces conditions, la direction ne peut accepter de prendre à sa charge les rémunérations mais, dans d'autres circonstances, des congés sans retenues peuvent être accordés : ils sont considérés comme des « gratifications extraordinaires ». Tous les interprètes ne sont pas traités semblablement. Alors que la danseuse Césarine obtient un congé de quatre mois avec retenue<sup>2277</sup>, le premier ténor Lays exige le droit de quitter le théâtre pendant deux mois ; en plus de ses revenus complets, le chanteur reçoit une prime de 10 000 francs, faveur censée récompenser son zèle et son talent<sup>2278</sup>. Il ne fait aucun doute que le ténor – qui se considérait irremplaçable – a su imposer ses conditions à l'administration de l'Académie. En règle générale, le congé sans retenue est considéré non comme un droit, mais comme

---

<sup>2273</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 61. Paris, le 2 pluviôse an XII, lettre de Morel à Luçay.

<sup>2274</sup> *Ibid.*, pièce 195. Paris, le 25 pluviôse an XII, lettre de Morel à Luçay.

<sup>2275</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 8 avril 1817, lettre de La Ferté à Persuis.

<sup>2276</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Ces congés ont été accordés le premier septembre 1815.

<sup>2277</sup> *Ibid.* p. 43. Congés accordés le 16 avril 1816.

<sup>2278</sup> *Ibid.* p. 31. Le congé et la récompense financière ont été accordés à titre de gratification à Lays le 12 mars 1816.

avantage exceptionnel. Il est soumis à des usages, auxquels les artistes n'ont d'autre choix que de se soumettre. Les conditions d'attribution ne semblent pas excessivement contraignantes : en 1816, M<sup>lle</sup> Armand souhaite se retirer trois mois dans son département. Sa demande est accordée, à condition que l'artiste renonce à s'y produire ; en cas de désobéissance, les trois mois seront retenus sur ses cachets<sup>2279</sup>. La même année, le comte de Pradel souhaite s'assurer du retour des interprètes à l'issue du congé : s'ils ne réintègrent pas le théâtre dans les temps, tous les jours au delà du terme sont retenus<sup>2280</sup>. Que le congé soit accordé avec ou sans retenue, l'administration peut exiger de l'artiste le versement d'un fond de garantie, en espèces ou en valeurs. Cette condition est motivée par la crainte de laisser l'artiste quitter le royaume. En 1819, Derivis doit verser 6 000 francs en valeurs pour garantir les avances sur rémunération concédées par l'établissement, afin de l'aider à rembourser ses dettes<sup>2281</sup>. Le danseur Albert est, quant à lui, sommé de verser l'équivalent d'une année de cachets, afin de prévenir tout engagement auprès d'un établissement étranger<sup>2282</sup>.

Après la généralisation du recrutement par contrat, les artistes s'efforcent de négocier une période de congés annuels. Certains en font une condition nécessaire à leur engagement, ou à leur réengagement : ces congés font généralement l'objet d'une clause particulière dans les conventions. En dépit de la liberté de négociation accordée, en principe, aux cocontractants, l'administration hiérarchique de l'Opéra se donne le droit de réformer les contrats. Le ministre intervient lorsqu'il pense qu'un artiste aurait accepté de contracter, même si les congés lui avaient été refusés : en 1860, Achille Fould accepte le réengagement de M. Cazaux, tant en salaire qu'en durée, mais il refuse de valider les six semaines de repos annuel<sup>2283</sup>. Le moment des congés – lorsqu'il n'est pas déterminé à l'avance – doit être décidé de concert avec l'administration. Les congés sont même rachetables, sur seule décision de la direction. La compensation financière, reçue au moment du rachat, est alors pleinement assimilée aux cachets : on lui applique la retenue de 5%, effectuée sur les

---

<sup>2279</sup> *Ibid.* p. 35-36. Paris, le 3 avril 1816, lettre du comte de Pradel à M<sup>lle</sup> Armand.

<sup>2280</sup> *Ibid.* p. 72-73. Paris, le 1<sup>er</sup> octobre 1816, lettre du comte de Pradel à M<sup>lle</sup> Armand. Le comte de Pradel lui avait déjà accordé une prolongation de congés.

<sup>2281</sup> *Ibid.* p. 158-159. Décision du baron de La Ferté du 17 mars 1819.

<sup>2282</sup> *Ibid.* p. 163. Décision du comte de Pradel du 16 avril 1819.

<sup>2283</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Paris, le 14 février 1860, lettre du ministre de la Maison de l'empereur à Royer.

revenus ordinaires pour abonder la caisse des pensions<sup>2284</sup>. La pratique des « congés payés » s'étend sans pour autant se généraliser. C'est un droit individuel et non collectif qui dépend entièrement de la négociation des contrats. La renommée de l'artiste et sa faculté à imposer ses prétentions sont encore déterminantes. Certains interprètes – comme M. Chambon, en 1891 – parviennent à obtenir des congés sans retenue, dès leur premier engagement à l'Opéra<sup>2285</sup>. D'autres font leurs débuts sans obtenir ce droit, mais ne manqueront pas de les imposer au moment de leur réengagement, si leur notoriété est suffisante pour faire céder la direction<sup>2286</sup>.

Alors que les congés sans retenue se développent durant second XIX<sup>e</sup> siècle, l'usage du repos dominical s'étend. Ce jour vaqué se s'est pas imposé comme principe mais, à l'Opéra, on a progressivement essayé de limiter le service du dimanche. Cette tendance est particulièrement marquée, au début des années 1860. D'avril à août 1861, seuls trois dimanches seront occupés par des répétitions ; et encore, celles-ci requièrent la présence d'un personnel peu nombreux. L'administration fait son possible pour respecter cette coutume, tant que la saison ne bat pas son plein : au mois de décembre, tous les dimanches seront travaillés<sup>2287</sup>. De même, la pratique des dimanches vaqués peut être remise en cause, en cas de circonstances exceptionnelles. En 1872, il faut mettre le théâtre en état d'accueillir le public, après les événements de la Commune. Cette année, beaucoup de dimanches sont travaillés, même si la direction s'efforce d'aménager un programme allégé<sup>2288</sup>. Si les dimanches sont fréquemment travaillés, les fêtes religieuses sont généralement des jours chômés : même lorsque la fête tombe un jour de représentation, le théâtre fait relâche ; c'est notamment le cas pour Pâques<sup>2289</sup>.

Les congés et les jours de repos sont considérés comme des faveurs accordés aux interprètes et aux employés ; ils rythment, semaine après semaine, année après année, la carrière du personnel. D'autres avantages extraordinaires sont conférés par le statut des artistes de l'Opéra : l'exemption de service armé est l'un des plus remarquables.

---

<sup>2284</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Paris, le 11 avril 1859, lettre du ministre au directeur. Malgré l'opposition du directeur, Fould lui ordonne de faire les retenues d'usage pour les rachats de congés.

<sup>2285</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1001. M. Chambon a été engagé à l'Opéra de 1891 à 1903. Depuis sa première année d'engagement, son contrat lui permet d'avoir droit à des congés payés.

<sup>2286</sup> *Ibid.* M. Fourmet s'est engagé à l'Opéra de 1892 à 1899 ; jusqu'en 1894, ses deux mois de congés n'étaient pas rémunérés.

<sup>2287</sup> Bibl. Opéra. RE 13, « Journal de la Régie, 1861 ».

<sup>2288</sup> Bibl. Opéra. RE 24, « Journal de la Régie, 1872 ».

<sup>2289</sup> Bibl. Opéra. RE 13, « Journal de la Régie, 1861 ». Le journal note, le 29 mars 1861 : « relâche de Pacques ».

#### IV. Les dispenses d'obligations militaires

Les interprètes de l'Opéra peuvent échapper à la conscription. Les premiers cas de dispense sont relatés dans la correspondance administrative, à partir du Consulat. En 1802, la pratique semble déjà bien installée : des demandes sont envoyées au directeur de l'Opéra, afin qu'il s'oppose au départ de six conscrits nouvellement recrutés par le théâtre<sup>2290</sup>. Les dispenses sont accordées au cas par cas et les pétitions suivent rigoureusement la hiérarchie. D'abord, la direction s'adresse au préfet du Palais : on lui transmet les noms des artistes dont le départ serait préjudiciable au service<sup>2291</sup>. Ensuite, le préfet négocie avec le ministre de la Guerre : à lui seul appartient le pouvoir de décision. Les principaux interprètes échappent plus facilement à la mobilisation que les autres. Le ténor Louis Nourrit, qui vient de débiter dans *Armide* de Gluck, est inscrit dans l'armée de réserve et remplacé par un conscrit supplémentaire<sup>2292</sup>. Louis-Alexandre Berthier, ministre de la Guerre, sait que l'Opéra lui est redevable et ne manque pas d'intervenir auprès de l'administration pour faire débiter ses protégés : ce sera le cas de Dennelle, un jeune élève du Conservatoire, en 1803<sup>2293</sup>. Quand un artiste n'a pas encore fait ses débuts, Berthier se montre inflexible. Le préfet du Palais doit insister lourdement : il envoie plusieurs demandes destinées à faire placer un futur chanteur ou un futur danseur prometteur dans l'armée de réserve, mais le ministre refuse de revoir sa position<sup>2294</sup>. Lorsque la négociation avec le ministère s'est soldée par un échec, l'administration réclame l'application des dispositions de la loi de 1802, sur le remplacement militaire : le directeur est autorisé à prendre, dans les caisses de l'Opéra, l'argent nécessaire à l'engagement d'un remplaçant pour la guerre<sup>2295</sup>. Certains conscrits demandent même la tenue de représentations extraordinaires, dont le bénéfice serait

---

<sup>2290</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 53. Paris, le 26 brumaire an XI, lettre non signée adressée à Cellérier.

<sup>2291</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 15 frimaire an XII, lettre de Morel au préfet du Palais à propos du jeune Buttel.

<sup>2292</sup> *Ibid.* Paris, le 21 ventôse an XI, lettre du Ministre de la guerre au préfet du Palais.

<sup>2293</sup> *Ibid.* Paris, le 17 frimaire an XII, lettre de Berthier au préfet du Palais. Le ministre Dennelle est « un jeune artiste auquel je porte un véritable intérêt. »

<sup>2294</sup> *Ibid.* Paris les 28 frimaire et 12 pluviôse an XII, lettres de Berthier au préfet du Palais. Par deux fois, le Ministre refuse d'intervenir en faveur du sieur Buttel.

<sup>2295</sup> *Ibid.*, Paris, le 2 messidor an XII, lettre du préfet du Palais au directeur.



employé pour financer leur remplacement<sup>2296</sup>. Sous le Second Empire, les avantages conférés au personnel du Théâtre impérial de l'Opéra prennent souvent la forme d'un sursis au départ, accordé sans trop de difficultés par le ministre de la Guerre<sup>2297</sup>. La conscription ou les ordres de mobilisation ne sont pas les seules obligations militaires incombant normalement aux citoyens : d'autres dispenses ont été accordées aux interprètes de l'Opéra.

Bien qu'elle s'efface peu à peu face l'Armée, la Garde nationale demeure. Après 1815, le nouveau pouvoir accorde d'autant plus facilement les dispenses de service à la Garde nationale que celle-ci manque de loyalisme à ses yeux. La royauté prive progressivement ce corps de ses chefs charismatiques et le laisse dans l'inaction<sup>2298</sup>. En 1820, le ministre demande l'exemption de service pour trente-cinq directeurs, artistes et employés de l'Académie royale de musique. Figurent dans cette listes quelques administrateurs, comme Persuis et Habeneck, ainsi que les artistes et les maîtres, comme Adrien, Derivis, Nourrit, Dupont ou Gardel<sup>2299</sup>. De nouvelles exemptions au profit de l'Opéra sont accordées pendant la Commune de 1871 : de nombreux artistes sont partis à l'étranger ; d'autres sont mobilisés ou se cachent. En dépit de la guerre et des violences, les autorités souhaitent mettre le théâtre en état de tenir des représentations destinées à faire vivre, sur scène, l'esprit révolutionnaire. Pour faciliter la reprise des spectacles, un avis assurant aux interprètes qu'ils seront dispensés de servir dans la Garde nationale est placardé<sup>2300</sup>.

Bien que le statut des artistes de l'Opéra ait été conçu pour être protecteur, le personnel a pris l'initiative de s'associer pour garantir une meilleure sécurité matérielle ; ainsi des caisses de secours mutuels viennent-elles soutenir leurs cotisants, lorsque ceux-ci sont frappés par le sort.

---

<sup>2296</sup> *Ibid.*, Paris, le 9 mars 1807, lettre de M. Léon, artiste, au préfet du Palais.

<sup>2297</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1055. Paris, le 18 mars 1854, lettre du ministre de la guerre à Alexandre Aimés lui accordant un sursis de six mois.

<sup>2298</sup> E. de La Bédollière, *Histoire de la Garde nationale, récit complet de tous les faits qui l'on distinguée depuis son origine jusqu'à 1848*, Paris, H. Dumineray et F. Pallier éditeurs, 1848, p. 358-359.

<sup>2299</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1710. « Liste des administrateurs, artistes et employés de l'Opéra en faveur desquels le ministre a demandé l'exemption du service de la Garde nationale ».

<sup>2300</sup> Bibl. Opéra. J. Prével, *L'Opéra sous la Commune* [collection d'articles du Figaro non datés], p. 13-14.

## V. Des caisses de secours mutuels

Les avantages financiers conférés par le statut d'artiste de l'Opéra, bien qu'ils soient conséquents, ne sont pas toujours suffisants pour permettre aux malades ou aux blessés de vivre décemment, en cas de difficultés importantes. Les interprètes ont donc eu recours à une forme d'assistance privée, destinée à compenser le manque à gagner.

Le premier fonds privé a été créé sous le nom « d'Association philanthropique de secours mutuels des artistes de l'Opéra ». Cette association est fondée le 1<sup>er</sup> juillet 1835, par les danseurs, rassemblés sous l'égide des maîtres Taglioni et Coralli<sup>2301</sup>. Son objectif est de porter assistance aux artistes de la danse, frappés par la maladie, l'infirmité ou la vieillesse. Seuls les interprètes masculins sont admis, s'ils sont âgés de 17 à 45 ans. Bien que l'association ait pour vocation de rassembler un nombre important de sociétaires, l'inscription est interdite à tout danseur souffrant déjà de maladies chroniques. En cotisant, les artistes passent un contrat aléatoire avec la caisse. Ce contrat laisse une chance de gain ou de perte à l'association comme au souscripteur : si les sociétaires savent déjà qu'ils recevront plus qu'ils ne cotisent, le fonds deviendrait rapidement déficitaire et l'initiative échouerait. Tous les cotisants s'engagent à verser deux francs par mois, ainsi qu'un franc par an pour les « frais de bureau ». En retour, l'association s'engage à donner, aux artistes blessés ou malades, jusqu'à deux francs par jour d'interruption, dans la limite de soixante jours par an. Le montant est dégressif. Il tombe à cinquante centimes par jour pour une absence supérieure à quatre-vingt-dix jours. Un système de pensions – destiné à remplacer les indemnités journalières, en cas d'infirmité – est envisagé dans le même temps.

Cette association jouit d'un certain succès. Les indemnités sont de plus en plus élevées ; elles ne compensent pas la seule absence des sociétaires : les frais de visite médicale peuvent, eux aussi, être remboursés. En 1838, le montant moyen des secours est de seize francs à chaque versement. Certains interprètes ne font que très peu appel à la caisse ; d'autres la sollicitent sans cesse et obtiennent annuellement plus de

---

<sup>2301</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Règlement de l'Association philanthropique de secours mutuels des artistes de l'Opéra.

quatorze secours<sup>2302</sup>. Dans les années 1840, l'Association philanthropique est considérée comme une réussite par les interprètes et l'administration du théâtre. Elle accueille maintenant des sociétaires appartenant aux différentes spécialités du théâtre : Deligny est secrétaire de l'Opéra, Vauzelle est employé à l'administration, Leroy est régisseur, Lacré est machiniste et Battu est chef d'orchestre. Les artistes du Théâtre italien et de l'Opéra comique sont aussi les bienvenus<sup>2303</sup>. Dans les années 1850, des compositeurs comme Ambroise Thomas – qui s'est principalement investi pour l'Opéra comique – font leur entrée. L'ancien directeur Véron est membre du Corps législatif, mais on l'accepte en tant que « membre honoraire ». Le nombre des artistes externes à l'Opéra ne cesse de croître ; cette volonté d'ouvrir plus largement l'adhésion est motivée par l'intérêt d'attirer un nombre important de souscripteurs : on veut augmenter le fonds, afin de limiter les risques de déficit.

Quelques artistes vont parvenir à profiter du système. En 1851, le danseur Gabriel Carnet écrit aux administrateurs de la caisse pour expliquer qu'il prend domicile en France chez son père, alors qu'il joue et réside aux États-Unis<sup>2304</sup>. Il lui est difficile de prévenir rapidement la caisse en cas de blessure ou de maladie : on doute que les maigres compensations, versées en cas d'accident, seront envoyées en Amérique. L'artiste cherche probablement à aider son père, tout en se ménageant la possibilité de toucher une pension ou de s'assurer quelques secours en cas d'infirmité.

En 1869, une nouvelle association philanthropique est créée, cette fois pour les artistes féminines. Si les hommes en sont exclus, ils peuvent verser des cotisations volontaires : ses initiatives désintéressées ne leur donneront aucun droit, si ce n'est celui de porter le titre de « sociétaire honoraire »<sup>2305</sup>. La caisse est dotée d'un fonds de départ de 1 000 francs, mais les premières années de fonctionnement sont difficiles. L'association ne semble pas avoir emporté l'adhésion d'un grand nombre de cantatrices et de danseuses : en 1872, elle peine encore à faire rentrer les cotisations. Il arrive même que les revenus mensuels soient nuls. Jusqu'en 1874, l'association ne fait que capitaliser : aucune dépense n'est ordonnée. À cette date, on essaie de s'adapter aux spécificités des carrières féminines : outre les secours versés

---

<sup>2302</sup> Bibl. Opéra. PE 243. « Association philanthropique : grand livre (1838-1839) ».

<sup>2303</sup> Bibl. Opéra. PE 237. « Association philanthropique : grand livre d'inscription des artistes (1847-1851) ».

<sup>2304</sup> *Ibid.*, Le 1<sup>er</sup> avril 1851, lettre de Gabriel Carnet à l'Association philanthropique.

<sup>2305</sup> Bibl. Opéra. PE 244. « Association philanthropique : caisse de secours pour les dames (1869-1884) ».

pour cause d'arrêt maladie – ils s'élèvent généralement à deux francs par jour – l'association accorde une indemnité fixe de cinquante francs, au moment de chaque grossesse. « L'assemblée générale des femmes » se montre plus généreuse que son homologue masculin : en 1881, on vote 190 jours de « secours extraordinaires à un franc » pour le fils, gravement malade, d'une artiste devant assumer seule la charge de son enfant. Afin d'éviter les abus, toute demande d'aide, adressée à la caisse, doit faire l'objet d'une déclaration de maladie et être justifiée par un avis médical. Ce régime de contrôle, en vigueur dès 1882, est renforcé grâce à l'emploi de médecins rémunérés directement par l'association : entre 1886 et 1893<sup>2306</sup>, le docteur Magnier reçoit entre cent et quatre cents francs par mois : l'objectif est de lutter contre les arrêts abusifs et les fausses déclarations. Dans ces conditions, on parvient à maintenir un équilibre entre les recettes et les dépenses : si le solde est négatif en fin d'exercice, le déficit peut toujours être compensé par la somme restée en caisse.

Comme pour les sociétés d'auteurs<sup>2307</sup>, les caisses de secours mutuels peuvent bénéficier de la loi des 15–20 juillet 1850. Ces associations philanthropiques, qualifiées « d'établissements d'utilité publique », sont soumises à des règles strictes de gestion et au contrôle du préfet. Dès lors qu'elles sont reconnues publiquement, les caisses reçoivent des aides et ne comptent plus sur les seules cotisations, ou sur les dons volontaires des adhérents : les ministres autorisent la tenue de représentations extraordinaires ou de spectacles à leur bénéfice, afin de montrer la générosité des autorités à l'égard des arts. En avril 1870, un bal – placé sous le haut patronage du couple impérial – est organisé au profit de l'Association de secours mutuels des artistes<sup>2308</sup>. Les exemples sont nombreux. En 1872, le ministre de l'Instruction publique donne son accord pour l'organisation d'un nouveau bal de bienfaisance ; l'orchestre devait être dirigé par Johann Strauss, mais l'événement a été décommandé à cause, semble-t-il, de la défaillance du compositeur<sup>2309</sup>.

La carrière des interprètes de l'Opéra est strictement encadrée par des règlements que viennent contrarier ou compléter les coutumes. Quand, à cause de l'âge ou d'une infirmité, l'heure de se retirer est arrivée, les artistes restent sous la

---

<sup>2306</sup> Bibl. Opéra. PE 245. « Association philanthropique : caisse de secours pour les dames (1884-1896) ».

<sup>2307</sup> Voir supra p. 424.

<sup>2308</sup> Bibl. Opéra. RE 22. « Journal de la Régie, 1870 ». Compte rendu du samedi 22 avril 1870.

<sup>2309</sup> Bibl. Opéra. RE 24. « Journal de la Régie, 1872 ». Compte rendu du samedi 9 mars 1872.

protection des textes régissant le fonctionnement du théâtre. Les conditions de sortie, comme leurs obligations ou leurs avantages, sont généralement envisagés.

## SECTION 3

### LA FIN DE LA CARRIERE.

À l'Opéra, la fin de carrière répond à des critères juridiques précis. Qu'elles soient prévues par les dispositions réglementaires ou dans les contrats, les conditions de retrait ont été aménagées avec précision. L'encadrement des départs, les pénalités<sup>2310</sup>, comme les avantages accordés pour de longs services, sont de nature à s'attacher les artistes et à défendre ainsi les intérêts de la maison, mais on n'a avancé qu'en prenant en compte les spécificités des carrières, notamment celles des interprètes.

Au cours de leur vie professionnelle à l'Opéra, les artistes, les ouvriers ou les commis accumulent des droits à la retraite.

#### *Paragraphe 1. L'échéance de l'engagement*

L'extinction des droits à la retraite, avant la liquidation de la pension, emporte des conséquences graves : les textes ont envisagé un nombre limité de situations pour protéger le personnel contre l'arbitraire d'un administrateur désireux de faire faire quelques économies à la caisse de retraites. La révocation est la première d'entre elles ; elle a déjà été évoquée dans les développements relatifs à la discipline. Restent les autres motifs : le non renouvellement du contrat et ses pratiques abusives, mais

---

<sup>2310</sup> AJ<sup>13</sup> 1001. Contrat d'engagement passé en 1903 avec Pierre Triadon, artiste de chant, L'article 6 prévoit une indemnité de 7 200 francs, en cas de non respect du terme prévu dans le contrat.

aussi la démission. En cas de décès en cours de carrière, l'établissement prend éventuellement en compte les besoins des familles.

### *I. Le non renouvellement*

Certains règlements donnent un avantage décisif à la direction sur ses interprètes les moins renommés. L'arrêté du 5 août 1854 laisse la faculté à l'administration de résilier – sans motif et sans réciprocité – les engagements des artistes, soit à la fin du troisième début, soit au bout d'un an de service<sup>2311</sup>. Cette situation ne compromet les droits à la retraite que dans une moindre mesure : à cette époque, les pensions n'ont pas encore été réinstaurées et, lorsque la caisse est refondée, en 1856, le peu de temps passé au théâtre ne met pas ces interprètes « remerciés » en état de réclamer leur retraite.

La multiplication des contrats à durée indéterminée a fait avorter la carrière de nombreux artistes. Les reconductions sont fréquentes et nombreuses<sup>2312</sup>, mais les interprètes ne sont protégés par aucun statut garantissant la pérennité de leur place : la direction peut décider discrétionnairement de ne pas reconduire les artistes qui ne lui donnent pas entière satisfaction. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le directeur impose aux interprètes les moins connus une clause semblable à l'article 12 du règlement de 1854 : une fois la moitié de son temps effectué, les acteurs acceptent, à l'avance, de résilier leur contrat, sur simple demande de l'administration. Seul un préavis d'un mois est exigé<sup>2313</sup>.

La précarité de leur situation a provoqué plusieurs protestations de la part des artistes : le problème, pour eux, n'est pas tant de perdre leur place au théâtre que de perdre leur droit à pension. Le décret impérial du 14 mai 1856 a rétabli les pensions, en imposant une durée de service de vingt ans ; tout artiste contraint de quitter l'établissement avant ce terme perd ses droits, quel que soit le temps de service effectué. Il semble que les employés et les artistes aient été confrontés à quelques

---

<sup>2311</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1052. Article 12 du règlement du Théâtre impérial de l'Opéra du 5 août 1854.

<sup>2312</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1001. Engagement de Dénoye, artiste de chant, le 26 mars 1892. La reconduction est parfois si évidente que l'artiste continue son service après le terme ; la régularisation de sa situation contractuelle se fait en toute hâte par simple ajout manuscrit en bas du premier engagement.

<sup>2313</sup> *Ibid.* Engagement d'André Grasse du 1<sup>er</sup> janvier 1907.

abus de la part des administrateurs. En 1859, ils adressent une pétition<sup>2314</sup> à l'empereur, dans laquelle ils réclament la réforme du règlement. Entre autres griefs, les pétitionnaires exposent les injustices subies par les interprètes qui, ayant cotisé pendant toute leur carrière, doivent quitter le théâtre, peu de temps avant d'avoir accumulé l'intégralité de leurs annuités. Les artistes, qui souhaiteraient conclure des engagements de cinq ans minimum, réclament la motivation des refus de prolongation, ainsi que leur contrôle par la Commission supérieure. La commission statuerait en présence des chefs de service, seules personnalités qualifiées et légitimes pour porter un jugement sur les qualités et les mérites d'un artiste. Les interprètes et les employés proposent en outre la création de demi-pensions : étant donné que des retenues ont été faites sur leurs cachets et leurs salaires, ils s'estiment en droit d'obtenir une pension minorée, à partir de dix ans de service. Cette pension serait augmentée d'un vingtième pour chaque année supplémentaire. Leur revendication n'est pas entendue et, en désespoir de cause, quelques interprètes tentent de faire reconnaître leurs droits par les tribunaux.

En 1885, l'engagement de M<sup>lle</sup> Piron, artiste de la danse, n'est pas reconduit. Après onze années de services et de cotisations à la « Caisse spéciale des retraites », elle s'estime lésée : le non renouvellement de son contrat lui fait perdre tout droit à la pension. Le Tribunal civil de la Seine, par un jugement du 23 décembre 1885, déboute la danseuse, au motif que les versements à la Caisse de retraites sont prélevés en vertu des règlements : la situation contractuelle des artistes, prévue par le cahier des charges, est totalement indépendante de ces textes. Ritt et Gailhard, les directeurs, n'ont aucun contrôle sur les retraites et ils n'ont fait qu'user de leur droit en ne pas reconduisant pas un artiste, à la fin de son contrat<sup>2315</sup>. Le cloisonnement des règlements révèle les limites d'un système, qui perd de vue les principes qui ont présidé à son élaboration : l'administration du théâtre peut faire perdre à un artiste le bénéfice toutes les cotisations qui ont amputé ses cachets pendant plus de dix années, sans pour autant lui donner le droit à une quelconque compensation.

Le non renouvellement d'un engagement n'est envisagé dans les règlements que dans la mesure où il affecte un acteur ou un employé cotisant à la Caisse des retraites. Il existe d'autres situations similaires, comme la démission.

---

<sup>2314</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. Pétition imprimée et adressée par les artistes à Napoléon III en 1859.

<sup>2315</sup> *Le Droit*, 4-6 janvier 1886. Le texte est reproduit dans son intégralité par G. Thuillier ; cf. G. Thuillier *Les pensions de retraite de l'Opéra*, *op. cit.* p. 482-484.

## II. La démission

Dès les premiers textes encadrant le fonctionnement de l'Académie royale de musique, on a laissé aux interprètes la faculté de rompre unilatéralement leurs engagements. Le règlement de 1713 leur reconnaît le droit de prendre « leur congé absolu », avec un préavis de trois mois<sup>2316</sup>. Ce préavis a ensuite allongé : en 1735, le ministre de la Maison du roi refuse la démission d'un couple d'artistes démissionnaire qui avait prévenu l'administration seulement six mois à l'avance<sup>2317</sup>. Durant le premier XVIII<sup>e</sup> siècle, les démissions sont accordées systématiquement, dès lors que le préavis est respecté. Le régime se durcit à partir des années 1750 : le congé absolu dépend d'une autorisation discrétionnaire délivrée par l'administration. Dès lors que l'absence d'un artiste ou d'un ouvrier est considérée comme préjudiciable pour les représentations ou le service de l'établissement, la démission peut être refusée de plein droit ; de même, la crainte d'un départ pour l'étranger est rédhibitoire. Les exemples de refus ne sont pas rares dans la correspondance administrative : les têtes d'affiche ont parfois tendance à présenter leur démission sur « un coup de tête », afin de protester contre un refus opposé par la direction. Il suffit d'ouvrir les dossiers personnels des acteurs les plus indisciplinés et les plus capricieux pour illustrer ce propos : en 1804, M<sup>lle</sup> Clothilde – qui a fait plier la direction à bien des occasions – refuse de tenir le rôle de Médée ; elle présente sa démission, au mois de juillet, tout en sachant que sa demande sera rejetée<sup>2318</sup>. Dans des circonstances apaisées, les démissions sont accueillies sans trop de difficultés. Les directeurs en ont conscience : ils ne peuvent conserver trop longtemps un interprète qui désirerait abandonner sa carrière à l'Opéra de Paris : celui-ci peut saborder répétitions et représentations, désorganiser les coulisses et perturber le fonctionnement de l'établissement par ses caprices. Ainsi la démission du ténor

---

<sup>2316</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 7 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>2317</sup> *Ibid.* Versailles, le 20 juillet 1735, lettre de Maurepas à Thuret. Le ministre conforte le directeur dans sa décision de refuser la démission de M. et M<sup>me</sup> Sel.

<sup>2318</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 81, « dossier Clothilde ». Paris, le 6 thermidor an XII, lettre du préfet du Palais à Bonet. Charles Luçay informe le directeur que la démission présentée par Clothilde ne peut être acceptée.



Lavigne est-elle acceptée, en 1817<sup>2319</sup>, en dépit de la renommée de l'artiste et des rôles qu'il a créés pour l'Académie de musique – on pense notamment au personnage de Gonzalve de Courdoue, dans *Les Abencérages* de Cherubini. Il ne restera cependant pas éloigné de l'Opéra très longtemps, puisqu'on le retrouve en tête d'affiche dans certaines œuvres importantes du répertoire, comme *Alcibiade solitaire* de Piccinni, en 1824, peu avant son retrait définitif<sup>2320</sup>.

Comme le révèle l'exemple de Lavigne, les congés absolus ne sont pas nécessairement définitifs. Dès l'Ancien Régime, on a admis la possibilité de réintégrer les artistes démissionnaires qui regretteraient leur départ : si, en 1752, on accepte le retour de la demoiselle Beaufort, la direction veille à sa rétrogradation ; l'interprète passe de danseuse à danseuse figurante<sup>2321</sup>. Cette possibilité de réintégration demeure, mais les autorités se montrent beaucoup plus réticentes à l'égard d'artistes qui, après leur départ, n'ont pu trouver meilleure fortune auprès d'un autre établissement : sous la Restauration, le baron de La Ferté refuse le réengagement de M<sup>lle</sup> Brocard, contre l'avis du Comité d'administration. La direction avait pourtant jugé son retour bénéfique pour les représentations<sup>2322</sup>.

Comme la démission, le décès d'un employé ou d'un acteur, durant la période de son engagement a pour effet de faire cesser les droits à la pension. Les règlements ont, malgré tout, pris en compte la situation matérielle de leurs familles.

### *III. Le décès*

Des développements étant ultérieurement consacrés à la réversion des pensions<sup>2323</sup>, ce paragraphe n'abordera pas le décès des artistes pensionnaires, mais celui de la disparition prématurée d'un artiste, au cours de sa carrière. Sous l'Ancien régime, la prise en charge de la famille d'un acteur décédé ne fait l'objet que de mesures épisodiques : tout au plus a-t-on accordé quelques aides, par mesure de faveur, lorsque des circonstances exceptionnelles se présentent. L'exemple le plus

<sup>2319</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 6 novembre 1817, lettre de La Ferté aux administrateurs de l'Académie royale de musique.

<sup>2320</sup> J.-M. Fauquet (dir), *op. cit.*, p. 670.

<sup>2321</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Engagement de la demoiselle Beaufort, le 11 décembre 1752.

<sup>2322</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1661. Approbation de la séance du Comité d'administration du 11 février 1822 par le l'intendant de La Ferté, le 27 février suivant.

<sup>2323</sup> Voir infra p. 597-600.

marquant a été le secours accordé aux victimes de l'incendie de la salle du Palais-Royal, en 1781. Les flammes avaient pris après la représentation, mais l'incendie était si fort que l'on a étendu des draps mouillés dans tout quartier, pour éviter que les retombées de papiers et de cartons incandescents n'embrasent tous les bâtiments. Les réservoirs de l'Académie royale de musique étant vides, l'incendie n'a pu être maîtrisé que dans la nuit, grâce à une pluie battante et au concours actif des Parisiens<sup>2324</sup>. Six membres du personnel ont péri : deux artistes, ainsi que quatre menuisiers et machinistes. L'incident a provoqué un vif émoi dans la société et l'administration a tenu à accorder un secours officiel aux familles endeuillées. Des pensions leurs sont accordées, dès le mois suivant : elles sont de 400 et 300 livres pour les mères des artistes et de 150 livres pour les veuves des ouvriers et machinistes<sup>2325</sup>.

La prise en compte du décès progresse après la Révolution, à la demande du ministre Bénézech, mais – comme dans bien d'autres domaines – ses mesures sont suspendues par son successeur, faute de fonds disponibles<sup>2326</sup>. Le montant de ces « pensions d'usage » – c'est l'expression consacrée dans la correspondance –, versées aux veuves, est fixé à six mois des revenus de leur mari. L'obtention de l'aide financière n'est pas simple : lorsque le ministre ne remet pas en cause son versement, le directeur fait preuve de mauvais vouloir, espérant se dispenser d'une dépense supplémentaire, à un moment où les comptes du Théâtre de la République sont largement déficitaires. En 1801, Cellérier s'efforce d'ignorer les ordres de Chaptal et les plaintes adressées par la veuve d'un ouvrier<sup>2327</sup>. Ces secours, encore considérés comme des mesures de faveur, dépendent d'un usage. N'étant, en principe, tenues que par les règlements, les autorités ou la direction se réservent le droit d'en diminuer le montant ou de les refuser. Dans certains cas, il est difficile de comprendre la décision prise par les administrateurs : en 1803, la veuve Guerillot réclame une représentation à bénéfice, pour compenser une perte de 1 200 francs sur chacune des six mensualités qu'elle doit percevoir, après le décès accidentel de son époux. Le préfet du Palais ne lui en accorde la permission que si elle parvient elle-même à convaincre les artistes et

<sup>2324</sup> P. Jullian, *Souvenirs de ma vie depuis 1774 jusqu'en 1814*, Paris, Boissang et Masson, 1815, p. 23-28.

<sup>2325</sup> A.N. O<sup>1</sup> 624. Le 29 juillet 1781, « pensions à accorder aux personnes dont les enfants ou les maris ont été brûlés à l'incendie de l'Opéra ». Cet état n'est pas signé.

<sup>2326</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 49. Paris, le 21 thermidor an VI, mémoire des veuves d'artistes et employés adressé au ministre Quinette. Il est demandé au ministre de l'Intérieur d'autoriser le paiement des mois restants.

<sup>2327</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 15 thermidor an IX, lettre de Chaptal à Cellérier. Le ministre s'impatiente et somme le directeur de lui faire savoir pourquoi il refuse de payer la pension.

à trouver une salle ailleurs qu'à l'Opéra<sup>2328</sup>. L'année suivante, Charles Luçay refuse toute pension et toute aide particulière à la veuve d'un musicien<sup>2329</sup>, alors que le directeur considère ce droit comme acquis, « en raison de la coutume »<sup>2330</sup>. L'administration hiérarchique combat fermement cet usage et ajoute une condition nouvelle propre à restreindre encore le champ d'application : l'artiste ou l'employé doit avoir perdu la vie lors de son service, ou à la suite d'un incident survenu au théâtre. Les cas les plus fréquents sont les accidents survenus dans les cintres et les maladies contractées en raison des conditions de travail : il arrive que les artistes, légèrement vêtus, prennent mal en attendant de faire leur entrée sur scène. Cette condition est considérée comme une injustice par le personnel : en janvier 1803, l'administration rejette la pétition d'une veuve, au motif que son époux n'est pas mort en fonctions. Opiniâtre, elle réclamait encore un secours pour l'aider à subsister après le décès de son mari, écrasé par une voiture, deux ans plus tôt<sup>2331</sup>. Le montant de l'aide fait, lui aussi, débat : en 1807, les familles ne savent plus quelle somme réclamer, et la direction ignore quels secours elle est en droit d'accorder. Dans le doute, la veuve Leroux – dont le mari était chanteur – réclame une année de revenus<sup>2332</sup> ; dans son rapport, le chef de chant souhaite réduire les versements à six mois<sup>2333</sup>, et le directeur écrit au surintendant des spectacles pour lui demander l'autorisation d'accorder neuf mois de cachets<sup>2334</sup>. Le règlement de l'an XIV ne prend pas en compte les droits des conjoints survivants, si ce n'est en cas de décès d'un pensionnaire. Le comte de Rémusat, après un rapport du directeur Picard déplorant la disparition de l'ancien usage<sup>2335</sup>, accepte finalement de prendre en compte la situation des familles des artistes non encore pensionnés. Dès lors que des retenues sont faites sur les rémunérations, afin d'abonder la Caisse de pensions, le surintendant accepte, par un arrêté du 17 avril 1809, de restituer aux héritiers des interprètes morts en cours de carrière les sommes prélevées<sup>2336</sup>. Cette mesure est favorable aux familles, mais elle menace le système des retraites, dont l'équilibre dépend, en partie, du bénéfice de

---

<sup>2328</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 63. Paris, le 8 pluviôse an XI, lettre du préfet du Palais à Morel.

<sup>2329</sup> Bibl. Opéra. AD 66. Paris, le 18 pluviôse an XII, lettre du préfet Luçay au directeur.

<sup>2330</sup> *Ibid.* Paris le 10 pluviôse an XII, lettre du directeur au préfet du Palais. Il recommande la veuve Gagné au préfet au motif que « les veuves ont toujours eu ce droit ».

<sup>2331</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 23 nivôse an XIII, rapport de Bonet au préfet du Palais à propos de la veuve Brunot.

<sup>2332</sup> Bibl. Opéra. AD 67. Paris, le 12 novembre 1807, lettre de la veuve Leroux au directeur.

<sup>2333</sup> *Ibid.* Paris, le 12 novembre 1807, rapport du chef de chant au directeur.

<sup>2334</sup> *Ibid.* Paris, le 10 décembre 1807, rapport du directeur au surintendant des spectacles.

<sup>2335</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 75. Paris, le 15 avril 1809, rapport de Picard à Rémusat.

<sup>2336</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêté du comte de Rémusat du 17 avril 1809.

la tontine : les cotisations des prémourants sont perdues pour ceux-ci. Elles profitent aux cotisants, ainsi qu'aux pensionnaires survivants, en contribuant au paiement des pensions actuelles et futures. De telles restitutions ont d'ailleurs toujours été refusées aux fonctionnaires<sup>2337</sup>. Cette règle nouvelle ne peut demeurer en l'état : le surintendant des spectacles doit se résoudre à modifier son arrêté. Le 1<sup>er</sup> juin suivant, Rémusat renoue avec une aide financière fixe, maintenant limitée à trois mois de revenus ; situation singulière, ces sommes sont prélevées sur les cachets du remplaçant de l'artiste décédé et ne seront versées que si la famille est en mesure de présenter un certificat d'indigence, délivré par la mairie de son arrondissement<sup>2338</sup>. Bien que ces secours – accordés à moindres frais par l'administration – viennent en aide à des proches laissés dans le dénuement, ils n'en demeurent pas moins éphémères. S'il est difficile de savoir ce que deviennent les familles, une fois les aides versées, les archives conservent quelques décisions, ainsi que la correspondance échangée entre la direction et les ayants-droit des artistes décédés. En 1867, par exemple, le directeur Perrin accorde « quelques francs » au père d'une jeune coryphée, morte à seize ans : la danseuse avait pris froid dans les machines, en attendant de faire un vol au dessus de la scène, lors d'une représentation à laquelle assistait l'empereur<sup>2339</sup>.

Ce droit, timidement reconnu aux familles endeuillées, n'est pas le seul exemple de faveur accordée « à cause de mort » : le régime des pensions s'est progressivement intéressé aux ayant-droits d'un pensionnaire.

## *Paragraphe 2. Les pensions*

Après la Révolution, plusieurs rapporteurs se sont interrogés sur la nécessité d'un fonds de retraite. En 1797, le Comité d'administration du Théâtre de la République et des arts reconnaît que la pension est la condition déterminante de

---

<sup>2337</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, *op. cit.* p. 205.

<sup>2338</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêté du comte de Rémusat du 1<sup>er</sup> juin 1809.

<sup>2339</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 252. Paris, le 14 juin 1867, lettre de Perrin à M. Demange.

l'engagement<sup>2340</sup>. Deux ans plus tard, le directeur Louis-Joseph Francœur estime que cette rente viagère a été prévue, dès l'engagement des interprètes, pour compenser la modicité de leurs cachets<sup>2341</sup>. En 1810, sollicité par la commission chargée de l'examen des comptes de l'Opéra, le Conseil s'administration prépare un avis qu'il préférera ne jamais communiquer. Dans cette note, les pensions sont considérées « comme le seul moyen de conserver à l'Académie cette supériorité qui l'a distinguée, d'y attirer les talents de premier ordre. [...] Sans cette mesure, conservatrice, ce spectacle entre dans la classe de tous les théâtres. »<sup>2342</sup> Voilà près d'un siècle que le fonds de retraite existe, avantage considérable pour le personnel qui n'est pas sans retomber sur le théâtre : un arrêt du Conseil du 6 août 1745, pris sur requête du directeur de l'Académie royale de musique, déclare les pensions insaisissables, ce qui accentue encore leur intérêt, même si ces dispositions seront finalement mal respectées<sup>2343</sup>. Sous l'Empire, le surintendant Rémusat crée un système de « suspension » pour les artistes dont l'âge ne permet plus d'accomplir une représentation convenable. S'ils ont atteint les quatre cinquièmes du temps nécessaire pour la liquidation de leur retraite, ils obtiennent leur pension, à condition de figurer au théâtre toutes les fois que leur présence est nécessaire<sup>2344</sup>. Dans la même logique, des initiatives épisodiques ont accordé des rentes dites « alimentaires » pour les vieillards réformés, dont les fonctions n'ouvrent pas droit à pension<sup>2345</sup>.

Le système des retraites est strictement encadré, mais complexe à expliquer : comme on l'a vu<sup>2346</sup>, sa caisse a été réformée à plusieurs reprises : elle a été supprimée, puis recréée. Les règlements se chevauchent, le temps de travail est allongé, les revenus et leurs avantages évoluent. Peu de temps avant de se retirer, par exemple, les interprètes pouvaient réclamer l'organisation d'une représentation à leur

---

<sup>2340</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Extrait du registre des délibérations du Comité d'administration. Séance du 5 prairial an V. Le Comité reconnaît le droit à la pension acquis par Lainez, Gardel et Vestris, « attendu que l'engagement des artistes n'aurait pas eu lieu sans cette condition expresse ».

<sup>2341</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 54. Rapport de Francœur, thermidor an VII ; cf. G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra, op. cit.*, p. 125.

<sup>2342</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. Note anonyme de septembre 1810.

<sup>2343</sup> L. Travenol, *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à Mgr le Comte de S. Florentin, ministre et secrétaire d'État*, Paris, Didot, 1761, p. 6. Cet arrêt du Conseil déclare que les pensions – à l'instar des traitements perçus par les interprètes – ne pourront faire l'objet d'aucune saisie. Les difficultés éprouvées par ce musicien pour respecter l'arrêt du Conseil sont les mêmes pour les acteurs dont les appointements sont régulièrement saisis.

<sup>2344</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêt de Rémusat du 31 décembre 1813.

<sup>2345</sup> Paris, le 21 janvier 1817, lettre du baron de La Ferté au directeur. Il demande la liste des vieillards réformés afin de pouvoir leur accorder une pension alimentaire.

<sup>2346</sup> Voir supra p. 261-270.

bénéfice, faveur intermédiaire entre le jubilé et la prime de départ. Si ce droit n'a pas toujours existé, il était intimement lié aux conditions de liquidation de la pension et à la volonté de partir en retraite ou de rester en service.

### *I. La représentation à bénéfice*

Au moment de leur départ, les artistes peuvent réclamer l'organisation d'un spectacle « à leur bénéfice ». Le produit de la soirée n'abonde pas les caisses de l'Opéra : il leur est reversé intégralement. À partir de la Révolution, une réglementation encadre précisément les représentations à bénéfice. Cet avantage est, avant tout, accordé pour inciter les principaux artistes à ne pas prendre leur retraite trop tôt. L'article additionnel au règlement du 10 mars 1801 ne laisse planer aucune ambiguïté à ce sujet : ce droit est donné aux seuls interprètes qui resteraient au-delà du temps nécessaire à l'obtention d'une pension. Lorsqu'un artiste a rempli « avec honneur » un premier emploi, pendant plus de trente ans, et qu'il est encore en état de figurer sur scène, il peut réclamer – une fois seulement – un spectacle à son profit. Cet article est diversement appliqué. En 1802, conformément au règlement, une représentation à bénéfice est refusée à un acteur qui a perdu sa place et essuyé une banqueroute personnelle<sup>2347</sup>, mais quand un artiste célèbre et indispensable au théâtre réclame son spectacle sans en avoir le droit, la direction, beaucoup plus permissive, contrevient ouvertement aux textes. La même année, Pierre Gardel sollicite une représentation en son honneur. L'interprète dit avoir occupé la place de premier danseur durant 25 ans, et l'emploi de maître des ballets pendant 16 ans. Ces chiffres sont faux. S'il est bien danseur depuis 25 ans, Gardel n'occupe la première place que depuis 21 ans ; il n'est passé maître qu'après le décès de son frère, en 1787, soit 13 ans plus tôt. En tout état de cause, ces années ne peuvent s'additionner dans la mesure où il prétend lui-même avoir été premier danseur et maître des ballets simultanément : en aucun cas, il n'est possible de calculer les 30 années dans les premiers emplois, requises par les règlements pour ouvrir son droit à la représentation à bénéfices. Le

---

<sup>2347</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 18 germinal an X, lettre de La Houssaye au ministre. Le refus n'est pas daté, mais il est mentionné en marge d'une note adressée au ministre par la direction de l'Instruction publique.

ministre de l'Intérieur demande des renseignements, mais préfère fermer les yeux sur cette erreur manifeste de calcul. Il serait d'autant plus malvenu de ne pas faire droit à la représentation de Gardel<sup>2348</sup> que sa rémunération a été considérablement diminuée, en raison des difficultés financières : l'administration du théâtre ne peut se permettre de lui donner d'autres motifs d'insatisfaction. Entre application stricte du règlement et mesures officielles de faveur, cette pratique – régie par les seuls impératifs de la gestion et un certain opportunisme – semble perdurer jusque sous la Restauration.

Le 5 janvier 1815, on assiste à la suppression des représentations à bénéfiques<sup>2349</sup> et, après les Cent jours, des gratifications sont versées pour compenser la perte de cet avantage<sup>2350</sup>. Encore une fois, l'interdiction de principe est vite oubliée, si un artiste influent réclame la transgression du règlement. Lorsque M<sup>me</sup> Huet exige une représentation à bénéfice et elle se heurte, dans un premier temps, au refus du comte de Pradel. Furieuse, l'actrice fait intervenir le duc de Berry et le directeur de la Maison du roi ne peut que s'incliner devant « l'honorable dévouement de M<sup>me</sup> Huet à la cause du roi ». Pradel prend tout de même le soin de préciser « qu'aucun acteur ne puisse (*sic*) se prévaloir des mêmes titres et de la même conduite pour prétendre à la même faveur. »<sup>2351</sup> Alors que les représentations à bénéfice sont interdites à la plupart des interprètes de l'Opéra, elles sont autorisées au profit de quelques « protégés », ainsi que pour les artistes des autres théâtres : les sociétaires de la Comédie-Française ont le droit d'utiliser la scène de l'Académie royale de musique pour leurs représentations de jubilé<sup>2352</sup>. Devant l'incongruité de la situation, les autorités réagissent et l'ordonnance royale du 16 novembre 1815 réforme le règlement<sup>2353</sup>. Les représentations à bénéfice sont à nouveau autorisées, après 25 ans passés à l'Opéra ; en cas de blessure grave, les premiers artistes, les remplaçants ou les doubles peuvent aussi la réclamer. Si le texte refuse désormais, aux acteurs des théâtres concurrents, le droit de donner leurs représentations à l'Opéra, les comédiens des autres théâtres royaux ont la possibilité de participer aux soirées organisées au profit des artistes de l'Académie, et réciproquement.

---

<sup>2348</sup> *Ibid.* Paris, le 19 ventôse an X, lettre de Chaptal au directeur Cellérier.

<sup>2349</sup> La date du 5 janvier 1815 est retenue dans la correspondance administrative, mais le texte auquel il est fait référence n'a pas été retrouvé.

<sup>2350</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 12 août 1815, lettre du comte de Pradel à l'Ainée, auteur. Pradel refuse sa demande de représentation à bénéfice, mais lui accorde « une indemnité » en échange.

<sup>2351</sup> *Ibid.* Paris, le 19 août 1815, lettre du comte de Pradel à M<sup>me</sup> Huet.

<sup>2352</sup> *Ibid.* Paris, le 14 octobre 1815, lettre du comte de Pradel à M<sup>me</sup> Talam.

<sup>2353</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 175. Ordonnance royale du 16 novembre 1815.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les principaux interprètes – s'ils contribuent, depuis longtemps, au succès du théâtre – ont encore le droit d'organiser leur représentation : c'est une forme de gratification pour les services rendus à l'établissement. Sous le Second Empire, lorsqu'un acteur du Théâtre impérial de l'Opéra quitte définitivement la scène sans avoir pu organiser sa représentation à bénéfice, il est en droit de réclamer une indemnité. Ainsi, le baryton Bonnechée obtient-il, en 1864, 10 000 francs de compensation ; cette somme est accordée par le ministre de la Maison de l'empereur, mais prise dans les caisses de l'Opéra<sup>2354</sup>. Si ces spectacles sont, avant tout, destinés à conférer un avantage financier, il ne faut pas oublier que la représentation à bénéfice est aussi un honneur fait à l'artiste en fin de carrière. En 1849, il est temps pour le célèbre ténor Gilbert Duprez de se retirer : Meyerbeer vient de lui préférer un autre chanteur pour interpréter le rôle du prophète, dans son opéra éponyme. Le chanteur quitte la scène, puis l'emploi de professeur qu'il occupe au Conservatoire depuis 1842<sup>2355</sup>. Sa représentation à bénéfice – dans laquelle il se réserve la plupart des rôles principaux – dure une journée entière. Deux théâtres y sont consacrés et les interprètes, comptant parmi les plus célèbres de leur temps, sont appelés pour jouer : Mademoiselle Rachel fait notamment une apparition remarquée sur les planches. Le programme est composé d'un divertissement et de six actes, pris dans plusieurs opéras célèbres comme *La Juive* d'Halévy, *Lucie de Lammermoor* de Donizetti ou encore *Otello* de Rossini<sup>2356</sup>. La journée est organisée de telle manière que l'artiste peut dire adieu au théâtre « de façon triomphale ».

Le pécule mis de côté après la représentation à bénéfice peut être important, mais il ne permet pas de subvenir aux besoins de l'interprète pendant plusieurs années. Celui-ci doit principalement compter sur sa pension.

## II. L'ouverture du droit à pension

Plusieurs facteurs sont pris en compte pour liquider et calculer la pension. Le droit à la retraite dépend, tout d'abord, de la catégorie de personnel à laquelle les

---

<sup>2354</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1055. Arrêté du ministre de la Maison de l'empereur du 23 juillet 1864. Cette somme de 10 000 francs sera prélevée sur les fonds de l'Opéra.

<sup>2355</sup> J.-M. Fauquet, *op. cit.*, p. 412.

<sup>2356</sup> Bibl. Opéra. RE 1. Compte rendu de la journée du vendredi 14 décembre 1850.



artistes et les employés appartiennent. Certaines fonctions ne donnent pas droit à la pension, d'autres – au contraire – offrent des conditions très favorables. Lorsqu'aucun accident du travail ne vient accélérer la mise à la retraite, les rentes viagères sont accordées en fonction du temps passé en service. Ce système a été créé pour répondre à plusieurs impératifs : il fallait s'attacher des interprètes talentueux, comme on l'a remarqué, et trouver un moyen de leur faire abandonner la scène lorsqu'ils n'étaient plus aptes à se produire.

#### *A. La prise en compte des professions*

Les premières pensions profitent surtout aux administrateurs. En 1698, lorsque le dauphin pousse le directeur Francine à s'associer avec Gaureault et Dumont pour la gestion de l'Académie royale de musique<sup>2357</sup>, le renouvellement du privilège<sup>2358</sup> est l'occasion de garantir le paiement des pensions dues par le théâtre. Leur montant total dépasse alors les 16 000 livres : 10 000 reviennent à la veuve et aux enfants de Lully ; Pascal Colasse, maître de la musique de la Chapelle du roi, obtient 3 000 livres ; Jean-Baptiste Berain, dessinateur au Cabinet du roi reçoit, quant à lui, 1 000 livres. Enfin, les pensions de cinq artistes de la danse et du chant sont mises à la charge de l'Opéra : ils reçoivent chacun entre 400 et 1 000 livres, conformément aux « donations irrévocables », faites par les directeurs. Au mois de mai, Geneviève Lestang, par exemple, avait reçu 500 livres de rente pour « les soins et assiduité qu'elle a eu pendant tout le temps qu'elle a dansé à l'Opéra »<sup>2359</sup>. Les directeurs accordent ensuite de nouvelles pensions, mais les difficultés financières rencontrées par Francine et son successeur Guyenet laissent penser que celles-ci n'ont été payées qu'épisodiquement. Quand Guyenet meurt, en 1712, ses créanciers reçoivent la gestion de l'Opéra et acceptent de prendre toutes les créances à leur charge : le

---

<sup>2357</sup> J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris*, *op. cit.* p. 104.

<sup>2358</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite...*, *op. cit.* p. 26-27. Le privilège est renouvelé au mois de décembre 1698.

<sup>2359</sup> A.N. MC.LIII-100. Le 6 mars 1689, « donation de rente » en faveur de Geneviève Lestang.

contrat de cession du privilège précise notamment que le versement des pensions relève de leur responsabilité<sup>2360</sup>.

La première caisse de pensions en faveur des artistes est créée en 1713<sup>2361</sup>. Un fonds, plafonné à 10 000 livres, est établi pour les artistes restés quinze ans à l'Académie. Rémunérés à 1 500 livres, ils recevront 1 000 livres de rente ; si leurs cachets ne dépassent pas 1 200 livres, ils conserveront la moitié de leurs revenus, après leur retrait. Le plafond de 10 000 livres devient rapidement insuffisant. À l'origine, il devait laisser aux directeurs une marge confortable : les onze pensions accordées aux interprètes dépassaient à peine 5 000 livres<sup>2362</sup>. Bien que les règlements aient créé un droit à la pension pour les artistes, les directeurs et leurs familles demeurent nettement avantagés durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1752, alors que le Bureau de la Ville dirige l'Opéra, sur les 53 000 livres consacrées aux pensionnaires, 22 000 livres sont distribuées aux anciens directeurs. Thuret obtient 10 000 livres ; 10 000 livres sont versées aux enfants de Francine, et 2 000 livres à la fille de Destouches<sup>2363</sup>.

Les règlements n'ont pas reconnu aux commis et aux ouvriers le droit d'obtenir une pension. Les conditions de leur retraite ne font l'objet d'aucune disposition générale, mais certains parviennent épisodiquement à obtenir des mesures de faveur : en 1752, un ancien ouvrier est inscrit sur les états des pensionnaires à 96 livres de rente<sup>2364</sup>. Les commis de bureau ne parviennent à attirer l'attention sur leur situation que bien plus tard : en 1775, Duplessis obtient 500 livres de pension pour 48 ans de service et Amelin 300 livres « pour de très anciens services »<sup>2365</sup>. Ces exemples ne sont pas isolés. En 1781, le tailleur en chef est gratifié d'une pension de 1 000 livres et deux ouvriers partent à la retraite avec 200 livres de rente<sup>2366</sup>. Ces faveurs individuelles, non prévues par les textes, s'imposent en tant qu'usage. Il faut attendre 1798 pour qu'un article du règlement intérieur vienne encadrer les pensions

---

<sup>2360</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Contrat de cession du privilège passé par Francine et Dumont avec le syndic des créanciers de Guyenet le 24 septembre 1712. La famille de Lully conserve 10 000 livres et dix artistes se partagent 4 000 livres de pension.

<sup>2361</sup> *Ibid.* Article 13 du règlement du 11 janvier 1713.

<sup>2362</sup> *Ibid.* État des pensions du 9 janvier 1713. Entre 1 300 et 200 livres de pension, la dépense totale s'élève à 5 500 livres.

<sup>2363</sup> *Ibid.* État des pensionnaires de l'Académie royale de musique au 1<sup>er</sup> juin 1752.

<sup>2364</sup> *Ibid.* Moyer, ancien ouvrier, a été ajouté à la fin de l'état des pensionnaires.

<sup>2365</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome II*. Pensions accordées à Duplessis et Amelin le 23 mars 1775.

<sup>2366</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique, tome I*. Pensions accordées à commencer du 1<sup>er</sup> avril 1781.

des préposés<sup>2367</sup>. Si le texte reprend, en grande partie, le projet rédigé un an plus tôt par Francœur et De Nesle, il n'est pas aussi favorable que les administrateurs ne l'espéraient. Francœur voulait que tous les membres du personnel – qu'ils soient artistes, ouvriers, ou préposés aux écritures –, jouissant d'un revenu inférieur à 1 600 francs, puissent obtenir – après trente ans de service – la totalité de leur rémunération, à titre de pension<sup>2368</sup>. Ce projet concernait principalement les employés de bureau : il était difficile aux chanteurs et aux danseurs de faire une carrière aussi longue.

Bien qu'indispensables, les ouvriers perdent leur droit à la pension au début du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1811, le déficit de la Caisse des retraites pousse le gouvernement à exiger des mesures d'économie. Le 15 janvier, l'Assemblée générale du Conseil d'État adopte le projet de réforme présenté par la Commission Pasquier<sup>2369</sup> : en dépit des protestations des artistes de l'Académie<sup>2370</sup>, les ouvriers, les brigadiers et les garçons de théâtre ne font plus partie de la liste des personnels pouvant prétendre à une pension de retraite. Ainsi exclus, ils décident de se regrouper afin de former un fonds privé de retraite, abondé grâce à une retenue de 2% sur leurs appointements<sup>2371</sup>. Deux classes pensionnaires sont créées. La première, donnant droit à des pensions entre 400 et 200 francs, n'est acquise qu'à l'âge de 60 ans et après 30 années de service. La seconde est réservée au personnel qui a fait, au minimum, la moitié du temps prescrit, mais qui n'est plus en état de continuer son travail : le montant de ces pensions est fixé à la moitié des rentes versées aux retraités de la première classe. On espère que la caisse trouvera un équilibre financier grâce au bénéfice de la tontine : les retenues ne peuvent faire l'objet d'aucun remboursement aux ayants-droit, après le décès prématuré du cotisant. Ce fonds privé présente bien des avantages, mais il n'est pas aussi avantageux que la « Caisse de vétérance » de l'Opéra. Sous la Restauration, l'exclusion des ouvriers est perçue comme une injustice par

---

<sup>2367</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 7 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2368</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Chapitre 10 du projet de règlement de l'an VI.

<sup>2369</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite...*, *op. cit.* p. 221. G. Thuillier explique que le ministre du Trésor considérait, contre l'avis de l'administration de l'Opéra, que le fonds affecté aux pensions devait disparaître au fur et à mesure des extinctions. La Commission Pasquier, chargée de résoudre le déficit permanent de la Caisse des pensions, a proposé une réforme complète du système. Le projet est d'abord adopté en Conseil d'État avant d'être approuvé par Napoléon, le 20 janvier 1811.

<sup>2370</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 106. *Observations respectueuses des artistes*, janvier 1811. Les auteurs de ce mémoire craignent le découragement et le désintérêt des ouvriers parce qu'en installant les décors et les machines, ils ont entre leurs mains la sécurité des artistes.

<sup>2371</sup> *Ibid.* Règlement pour les pensions des brigadiers, ouvriers et garçons de théâtre établies au moyen d'un fonds de réserve, provenant d'une retenue faite sur leurs rétributions. Rédigé à une date incertaine, le texte a été approuvé par Rémusat, le 30 septembre 1812.

l'administration de l'Académie royale. Le directeur Choron, très impliqué, insiste auprès du comte de Pradel pour obtenir une réforme du nouveau règlement. Le 14 décembre 1816, le directeur de la Maison du roi écrit à Louis XVIII pour réclamer la mise à la pension des ouvriers infirmes<sup>2372</sup>. En mars 1817, son rapport est approuvé par le roi, qui accepte de modifier l'ordonnance de 1814 relative aux pensions. Désormais, les « ouvriers, contrôleurs et tous autres préposés subiront sur leurs traitements une retenue de 3 % qui sera versée à la Caisse de vétérance de l'Académie royale, et leurs pensions seront réglées conformément aux dispositions de l'ordonnance. »<sup>2373</sup> À partir de cette date, tous les collaborateurs de l'Opéra – qu'ils soient préposés, ouvriers ou acteurs – jouiront d'un droit à la pension, sans qu'aucune discrimination ne soit effectuée en raison de la nature de leurs fonctions.

Lorsqu'un membre du personnel se trouve dans une catégorie de personnel lui permettant d'obtenir une rente, en fin de carrière, il doit répondre à certaines conditions avant de pouvoir obtenir la liquidation de sa pension. L'invalidité consécutive à un accident du travail a ainsi pu être prise en compte.

### *B. L'accident du travail*

La pension pour invalidité fait, pour la première fois, l'objet d'un article du règlement intérieur, en 1714. L'arrêt du Conseil du 19 novembre 1714<sup>2374</sup> réforme le règlement pris l'année précédente. Alors qu'un artiste doit avoir accompli 15 ans de service, avant de pouvoir réclamer sa pension, le nouveau texte accorde une dispense aux interprètes victimes d'un accident du travail : tout chanteur ou danseur estropié est admis immédiatement à la pension, même s'il n'a pas « fait son temps ». Le principe posé par cet arrêt du Conseil est appliqué durant tout l'Ancien Régime : aucune modification n'est apportée par les règlements de 1776 et 1778<sup>2375</sup>.

Considérée comme un symbole de la faveur royale, la caisse des pensions est emportée par les premières années de la Révolution. Lorsque la création d'un

---

<sup>2372</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Paris, le 14 décembre 1816, lettre du comte de Pradel au roi.

<sup>2373</sup> A.N. F<sup>21</sup> 4658. Rapport au roi du 6 mars 1817. Il est approuvé par le roi quelques jours plus tard puisque le 12 mars suivant le comte de Pradel informe le directeur de la réforme ; Cf. Bibl. Opéra. AD 1.

<sup>2374</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite...*, *op. cit.* p. 32-33.

<sup>2375</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. L'article 23 de l'arrêt du Conseil du 30 mars 1776 et l'article XLIII du règlement du 27 février 1778 continuent à dispenser de la règle des 15 ans les artistes estropiés durant leur service.

nouveau système de retraites est débattu, la situation des victimes d'accidents du travail est, à nouveau, évoquée. Le 17 août 1791, J.-J. Leroux propose, dans son fameux rapport<sup>2376</sup>, d'accorder au personnel infirme une pension proportionnée au nombre d'années passées à l'Opéra. Cette proposition est moins avantageuse pour les artistes que ne l'était l'ancien système : l'accident du travail, à lui seul, ne suffit plus pour ouvrir le droit à une rente pleine. Le règlement de 1798<sup>2377</sup> met en place un régime inspiré par les divers projets présentés, depuis 1790 : si un artiste ou un préposé est estropié durant ses fonctions et qu'il a accompli au moins dix années de service, il reçoit la moitié de sa pension. Dans le cas contraire, une rente proportionnée au nombre d'années passées à l'Opéra lui est accordée. S'il est entré au théâtre depuis trop peu de temps pour prétendre à une quelconque pension, il obtient, pour toute indemnité, l'équivalent d'un an de revenus. Alors que le règlement de Lucien Bonaparte, en 1800, ne prend pas en compte le personnel gravement blessé, Chaptal écoute les réclamations des artistes et des employés. L'année suivante, il décide de revenir au système mis en place sous l'Ancien Régime : tout artiste rendu infirme par un accident du travail aura droit à une pension entière<sup>2378</sup>. Ce règlement, beaucoup plus favorable, ne met pas un terme aux hésitations : le principe d'une rente à taux maximum ne parvient pas à s'imposer définitivement pour le personnel estropié. Le décret de 1811 met en place une classe spéciale de pensions, dont le montant peut être diminué si les artistes ou les employés handicapés ont passé trop peu d'années au théâtre<sup>2379</sup>. Les économies imposées par le décret ont provoqué le mécontentement du personnel de l'Académie impériale de musique, si bien que les interprètes ont, une fois encore, réclamé la réforme de la Caisse des pensions. Leurs demandes sont relayées par le directeur Picard, qui persévère et fait preuve de persuasion. La chute de l'Empire donne à la royauté l'opportunité de réformer le système « injuste » instauré par le régime napoléonien : l'ordonnance royale du 1<sup>er</sup> novembre 1814 accorde, à nouveau, aux acteurs et aux employés infirmes le droit à une retraite entière<sup>2380</sup>. Ces dispositions sont complétées par un arrêté de 1815<sup>2381</sup> permettant, en outre, d'indemniser les accidents du travail et les « frais de maladie »,

---

<sup>2376</sup> J.-J. Leroux, *op. cit.* p. 75.

<sup>2377</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 9 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2378</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite...*, *op. cit.* p. 150. Article 10 du règlement du 29 ventôse an IX.

<sup>2379</sup> Article 10 du décret de janvier 1811.

<sup>2380</sup> Article 8 de l'ordonnance royale du 1<sup>er</sup> novembre 1814.

<sup>2381</sup> A. N. AJ<sup>13</sup> 109. Arrêté du comte de Pradel du 6 septembre 1815.

nécessaires au rétablissement des blessés. Ainsi, l'indemnité pour les accidents est-elle fixée à un an de cachets ou de salaire et le secours financier, destiné à compenser les dépenses de soins, est plafonné à une année de retraite. Le principe d'une liquidation immédiate de la pension au profit du personnel accidenté semble maintenant acquis : l'article 16 du décret de 1856 reconnaît que tout employé « dans l'incapacité physique ou morale » – il manque des exemples pour expliquer ce que recouvre alors « l'incapacité morale » – de reprendre ses fonctions sera pensionné à taux plein<sup>2382</sup>. Les règlements suivants ne modifient pas le régime. Plusieurs rapports tendent même à montrer une certaine complaisance à l'égard des préposés et des artistes. Certains d'entre eux sont réformés « hâtivement » : lorsque leur condition physique décline, la direction a tôt fait d'invoquer un accident du travail mineur, afin de les faire admettre à la pension. Pour favorable aux personnels que soient ces mesures, elles n'en détournent pas moins le régime de ces « pensions d'invalidité ». De telles décisions sont contestées par directeur des Beaux-arts qui exige, en 1885, que le prétendant à la réforme « fasse la preuve qu'il ne peut plus rendre de service utile au Théâtre national de l'Opéra. »<sup>2383</sup>

L'accident du travail est normalement un cas exceptionnel de mise à la retraite. Pour avoir le droit de se retirer, il faut, la plupart du temps, « avoir fait son temps ».

### *C. Le facteur temps*

Le règlement de 1713 donne droit à une retraite après quinze ans de présence ininterrompue à l'Opéra, mais l'interprète – en raison de sa vieillesse ou de ses infirmités – ne doit plus être en état de se produire sur scène, au moment où il réclame son retrait<sup>2384</sup>. Le facteur temps n'est donc pas la seule condition pour liquider une pension : si l'artiste est encore jugé utile, après quinze années passées à l'Académie royale de musique, il ne peut, en principe, pas se retirer. Ces dispositions sont reprises telles quelles, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ; les règlements de

---

<sup>2382</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 16 du règlement du 14 mai 1856.

<sup>2383</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1017. Paris, le 19 mars 1885, lettre du directeur des Beaux-arts à l'administration de l'Opéra.

<sup>2384</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Article 13 du règlement du 11 janvier 1713.

1714<sup>2385</sup>, 1776<sup>2386</sup>, 1778<sup>2387</sup> et 1784<sup>2388</sup> ne modifient pas le système. Seule la suppression des pensions, au début de la période révolutionnaire, poussera les administrateurs à réformer les conditions de liquidation. Au moment où l'on cherche à réinstaurer le fonds de retraites, plusieurs rapports révèlent toutes les hésitations relatives à la durée du service.

En 1790, si Louis-Joseph Francœur propose la création d'un fonds similaire à celui d'Ancien Régime, il prévoit quelques adaptations : selon lui, le temps de travail doit être allongé de trois ans<sup>2389</sup>. L'année suivante, J.-J. Leroux présente son projet au Conseil municipal : l'administrateur des bâtiments publics souhaite accorder aux artistes un droit incontestable à la pension, après quinze ans passés au Théâtre de l'Opéra<sup>2390</sup> ; c'est un retour au *statu quo ante*. On hésite encore à faire perdurer le régime en vigueur sous la monarchie, mais les arguments de Leroux ont été les plus convaincants. En 1792, l'Opéra est livré à l'entreprise et les directeurs sont tenus d'accorder les pensions après quinze années passées au théâtre, sans interruption. Le seul facteur temps est, pour la première fois, considéré comme suffisant pour la liquidation des pensions : l'artiste a la faculté de prolonger son engagement de cinq années, s'il est en bonne forme, mais – qu'il soit encore utile ou non pour le théâtre – il a acquis le droit de se retirer<sup>2391</sup>. Bien que les pensions soient, en partie, prises en charge par la Commune, les retards de paiements sont une source importante de tracas pour les administrateurs et les pensionnaires. Une réforme est devenue nécessaire, afin de pousser les directeurs à faire quelques économies. Le règlement de 1798 semble, cette fois, avoir pris en considération les propositions de Francœur : ses rédacteurs ont opté pour l'allongement de la durée des fonctions. Les artistes du chant, de la danse et de l'orchestre doivent jouer au théâtre durant vingt ans et les préposés pendant vingt-cinq ans. On ne compte les années qu'à partir de dix-huit ans pour les danseurs, vingt ans pour les chanteurs et les musiciens et vingt-cinq ans pour les préposés<sup>2392</sup>. Le personnel qui a été recruté très jeune doit dès lors rester en

---

<sup>2385</sup> Article 40 du règlement du 19 novembre 1714.

<sup>2386</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 23 du règlement du 30 mars 1776.

<sup>2387</sup> *Ibid.* article 47 du règlement du 27 février 1778.

<sup>2388</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 18 du règlement du 13 mars 1784.

<sup>2389</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 2. *Plan pour l'Académie* de L.-J. Francœur. Dans l'article 3 du chapitre 13, Francœur souhaite conserver la durée de quinze années de service pour les anciens artistes afin de respecter les conditions de leurs engagements et passer à dix-huit ans de service pour le nouveau personnel.

<sup>2390</sup> J.-J. Leroux, *op. cit.* p. 76.

<sup>2391</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite...*, *op. cit.* p. 82-83. Article 1<sup>er</sup> du chapitre 4 du règlement du 1<sup>er</sup> avril 1792.

<sup>2392</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Articles 7 et 8 de la section première du chapitre premier du règlement du 29 brumaire an VII.

service beaucoup plus longtemps qu'auparavant : les carrières peuvent être bien plus longues que le temps nécessaire pour obtenir une pension. En 1800, le règlement de Lucien Bonaparte se veut plus favorable aux artistes et aux préposés. Le nombre d'années de service est uniformisé : il faut avoir travaillé vingt ans à l'Opéra et l'âge de départ pour le calcul des annuités est abaissé de deux ans pour les chanteurs, les danseurs et les musiciens<sup>2393</sup>. Les autorités ne parvenant pas à adopter une position définitive, le règlement de 1801 cherche un compromis : le nouveau système mêle les dispositions des deux textes précédents. Le temps de service, arrêté en 1800, est repris, mais l'âge minimum est celui qui a été déterminé en 1801<sup>2394</sup>. Les carrières sont longues, principalement pour les préposés mais, lorsqu'ils sont méritants et usés par le labeur, les directeurs n'hésitent pas à réclamer des mesures de faveur. L'administration – pour qui ils ne sont plus qu'une charge financière – souhaite leur faire quitter l'établissement avec une pension pleine, avant qu'ils aient fait leur temps. En 1808, le comte de Rémusat prend un arrêté « ajoutant dix ans de service » à deux peintres de l'Académie impériale de musique : les deux ouvriers se retireront avec l'assurance de percevoir un revenu convenable<sup>2395</sup>.

En 1811, le temps de travail nécessaire à la liquidation de la pension est encore augmenté. Toutes les années sont comptées – quel que soit l'âge auquel les artistes et les employés ont été recrutés –, mais un âge minimum de départ à la retraite est imposé. Les employés de bureau et les préposés<sup>2396</sup> doivent avoir travaillé à l'Opéra pendant trente ans, sans interruption, et ne peuvent partir avant soixante ans. Pour les artistes, une distinction est opérée entre femmes et hommes. Si les choristes – dans leur totalité – sont tenus de figurer sur les états de personnel pendant vingt-cinq ans, les hommes peuvent partir après cinquante ans, et les femmes après quarante-cinq ans. Les membres du corps des ballets ont droit à une pension après vingt-deux ans d'ancienneté ; les danseurs peuvent se retirer à quarante-cinq, et les danseuses à quarante-deux. Tous les autres interprètes, qu'ils soient chanteurs ou danseurs, doivent accomplir vingt ans de service et peuvent prendre leur retraite à quarante deux ans pour les hommes et quarante ans pour les femmes. Les musiciens, quant à

---

<sup>2393</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit. p. 145. Articles 151 et 152 du règlement du 29 ventôse an VIII.

<sup>2394</sup> *Ibid.* p. 149. Article 5 du règlement de ventôse an VIII.

<sup>2395</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Arrêté de Rémusat du 15 décembre 1808 au sujet des peintres Barra et Boquet.

<sup>2396</sup> Sont concernés tous les membres de l'administration, les premiers et seconds machinistes, les premiers peintres décorateurs et dessinateurs de costumes, les inspecteurs des différents services, les concierges ainsi que tous les autres employés.



eux, peuvent partir à cinquante s'ils ont joué à l'Académie impériale de musique pendant vingt-cinq années<sup>2397</sup>. Ce décret, élaboré au Conseil d'État, pose des conditions très restrictives ; il montre tout le poids que peut avoir la Section des finances du Conseil d'État – traditionnellement réticente à la multiplication des fonds de pension – dans le processus de décision<sup>2398</sup>. La rigueur d'un texte, élaboré loin des difficultés matérielles de gestion propres à l'Opéra, ne résiste pas longtemps aux oppositions et aux résistances internes. L'administration, plus proche des intérêts du personnel, cherche à revenir à un système moins strict et plus facile à mettre en œuvre. Le nouveau règlement, en 1814, élargit quelque peu les conditions nécessaires à l'obtention des pensions. Si les employés administratifs doivent toujours travailler trente ans, le temps de service est compté à partir de leur vingt-et-unième année ; ils peuvent dès lors partir à cinquante-et-un ans, au lieu de soixante. Les artistes de la danse et du chant – premiers artistes, doubles ou figurants – ainsi que les chefs d'orchestre, les solos musiciens et les joueurs d'instruments à vent peuvent partir après vingt ans à l'Opéra ; les professeurs, les choristes et les autres musiciens doivent figurer au théâtre pendant vingt-cinq ans. Le temps est désormais compté dès l'âge de seize ans pour tous les danseurs, et de dix-huit ans pour les chanteurs et musiciens<sup>2399</sup> ; ces dernières dispositions sont plus favorables qu'en 1801. Les autorités de la Restauration – dans la mesure où elles considèrent le personnel de l'Opéra comme un personnel employé par l'État – ont cherché à garantir le bénéfice des années passées au service du roi, avant l'entrée à l'Académie royale de musique. Ainsi l'ordonnance du 12 mars 1822 permet-elle aux artistes et aux préposés de l'Opéra, s'ils ont servi dans l'armée, dans l'administration publique, à la Maison du roi ou dans l'administration de la liste civile, de cumuler ce temps de travail avec les années passées à l'Académie de musique<sup>2400</sup>.

De nombreuses réformes se sont succédées en peu de temps ; l'enchevêtrement des règlements a soulevé de nombreuses difficultés : les interprètes et l'administration ont notamment éprouvé des difficultés à appliquer les bonnes dispositions, ce qui n'a pas manqué de provoquer des conflits. En 1828, le Comité du

---

<sup>2397</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit. p. 240-241. Article 11 du décret du 20 janvier 1811.

<sup>2398</sup> G. Thuillier, *Les retraites des fonctionnaires, Débats et doctrines*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1996, tome 1, p. 227. Rapport général du 19 février 1811.

<sup>2399</sup> Articles 5 et 6 de l'ordonnance du 1<sup>er</sup> novembre 1814.

<sup>2400</sup> AJ<sup>13</sup> 109. Ordonnance royale du 12 mars 1809. Pour obtenir ce droit, il faut avoir servi au moins dix ans dans la Maison du roi, la Liste civile ou l'Opéra et justifier n'avoir reçu aucune autre pension.

contentieux est saisi par le directeur des Beaux-arts pour statuer sur la demande de M. Gaubert, recruté en 1799. Au moment de son engagement, le règlement lui permettait de se retirer, après vingt ans, avec une pension ; celle-ci pouvait être augmentée d'un vingt-cinquième pour chaque année supplémentaire. Lorsqu'il prend sa retraite, le choriste s'attend à toucher une pension pleine, augmentée de neuf vingt-cinquièmes. C'était sans compter sur l'allongement du temps de service : entre le moment de son recrutement et la date de son départ en retraite, cinq années supplémentaires ont été ajoutées. Le Comité refuse ainsi de faire droit aux prétentions de l'artiste : le personnel étant placé dans une situation statutaire, lorsque le statut est réformé, les conditions matérielles de la carrière changent. Les interprètes et les employés sont donc soumis au règlement en vigueur au moment de la réclamation, et non au règlement valable lors de leur recrutement. En l'espèce, Gaubert a perdu le bénéfice de cinq années de travail, désormais comprises dans le temps service nécessaire à la liquidation de la pension<sup>2401</sup>.

Entre 1831 et 1856, la Caisse de pensions est mise en extinction : durant cette période, on fait application des anciens règlements pour le personnel recruté antérieurement à la mise en entreprise. Lorsque le nouveau fonds de pension est créé, sous le Second Empire, les conditions nécessaires à la liquidation font l'objet d'une réforme. Le personnel des ballets et tous les artistes du chant et de la danse – quel que soit leur âge – peuvent se retirer après vingt ans passés au théâtre. Pour les autres, un âge minimum est requis : les musiciens solistes, les chefs de chant et de ballets, ainsi que le premier machiniste peuvent prendre leur retraite à cinquante ans, s'ils ont au moins vingt années d'ancienneté. Les autres musiciens, les régisseurs, les choristes, les accompagnateurs et les machinistes partent, eux aussi, après cinquante ans, mais ils doivent avoir travaillé cinq années supplémentaires. Enfin, les préposés et tous les employés n'entrant dans aucune catégorie doivent attendre soixante ans et trente ans de service, comme en 1811<sup>2402</sup>. Ce nouveau système est destiné à attirer les artistes de renommée internationale : il leur ménage des conditions de retrait assez favorables. La Caisse de pensions fonctionnera normalement jusqu'en 1866, date à laquelle Émile Perrin obtient la gestion de l'Opéra en entreprise. Comme en 1831, le fonds est mis en extinction : seuls les employés et les artistes recrutés sous l'empire des

---

<sup>2401</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1680. Paris, le 14 décembre 1828, lettre du Comité du contentieux au vicomte de La Rochefoucauld.

<sup>2402</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 2 du règlement du 14 mai 1856.

règlements précédents en conservent le bénéfice. Il faut attendre 1879 – et le remplacement du directeur Halanzier par Vaucorbeil – pour que la direction des Beaux-arts obtienne la création d’une nouvelle caisse ; son règlement est en tout point fidèle au décret de 1856.

Le facteur temps est la condition principale pour liquider la pension, mais on peut se demander si la direction peut se séparer d’un artiste en faisant prononcer sa mise à la retraite forcée.

### *III. La pension, droit ou obligation ?*

La liquidation d’une pension fait l’objet d’une mesure individuelle et créatrice de droits : elle doit normalement être autorisée par l’autorité hiérarchique de l’Opéra. Dans des conditions précises, une mise à la retraite forcée peut être demandée par l’administration, pour les chanteurs et les danseurs sur le déclin. À l’inverse, la direction s’efforce de conserver des interprètes, s’ils en ont encore la capacité, bien qu’ils aient « fait leur temps ». Enfin, des conditions particulières peuvent être accordées aux interprètes en âge de se retirer : sous l’Ancien Régime, un statut de vétéran a été reconnu à certains artistes sur le point de réclamer leur pension. Ils sont été détachés de l’Académie royale de musique pour servir dans les spectacles de la cour, où l’on était plus tolérant à l’égard de vieilles célébrités

#### *A. La mise en retraite*

Sous l’Ancien Régime, les acteurs dont les facultés ont décliné se retirent après avoir accompli le temps légal de travail, s’ils ne sont plus en mesure d’apporter leur concours aux représentations. Le cas d’un départ en retraite « forcé », avant d’avoir cumulé le nombre d’années nécessaires pour une pension entière, n’est envisagé, par les textes, que sous la Révolution. Le règlement de 1798, permet à l’administration de se séparer des interprètes ou des préposés jugés inutiles : lorsque ceux-ci ont servi pendant plus de dix ans, ils reçoivent le tiers de leur pension ; en

deçà, ils obtiennent – pour toute indemnité – le quart de leurs revenus, pendant une année seulement<sup>2403</sup>. Ces mesures étant jugées trop sévères, le règlement est réformé par le frère du Premier Consul. L'administration peut toujours se séparer des artistes et des employés après dix ans passés à l'Opéra, mais ceux-ci obtiennent la moitié de leur pension. Un échelon supplémentaire est créé : après quinze ans au théâtre, le personnel obtient le droit à une rente équivalente aux trois quarts du montant de leur pension entière<sup>2404</sup>. Si le système n'est pas bouleversé, en 1801, les conditions imposées par le nouveau règlement sont plus favorables pour les artistes qui auraient perdu très tôt leurs facultés : le droit à la « demi-pension » est abaissé à six ans<sup>2405</sup>. Les autorités craignent que cette réforme ne devienne ruineuse pour la Caisse des retraites, si bien qu'en 1805, on décide de revenir au *statu quo ante* : les artistes doivent, à nouveau, avoir tenu leurs rôles pendant dix ans, avant de réclamer la moitié de leur pension. Le palier de quinze ans tombe, mais la rente obtenue après dix ans est augmentée d'un dixième par année supplémentaire<sup>2406</sup>. Durant cette période, l'application des règlements semble avoir été désordonnée : des mesures de faveur sont largement accordées et des conflits ne manquent pas de perturber le théâtre. L'administration a souvent fait preuve de bienveillance en négociant les mises à la retraite : en 1801, M. Guénin, premier violon, réclame 6 000 francs de gratification et le versement d'une pension entière en échange de son retrait. Le ministre accepte, mais réduit la prime de départ à 2 000 francs<sup>2407</sup>. La mise à la retraite donne parfois lieu à de véritables tractations. Comme nous l'avons vu, en 1806, M. Lazure, maître de chant, n'accepte de partir que s'il conserve 1 100 francs pris sur la rétribution de son successeur ; sa demande sera validée par le préfet du Palais<sup>2408</sup>.

Outre ces arrangements, d'autres affaires révèlent toutes les difficultés rencontrées par l'administration, en matière de pension. Un usage en vigueur avant 1801 permettait à l'artiste d'obtenir une indemnité de six mois de cachets, si l'administration mettait un terme prématurément à son contrat. En bonne logique, les

---

<sup>2403</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Articles 10 et 14 de la section première du chapitre premier du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2404</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit. p. 145. Article 155 du règlement du 29 ventôse an VIII.

<sup>2405</sup> *Ibid.* p. 149. Article 9 du règlement de ventôse an IX.

<sup>2406</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1182. Article 103 du règlement du 1<sup>er</sup> vendémiaire an XIV. Les musiciens jouant d'instruments à vent peuvent obtenir une demi-pension après sept ans de service ; celle-ci sera augmentée d'un quinzième de la pleine pension pour chaque année supplémentaire.

<sup>2407</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 1<sup>er</sup> germinal an IX, lettre du ministre à Bonet, au sujet de la gratification à accorder à Guénin, premier violon.

<sup>2408</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 109, « dossier Adrien ». Arrêté du préfet du Palais du 12 avril 1806.

artistes, lorsqu'ils sont jugés inutiles par le directeur et mis à la réforme, réclament leur prime. Bonet – qui ne se sent lié que par les règlements – oppose une fin de non recevoir à leurs pétitions. Devant l'insistance du personnel, le préfet du Palais doit se saisir de l'affaire, en 1803<sup>2409</sup>, et confirmer la décision prise par l'administration interne : il n'est pas tant question de soutenir le directeur que de faire cesser un usage ruineux. Les contestations ne cessent pas pour autant. Défiant l'autorité, quelques artistes résistent et le Conseil juridique de l'Opéra est saisi pour trancher la question en droit. La délibération rendue le 6 mars 1804 refuse, à son tour, de faire droit aux prétentions du personnel : les juristes du Conseil invoquent la maxime *inclusio unius est exclusio alterius* pour expliquer que les deux mesures ne sont pas cumulatives. L'indemnité de six mois est destinée à subvenir aux besoins des interprètes et des employés remerciés, en attendant qu'ils contractent un engagement auprès d'un autre établissement de spectacles. Comme le versement d'une pension interdit d'exercer toute autre activité, l'indemnité ne peut être donnée à un artiste pensionné, dans la mesure où il dispose déjà de sa rente viagère<sup>2410</sup>.

Les difficultés causées par les uns et les faveurs accordées aux autres ont contribué à la réforme de la Caisse des retraites. Ainsi organisé, son fonctionnement ne donnait pas satisfaction. Le règlement de 1811 est beaucoup plus strict. Afin de réduire les dépenses, il met fin aux avantages extraordinaires dont bénéficient nombre d'artistes : toutes les rentes versées en cas de mise à la retraite anticipée sont supprimées. Ce dispositif pousse aux économies, sans avoir égard à la situation des acteurs et des préposés remerciés : ceux-ci – souvent âgés ou en mauvaise santé – ne sont pas toujours en mesure de retrouver un emploi. Pour mettre fin à ces injustices, l'ordonnance de 1814 modifie le régime des retraites : les premiers artistes, ainsi que les remplaçants du chant et de la danse ont, à nouveau, droit à la « demi-pension », après dix années passées à l'Opéra. Comme en 1805, elle est augmentée d'un dixième par année supplémentaire de travail. Le reste du personnel ne peut y prétendre qu'après quinze ans passés à l'Opéra<sup>2411</sup>. Même dans ces conditions, l'administration n'hésite pas à prolonger le contrat d'un artiste devenu inutile, afin qu'il puisse se retirer avec sa pension entière. M<sup>lle</sup> Gaillet, par exemple, est l'heureuse bénéficiaire

---

<sup>2409</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit. p. 180. Arrêté de Luçay du 27 brumaire an XII.

<sup>2410</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Délibération du Conseil de l'Opéra du 15 ventôse an XII, au sujet du maître de chœur Guichard et de l'accompagnateur Catel.

<sup>2411</sup> Articles 14 et 15 du règlement de 1814.

des faveurs accordées par la direction. Elle n'a pas encore vingt ans lorsqu'en 1802, le théâtre la recrute en tant que figurante. L'actrice, réformée en 1823, ne dépassera jamais le rang de double, mais le ministre de la Maison du roi est sollicité par le directeur Habeneck : il consent – par mesure de faveur – à la conserver un an de plus, pour qu'elle atteigne le terme de son « service légal »<sup>2412</sup>. Cette pratique est tolérée pour les interprètes qui, sans briller sur scène, sont encore capables de fournir des prestations scéniques, à tout le moins convenables. Tous les acteurs ne peuvent bénéficier d'une semblable bienveillance : dès lors qu'un artiste n'est plus en mesure de se produire, il ne peut plus espérer aucune prolongation. En 1830, le directeur Lubbert refuse de conserver une danseuse, parce que « son apparence de vieille femme » est un inconvénient trop grand pour le corps des ballets : l'infortunée devra se contenter d'une retraite minorée<sup>2413</sup>.

Si le docteur Véron a pris l'engagement de respecter les règlements concernant les retraites du personnel recruté avant son arrivée, il n'est guère favorable aux pensionnaires. C'est, pour lui, un impératif de gestion : le directeur-entrepreneur peut réformer son personnel plus facilement, si celui-ci n'est protégé par aucun règlement sur les pensions. Véron fait mine d'oublier ses obligations et opère quelques coupes dans les effectifs du théâtre. Comme le révèle un rapport présenté à la Commission de surveillance de l'Opéra, en 1834, le directeur n'éprouve aucun scrupule à se séparer d'un artiste, même lorsque celui-ci est sur le point de pouvoir réclamer sa pension. D'Henneville – membre de la Commission – sait à quel point le directeur est en délicatesse avec le ministre. Ne souhaitant provoquer aucun conflit ouvert, il demande une intervention officieuse de la commission, destinée à rappeler les clauses des anciens règlements à l'administration interne<sup>2414</sup> : seul le ministre peut autoriser la réforme d'un artiste protégé par les anciens statuts. Comme le docteur Véron<sup>2415</sup> avant lui, Duponchel fait son possible pour se passer de l'accord ministériel, lorsqu'il souhaite mettre à la retraite des artistes ayant acquis leur droit à la pension. Contrairement à son prédécesseur, le nouveau directeur est soutenu par la Commission de surveillance, cette fois favorable à une gestion plus souple du

---

<sup>2412</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1662. Paris, le 15 mai 1823, lettre du directeur au ministre de la Maison du roi.

<sup>2413</sup> AN. O<sup>3</sup> 1692. Paris, le 3<sup>e</sup> avril 1830, lettre de Lubbert à La Rochefoucauld.

<sup>2414</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1034. Rapport D'Henneville, 1834. « La Commission ne pourrait-elle pas intervenir officieusement auprès du directeur lorsqu'elle apprend qu'un artiste, à la veille d'atteindre son temps de pension, est brusquement et sans nécessité bien reconnue, mis à la réforme ? »

<sup>2415</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 180. Le 21 juin 1833, le ministre des Travaux publics avait refusé au docteur Véron le droit de mettre à retraite plusieurs artistes.

personnel. Elle en profite pour s'arroger des prérogatives étendues : saisie d'un conflit, la Commission prend le parti de Duponchel contre un artiste écarté sans autorisation<sup>2416</sup> ; n'accordant aucune importance à la violation de procédure, elle statue en pure opportunité sur le bien-fondé de la réforme. La logique du ministre est souvent différente : il n'a que faire des principes de la gestion entrepreneuriale et il entend préserver l'autorité des pouvoirs publics sur l'Opéra. Le ministre de l'Intérieur détient le pouvoir d'approuver les délibérations rendues par la Commission et n'hésite pas à intervenir, lorsqu'il s'agit d'empêcher les mises à la retraite hâtives. En 1835, la Commission de surveillance – d'ordinaire pointilleuse – propose de pensionner dix artistes sur les quatorze réformes proposées par le directeur<sup>2417</sup>. Montalivet, désireux de faire valoir ses prérogatives, n'en autorisera que deux, préférant suivre l'avis du directeur des Beaux-arts<sup>2418</sup>. Duponchel, devant composer avec l'interventionnisme d'un ministre contrariant, éprouve de grandes difficultés à se séparer de ses interprètes trop âgés. Pour convaincre son autorité hiérarchique, il doit porter un jugement sévère sur le personnel qu'il souhaite mettre à la réforme : dans une lettre du 15 septembre 1836, le directeur attire l'attention sur « l'embonpoint énorme et les jambes grêles » ou sur « la santé délabrée » de plusieurs figurants<sup>2419</sup>. Léon Pillet, directeur entre 1840 et 1847, proteste encore contre le manque de souplesse causé par la permanence d'un système des retraites : il ne parvient pas à obtenir le retrait des interprètes « hors d'âge » – un quart des choristes a plus de vingt ans d'ancienneté – ou incapables de monter sur scène. Pillet ne sait quelle attitude adopter à l'égard de ce personnel inutile, dont les cachets et les salaires grèvent le budget du théâtre et creusent le déficit. En désespoir de cause, il demande que les artistes et les employés, dont il peut prouver l'inaptitude, soient pris en charge immédiatement par l'État<sup>2420</sup>.

Au moment de la refondation d'une caisse de retraite, en 1856, les pensions de réforme sont à nouveau envisagées. Les chanteurs, danseurs et musiciens, jugés inaptes à poursuivre leur engagement, peuvent être pensionnés s'ils ont déjà effectué les trois quarts du temps nécessaire à l'obtention d'une pension entière. Les autres

---

<sup>2416</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1060. Le 4 avril 1840, le ministre Montalivet approuve la sentence arbitrale rendue par la commission de surveillance. Elle avait jugé irrecevable la plainte du chanteur Baptiste Quinay. Celui-ci avait été mis à la retraite contre son gré et sans autorisation ministérielle. C'est la validation, *a posteriori*, d'une décision, prise par le directeur, en violation de la procédure.

<sup>2417</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1034. Rapport de la Commission de surveillance du 29 juin 1835.

<sup>2418</sup> *Ibid.* Paris, le 29 juin 1835, lettre du ministre au président de la Commission.

<sup>2419</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 186. Paris, le 15 septembre 1836, lettre de Duponchel au ministre.

<sup>2420</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1075. Rapport de Léon Pillet au ministre non daté.

employés n'obtiennent leur pension de réforme que s'ils ont atteint cinquante ans et servi pendant vingt ans ; le montant de leurs rentes varie en fonction du temps passé à l'Opéra<sup>2421</sup>. Ces mesures seront reprises, sans modification, par le décret du 15 octobre 1879.

Un acteur ou un préposé peut être mis à la retraite avant d'avoir fait son temps. À l'inverse, avoir accompli le temps nécessaire pour partir à la retraite, n'a pas toujours été suffisant pour obtenir la liquidation de sa pension.

### *B. Le retrait de l'artiste*

Comme nous l'avons vu, sous l'Ancien Régime, deux conditions cumulatives doivent être remplies avant qu'un artiste ne soit admis à la pension : l'acteur doit, à la fois, avoir accompli le temps de service requis par les règlements, et être jugé incapable de tenir ses rôles. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Bureau de la Ville se montre assez conciliant : le prévôt et les échevins considèrent qu'il est injuste – et sans doute risqué pour le bon ordre à l'intérieur du théâtre – de conserver, contre son gré, un interprète désireux retirer<sup>2422</sup>. En dépit d'une certaine tolérance, la hiérarchie de l'Académie royale peut empêcher le retrait de ces acteurs. Les refus opposés par le ministre de la Maison du roi donnent lieu à des négociations singulières : ainsi obligés de tenir leurs rôles contre leur volonté, les interprètes retenus réclament des récompenses extraordinaires, sans lesquelles ils auraient probablement fait preuve du plus mauvais vouloir et perturbé les répétitions, ainsi que les représentations. Après s'être illustrée dans les plus grands rôles des opéras de Gluck, Rosalie Levasseur réclame sa pension, après quinze ans passés à l'Opéra. Amelot s'y oppose, arguant que la cantatrice peut encore rendre de grands services à l'établissement. S'il refuse d'augmenter ses cachets – telle était la condition posée par la chanteuse – le ministre lui accorde une gratification exceptionnelle de 1 000 livres<sup>2423</sup>. M<sup>lle</sup> Levasseur ne sera

---

<sup>2421</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Articles 17 et 18 du règlement du 14 mai 1856.

<sup>2422</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Observations du bureau de la Ville à propos de la retraite de Camargo en 1751.

<sup>2423</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 1, *op. cit.* p. 16-19. Versailles, le 26 avril 1781, lettre du ministre Amelot à M<sup>lle</sup> Levasseur.



pensionnée qu'en 1785, lorsque les succès connus par Antoinette Saint-Huberty rendront sa présence inutile<sup>2424</sup>.

Il faut attendre le règlement de 1792 pour que le facteur temps soit, à lui-seul, considéré comme suffisant pour liquider une pension de retraite. Pourtant, même après avoir contrôlé que le nombre d'années, exigées par les règlements, ait été respecté, l'administration n'a pas toujours accordé les rentes de droit, en raison du plafonnement du fonds de pension. En 1714, le fonds ne peut dépasser 10 000 livres<sup>2425</sup>, mais la situation n'a cessé d'évoluer en fonction des textes et de la conjoncture. Si, en 1814, le Trésor public doit affecter à l'Opéra les sommes nécessaires au paiement des pensions excédant le fonds 83 500 francs<sup>2426</sup>, le règlement de 1856 interdit d'accorder toute nouvelle pension si la totalité des revenus de la caisse est déjà absorbée<sup>2427</sup> : il s'agit de prémunir le système de retraites contre le péril du déficit.

Exceptionnellement, les interprètes ont pu quitter l'Opéra, après avoir fait leur temps, sans pour autant partir en retraite, ni perdre leurs droits à pension.

### C. La « vétéranse »

Sous l'Ancien Régime, les artistes peuvent être affectés, au moment de leur retraite, au service de la Musique de la Chambre, à la Chapelle du roi ou aux Ballets de la cour ; ils obtiennent ainsi le statut de « vétéran ». La vétéranse – bien qu'elle permette aux interprètes, en fin de carrière, de briller quelques années encore – peut être préjudiciable pour le fonctionnement de l'Académie royale de musique. Même lorsqu'un interprète est encore capable de jouer à l'Opéra après avoir fait son temps, l'administration doit céder aux pressions politiques et ne peut s'opposer au départ d'un acteur, appelé par le « service de la cour ». Les directeurs ont, malgré tout, su tourner cette situation à leur avantage. Après quinze années de services, bien des artistes sont réputés avoir perdu leur talent. Protégés par un membre de l'entourage

---

<sup>2424</sup> M. Benoit (dir) *op. cit.* p. 407.

<sup>2425</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Le règlement de 1713 fixe le montant du fonds de pension, mais le règlement de 1714 impose expressément le principe de non dépassement. 10 000 livres étaient alors réservées aux artistes et 20 000 aux pensions des anciens directeurs ; ce fonds sera, par la suite, doublé.

<sup>2426</sup> Article 29 du règlement du 1<sup>er</sup> novembre 1814.

<sup>2427</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 29 du règlement du 14 mai 1856.

royal, ils parviennent à éviter une mise à la retraite forcée et, sans doute, humiliante : le ministre de la Maison du roi peut alors inscrire ces vieilles célébrités sur la liste des vétérans, afin de décharger l'Académie de leurs cachets, tout en ménageant les susceptibilités de chacun. L'exemple le plus notable est celui de la demoiselle Peslin : en 1781, la danseuse de ballets refuse d'abandonner la scène et obtient le soutien de la reine. La direction de l'Opéra, qui ne peut décemment plus la laisser monter sur scène sans couvrir une représentation de ridicule, cherche une solution pour ne pas contrarier Marie-Antoinette, et sollicite l'intendant des Menus-plaisirs. Non sans ironie, Papillon de La Ferté fait inscrire M<sup>lle</sup> Peslin sur la liste des vétérans. Ses principaux protecteurs se rendront eux-mêmes compte de la situation : l'intendant est certain qu'après quelques spectacles, « personne n'en voudra à la cour, vu sa taille et sa figure. »<sup>2428</sup>

Ce statut perd tout son sens après la Révolution : les spectacles de la cour ayant disparu, la vétérance est supprimée et les interprètes de l'Opéra font directement valoir leurs droits, s'ils sont en âge de partir ou s'ils ont perdu leurs capacités.

#### *IV. Les droits des pensionnaires*

Les acteurs lyriques et les danseurs mis à la retraite sont créanciers de l'Opéra ou de la Caisse, pour le montant de leur pension. Comme l'attribution des cachets, le versement des pensions est fortement perturbé lorsque le théâtre est à cours d'argent. Dans ces situations de crise, les pouvoirs publics se sont efforcés de soulager la misère des pensionnaires les plus modestes, en leur réservant des places dans les hospices.

##### *A. Le montant de la pension*

---

<sup>2428</sup> Bibl. Opéra. *Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*, tome 1, *op. cit.*, p. 57-61. Paris, le 23 avril 1781, lettre de La Ferté au ministre de la Maison du roi.

Le premier texte déterminant le montant des pensions est le règlement de 1713. Tous artistes, dont les cachets s'élèvent à 1 500 livres, reçoivent 1 000 livres de pension ; les chanteurs et les danseurs, moins bien rémunérés, obtiennent la moitié de leur rétribution annuelle, après leur retrait<sup>2429</sup>. Cette règle stricte, dépourvue d'ambiguïtés, est reprise par les règlements suivants, mais infléchie par les impératifs de gestion : les pensionnaires les plus célèbres font – selon l'usage – l'objet de mesures de faveurs. En 1741, par exemple, le ministre de la Maison du roi écrit au directeur de l'Académie royale pour l'informer que la demoiselle Antier obtient le droit de se retirer avec une augmentation de 500 livres, destinée à récompenser « une carrière exemplaire ». Maurepas, conscient qu'il peut créer un précédent dangereux pour les finances, prend le soin de préciser que sa décision ne doit pas tirer à conséquence pour l'avenir<sup>2430</sup>. L'insistance du ministre sur le caractère exceptionnel de la faveur est aussi dû au fait que cette cantatrice « méritante » a, par ailleurs, été successivement la maîtresse du prince de Carignan et du puissant fermier général, Alexandre Le Riche de la Pouplinière<sup>2431</sup>. Les mises en garde du secrétaire d'État sont vaines. Les principaux artistes ne tardent pas à réclamer – et à obtenir – les mêmes avantages : l'année suivante, les acteurs Tribout et Thévenard négocient une augmentation identique<sup>2432</sup>. Lorsque la gestion de l'Opéra est exercée par la Ville de Paris, l'octroi de 1 500 livres de pension aux premiers artistes est devenu un usage si courant que le prévôt et les échevins acceptent ouvertement de contrevenir au règlement : en 1751, M<sup>lle</sup> Camargo parvient sans mal à faire céder les administrateurs ; la danseuse, désireuse de prendre sa retraite, refusait de partir avec « seulement » 1 000 livres de rente. De proche en proche, cette coutume devient une règle de principe pour les têtes d'affiche.

Le montant de la pension dépend, pour beaucoup, du culot et des caprices des acteurs, si bien que le duc de la Vrillière décide de réagir : le ministre souhaite encadrer ces « augmentations coutumières ». Dans le règlement de 1776, il décide de porter à 2 000 livres les rentes versées aux premiers artistes, s'ils sont entrés à

---

<sup>2429</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Règlement de 1713.

<sup>2430</sup> *Ibid.* Versailles, le 6 juillet 1741, lettre de Maurepas à Thuret.

<sup>2431</sup> J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, op. cit. p. 43. Lorsque Marie Antier abandonna Carignan pour La Pouplinière, le prince monta une cabale contre son rival, le fit exiler et obtint la séquestration de la cantatrice au couvent de Chaillot.

<sup>2432</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra*, tome 1, p. 124. Le 20 mai 1742, le ministre donne son accord pour leur augmentation de pension.

l'Opéra comme « chefs d'emploi » et s'ils sont restés vingt-cinq ans à l'Académie<sup>2433</sup>. Le texte n'est pas mieux respecté que les précédents. En 1784, la demoiselle Levasseur met un terme à sa carrière et reçoit 2 000 livres de pension ; elle a 34 ans et tient un premier rôle depuis sept ans seulement. L'intendant des Menus-plaisirs cède – la cantatrice est la maîtresse de l'ambassadeur Mercy d'Argenteau – mais conseille au ministre de la Maison du roi d'accorder cette retraite secrètement et sous forme de « grâce particulière »<sup>2434</sup>. Cette faveur dissimulée ne fait pas figure d'exception : d'autres passe-droits ont été réclamés depuis plusieurs années. En 1780, Marie Allard s'était retirée avec 2 100 livres de rente, dont 600 étaient payées, en secret, par le Trésor royal<sup>2435</sup>. La danseuse était pourtant à l'abri du besoin, grâce à la rente viagère de 3 000 livres accordée, en 1763, par le duc de Mazarin<sup>2436</sup>.

La gestion des pensions est un exercice particulièrement difficile et périlleux pour les gestionnaires du théâtre : la juste application des textes est remise en cause par la notoriété des acteurs et par les interventions fréquentes de nombreux protecteurs. La Révolution entend faire disparaître ces coutumes *contra legem*, mais profitables aux pensionnaires. De telles faveurs ont, sans doute, contribué à discréditer le système des retraites de l'Opéra : les autorités ont perçu les pensions, non comme un droit statutaire, mais comme des mesures de grâce, symboles de l'arbitraire royal.

Le décret du Directoire du 19 novembre 1798 fixe le montant des pensions à la moitié du revenu annuel, avec un maximum de 3 000 francs<sup>2437</sup>. L'état matrice des pensions, accordées en vertu du nouveau règlement<sup>2438</sup>, révèle que les interprètes ayant déjà acquis leurs droits à la retraite ont eu raison d'attendre la réforme pour en réclamer la liquidation : alors qu'ils devaient toucher 2 000 francs de pension – à l'Opéra, le taux de conversion de la livre tournois en franc est d'exactly un franc par livre –, les premiers artistes qui ont « fait leur temps » reçoivent une rente augmentée de 1 000 francs<sup>2439</sup>. Si le règlement semble plus favorable, une partie des interprètes regrette l'ancien système : le temps nécessaire pour obtenir une pension

<sup>2433</sup> A.N. O<sup>1</sup> 613. Article 25 du règlement du 30 mars 1776.

<sup>2434</sup> A.N. O<sup>1</sup> 626. Paris, le 14 janvier 1784, lettre de Papillon de La Ferté au ministre.

<sup>2435</sup> A.N. O<sup>1</sup> 666. Brevet de pension du 1<sup>er</sup> juin 1780.

<sup>2436</sup> A.N. Y 404. Brevet de pension du 8 juin 1763.

<sup>2437</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 5 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2438</sup> Bibl. Opéra. PE 205. « État matrice des anciennes pensions payées par le gouvernement selon le décret du Directoire exécutif du 29 brumaire an VII ».

<sup>2439</sup> C'est le cas, notamment, des chanteurs Lays et Lainez qui auraient dû toucher 2 000 francs pour avoir passé respectivement 21 et 28 ans à l'Opéra.

entière a été allongé et la direction en profite pour réaliser des économies. Des artistes sont mis à la retraite, après être restés au théâtre le temps prescrit par les anciennes dispositions ; n'ayant pas travaillé assez longtemps pour remplir les nouvelles conditions, ils subissent une minoration de leurs pensions. En 1803, le règlement de Lucien Bonaparte divise les pensions en sept classes, dans lesquelles les pensionnaires sont répartis en fonction de leurs cachets. La classe inférieure est réservée aux artistes rémunérés entre 300 et 400 francs ; une pension de 200 francs leur est attribuée. La classe supérieure est, quant à elle, consacrée aux plus gros revenus : pour des cachets s'élevant entre 7 000 et 9 000 francs, les interprètes reçoivent une rente de 2 000 francs<sup>2440</sup>. Le système mis en place par le précédent décret, jugé trop favorable, est abandonné en raison de la précarité financière de l'établissement. Jusqu'à la mise en entreprise de l'Opéra, cette organisation ne connaîtra que de petites réformes<sup>2441</sup>. En dépit de la rigueur imposée par les textes, de nouveaux passe-droits n'ont cessé d'être accordés ; ils ont alors été acceptés comme une méthode de gestion du personnel à part entière. Souvent décidées dans le secret des bureaux, ces mesures de faveur ne se laissent pas révéler facilement. Qualifiées, *a posteriori*, d'abus, certaines ne sont dénoncées qu'après la mise en extinction de la caisse des retraites, en 1831. Le montant des pensions semble avoir parfois été déterminé de façon arbitraire, afin de favoriser un artiste plus influent, ou mieux protégé que les autres. En 1833, une actrice retirée réclame le rétablissement de sa pension à 4 000 francs : sur ce montant total, la liste civile n'est plus en mesure de lui verser la somme de 1 600 francs qui lui avait été promise en violation des règlements. La Commission de surveillance est alors saisie et ses membres ne parviennent pas à comprendre « quel est le motif qui a pu engager l'ancienne administration à agir avec une telle irrégularité »<sup>2442</sup> : au lieu de calculer la rente en fonction du nombre d'années passées à l'Opéra, on a accordé à la cantatrice une augmentation de pension injustifiée et exorbitante<sup>2443</sup>. Les pratiques qui étaient auparavant acceptées et favorisées ne sont pas envisagées avec la même bienveillance, maintenant que la

---

<sup>2440</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra*, op. cit. p. 145. Article 151 du règlement du 29 ventôse an VIII.

<sup>2441</sup> En 1811, une classe supérieure est créée pour les artistes ayant plus de 10 000 francs de cachets, tandis que la classe inférieure regroupe les traitements de 600 à 1 900 francs. En 1814, une nouvelle classe est ajoutée pour les employés aux plus faibles revenus (entre 300 et 400 francs).

<sup>2442</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1053. Règlement et révision de la pension de M<sup>me</sup> Branchu, ancienne artiste, 1833.

<sup>2443</sup> *Ibid.* L'actrice aurait dû toucher 3 232 francs, soit 2 400 francs de pension légale, augmentée de 832 francs pour près de huit années de service supplémentaire.

Caisse de pension est mise en extinction et que l'Académie est gérée aux risques et périls d'un entrepreneur.

Les cachets des artistes en activité ne cessent d'augmenter au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec le règlement de 1856, les pensionnaires sont répartis en douze classes : il faut maintenant prendre en compte les artistes touchant jusqu'à 40 000 francs de cachets par an<sup>2444</sup>. Cette organisation est connue une certaine pérennité : bien que la caisse ait, une nouvelle fois, été mise en extinction, en 1866, ce texte est repris tel quel, en 1879, au moment de la création du nouveau fonds de pensions.

Du versement de la pension dépend souvent la subsistance des pensionnaires. Aussi importants soient-ils pour les artistes retirés, les versements ont été compromis à plusieurs reprises, en raison de difficultés financières.

### *B. Les difficultés de paiement*

Le paiement des pensions dépend, pour beaucoup, de la situation financière du théâtre, lorsqu'aucune caisse autonome et abondée par les cotisations n'est créée. Les difficultés connues par les directeurs, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, compromettent le versement des rentes promises aux pensionnaires : en 1713, par exemple, le droit d'exploitation du privilège est rétrocédé aux anciens gestionnaires, afin qu'ils puissent s'acquitter des retraites, alors suspendues, et des autres créances de l'établissement<sup>2445</sup>. Les pensions sont ensuite réglées avec plus d'exactitude : en dépit de quelques arriérés, la situation ne se dégrade vraiment qu'après la chute de la monarchie. Durant les premières années de la Révolution, le théâtre n'a pas la faculté d'accorder de nouvelles retraites, faute de règlements spéciaux. Les administrateurs s'intéressent particulièrement à la condition des plus célèbres interprètes : alors que l'établissement connaît de graves difficultés financières, plusieurs artistes réclament la liquidation de leur pension. Craignant la ruine du théâtre, certains préfèrent se retirer ; ainsi, Gardel, Lainez et Vestris fils adressent-ils une pétition aux autorités, afin de recevoir leur rente viagère. Le Comité d'administration délibère, en mai

---

<sup>2444</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 11 du règlement du 14 mai 1856. Les pensions inférieures sont de 2 500 francs pour les artistes touchant moins de 6 000 francs de cachets. Les rentes des artistes les mieux rémunérés sont de 5 000 francs.

<sup>2445</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. L'arrêt du Conseil du 8 janvier 1713 insiste sur la nécessité d'honorer toutes les dettes, y compris les pensions accordées aux familles par d'anciens directeurs.

1797, et prend une curieuse décision. S'il est légalement impossible d'accorder la moindre pension, on se dit prêt à détourner les règlements pour respecter les droits acquis par ces artistes célèbres. Ceux-ci n'auraient sans doute pas fait carrière à Paris, s'ils n'avaient pas reçu l'assurance pouvoir un jour se retirer avec une pension. Dans la mesure où aucune retraite ne peut accordée, les sommes dues à ces trois acteurs pourraient être versées sous forme de « gratification ordinaire »<sup>2446</sup>. Le personnel n'accorde, à cette époque, que peu de crédit aux promesses faites par l'administration : les interprètes pétitionnaires, par mesure de prudence, préfèrent revenir sur leur décision et tenir leurs rôles quelques années encore. Les acteurs déjà pensionnés sont désormais dans une situation précaire, faute de paiements exacts ; la perte de tout espoir d'obtenir une retraite n'encourage pas le zèle des interprètes. Louis-Joseph Francœur cherche une solution ; selon lui, le rétablissement du système des pensions serait de nature à compenser une diminution des cachets. En 1797, il adresse, au commissaire du gouvernement Mirbeck, un rapport<sup>2447</sup> destiné à rétablir les retraites et à décharger l'État de cette dépense. Francœur souhaiterait abonder une caisse de retraite – distincte des fonds généraux du théâtre – par les recettes de douze représentations spéciales. Afin d'assurer des bénéfices suffisants – il espère qu'ils atteindront 120 000 francs –, le droit des pauvres et les feux ne seraient pas reversés pour ces spectacles. En dépit des tentatives de réforme, nombre d'artistes pensionnés demeurent dans le besoin et s'endettent lourdement : leurs créanciers obtiennent le droit de se rembourser directement auprès de l'administrateur comptable de l'Opéra, avant même que les pensions ne soient versées<sup>2448</sup>.

À partir de 1798, de nouveaux règlements refondent le système des pensions, mais le problème des versements n'est pas réglé pour autant. En 1804, le préfet du Palais est informé des difficultés rencontrées par les plus modestes des pensionnaires : les mensualités n'ont pas été versées depuis un semestre. Ne vivant que d'emprunts et d'expédients, ils ne trouvent même plus d'usuriers, prêts à leur apporter quelques liquidités ; beaucoup doivent se résoudre à vendre leurs biens<sup>2449</sup>. Chaptal intervient auprès du Premier Consul pour régulariser la situation. C'est aussi une question de crédibilité pour l'exécutif : les pensions ont été accordées par arrêté

---

<sup>2446</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1051. Délibération du Comité d'administration de l'Opéra du 5 prairial an V.

<sup>2447</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 44. Projet adressé par Francœur à Mirbeck, le 1<sup>er</sup> frimaire an VI.

<sup>2448</sup> Bibl. Opéra. PE 206. Paris, le 22 germinal an VII, reconnaissance de dette en faveur de Louvrier.

<sup>2449</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Paris, le 19 prairial an XII, lettre de Dépréaux à Luçay.

et les artistes se sont retirés « avec l'intime confiance qu'ils seront payés »<sup>2450</sup>. La situation n'est pas rétablie immédiatement, mais on donne quelques garanties aux pensionnaires : des rentes réduites au tiers sont accordées, faute de mieux. Si cette mesure provisoire permet aux interprètes retirés de patienter quelques temps, elle demeure insuffisante. De nombreuses demandes d'augmentation encombrant rapidement le bureau du directeur, qui ne peut faire autrement que les refuser<sup>2451</sup>, en attendant un rétablissement définitif des finances.

Ces difficultés de paiement ont eu des conséquences désastreuses pour les artistes pensionnés. Par mesure d'humanité, l'administration du théâtre s'est efforcée de soulager la peine des vieillards nécessiteux, en leur réservant des places dans des établissements prêts à les accueillir.

### C. *Les hospices*

Lorsque, sous la Révolution, le paiement des pensions est constamment différé, les officiers de santé de l'Opéra se dévouent pour trouver des places dans les hospices parisiens. Les anciens interprètes – pour peu qu'ils soient affaiblis par l'âge et la maladie – ne parviennent pas à subsister, s'ils ne disposent pas de biens personnels. En 1802, les médecins ont convaincu les économes de l'Hospice Beaujon<sup>2452</sup> et de l'Hôpital Necker de recevoir, sans formalité, toute personne adressée par les administrateurs du Théâtre des arts<sup>2453</sup>. Les pensionnaires – à l'instar des artistes et des employés malades ou estropiés – ne manquent pas de réclamer le bénéfice de cette mesure. L'initiative s'est avérée utile, si bien qu'elle est relayée puis reprise par les autorités. La même année, le ministre de l'Intérieur approuve le placement d'un pensionnaire à l'Hospice des vieillards : parti à la retraite avec 200

---

<sup>2450</sup> *Ibid.* Paris, le 18 ventôse an XII, lettre de Chaptal à Bonaparte

<sup>2451</sup> *Ibid.* Paris, 24 frimaire an XII, rapport de Bonet à Luçay.

<sup>2452</sup> M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mengès, 1995, p. 236-237. Créé en 1784 par Nicolas Beaujon – fondateur des folies Beaujon – cet établissement situé rue du faubourg Saint-Honoré était initialement destiné à recevoir et éduquer des orphelins. Il gardera cette vocation jusqu'à ce que la Convention le transforme en hôpital. Sa capacité d'accueil est d'environ quatre-vingt malades.

<sup>2453</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 72. Paris, le 4 brumaire an XI, rapport du médecin Dudonjon à Bonet. Le rapport met en avant que ce sont les premières mesures de ce type prises à l'Opéra.



francs de rente, après trente-et-un ans de service, il n'en recevait plus que le tiers<sup>2454</sup>. L'accueil des pensionnaires dans les hospices ne tarde pas à devenir un symbole de la bienveillance de l'empereur à l'égard de l'Académie de musique. Lorsqu'en 1805, l'impératrice prend sous sa protection un établissement destiné à la vieillesse, dans le quartier de Chaillot, douze places sont réservées au personnel de l'Opéra<sup>2455</sup>. Cette habitude s'installe, bien qu'aucun règlement ne prévoie le placement des vieillards ; c'est sous forme d'usage que la pratique va perdurer. Sous la Restauration, lorsqu'un artiste en fin de carrière se blesse gravement, il obtient le droit d'entrer dans une « maison de retraite ». En 1817, un interprète est blessé, après vingt ans de service, par l'affaissement d'un décor qui lui fait perdre l'usage d'un bras et le frappe de surdité : l'infortuné reçoit un certificat du chirurgien de l'Académie impériale, autorisant son entrée à l'hospice<sup>2456</sup>. Les places dans ces maisons constituent des mesures de faveur et sont le fruit d'arrangements avec les établissements de bienfaisance. Ces accords – dans la mesure où ils ne sont pas toujours passés par l'administration de l'Opéra – n'ont laissé que peu de traces dans les archives, c'est pourquoi il est difficile de suivre cette pratique à partir des années 1820.

En dépit de leur retrait, les pensionnaires n'ont pas nécessairement perdu leurs capacités à exercer une activité professionnelle. À plusieurs reprises s'est posé le problème du cumul de la pension avec d'autres rémunérations.

### *V. La question du cumul*

La question du cumul ne devait poser aucun problème. Les pensions étaient accordées aux acteurs et aux employés pour plusieurs raisons. La première d'entre elles est la volonté de rendre le théâtre attractif pour les interprètes talentueux. La seconde est apparue avec l'expérience : en subvenant aux besoins des acteurs retirés, les rentes viagères devaient leur ôter la tentation éventuelle de concurrencer l'Opéra en se mettant au service de spectacles concurrents. C'est pourquoi les pouvoirs

---

<sup>2454</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 24 fructidor an X, approbation par le ministre de l'Intérieur du placement de M. Verny à l'Hospice des vieillards.

<sup>2455</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 73. Paris, le 1<sup>er</sup> nivôse an XIII, rapport adressé au préfet du Palais.

<sup>2456</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 110. Paris, le 5 février 1817, certificat du chirurgien Tartas en faveur de M. Payen.

publics interdisaient généralement le cumul. En dépit de cette interdiction de principe, les autorités ont pris l'habitude d'accorder de nombreuses dérogations.

### A. *Un principe de non cumul*

Il est, en principe, interdit de cumuler une activité rémunérée ou une autre pension<sup>2457</sup> avec les rentes viagères accordées aux artistes de l'Opéra. Sous l'Ancien Régime, cette règle était implicite, dans la mesure où la pension ne devait être liquidée que si l'interprète avait perdu ses qualités artistiques. À partir de la Révolution, les textes reprennent expressément ce principe de non cumul : en 1798, tout artiste retiré qui s'engagerait dans un autre théâtre perd son droit à pension. S'il reprend du service au Théâtre de la République et des arts, le versement de la rente est suspendu tant qu'il perçoit ses cachets ; en contrepartie, la pension sera augmentée, en fonction du nombre d'années supplémentaires passées à l'Opéra<sup>2458</sup>. Ces dispositions sont reprises par les règlements suivants, mais elles ne sont pas toujours bien appliquées par l'administration, ni comprises par personnel : certains artistes congédiés imaginent que l'interdiction leur est, à eux aussi, applicable. Confronté aux passe-droits accordés aux uns et à l'incompréhension des autres, le Comité juridique du théâtre doit, en 1804, rappeler que l'interdiction ne vaut que pour les interprètes pensionnés<sup>2459</sup> : ceux-ci ne peuvent faire jouer leur notoriété pour faire concurrence à l'Opéra.

La rigueur du principe est assouplie par l'ordonnance de 1814 : le texte permet aux pensionnaires, qui ont obtenu une autorisation spéciale de la Maison du roi, de se produire dans les villes situées à plus de vingt lieus de Paris<sup>2460</sup>. Le règlement interdit, dans le même temps, tout le cumul de pensions, même si une exception demeure : l'ordonnance n'étant pas rétroactive, les professeurs de l'École royale de musique, déjà titulaires d'une pension sur les fonds de la « caisse de vétérance », peuvent en conserver le bénéfice et la cumuler avec leur rente d'artiste de

---

<sup>2457</sup> A.N. O<sup>1</sup> 404. Les pensions et les rentes privées ne sont pas concernées par l'interdiction de cumul. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, les artistes pouvaient cumuler les rentes versées sur leurs fonds propres par les grands personnages de l'État. Tel a été le cas de Marie Allard qui, en 1763, obtient du duc de Mazarin 3 000 livres de rente viagère. Elle sera, plus tard, admise à la pension, sans que cette libéralité ne soit prise en compte.

<sup>2458</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 12 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2459</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 68. Délibération du Comité juridique du 15 ventôse an XII. « Les artistes congédiés peuvent s'engager ailleurs ; c'est seulement à l'artiste qui a signifié sa retraite que la prohibition est faite. »

<sup>2460</sup> Article 10 du règlement de 1814.

l'Académie<sup>2461</sup>. Si les années de service dans l'armée ou dans une administration publique s'additionnent au temps passé à l'Opéra pour la liquidation des retraites<sup>2462</sup>, les futurs pensionnaires doivent prouver qu'ils ne perçoivent aucune rétribution, accordée dans leur département d'origine ou par un autre service de l'État<sup>2463</sup>. Ce dispositif reste en vigueur jusque sous le Second Empire, pour les acteurs recrutés avant la mise en entreprise de l'Opéra, en 1831.

Une réforme est opérée par le décret impérial du 14 mai 1856 et reprise dans le règlement de 1879 : les seules activités autorisées pour les pensionnaires sont les représentations organisées au bénéfice des artistes ou au profit des œuvres de charité. S'ils veulent s'engager dans les départements, les interprètes doivent désormais demander l'accord du ministre et renoncer au versement de leur pension, durant le temps de leur nouvel engagement<sup>2464</sup>.

Le principe de non cumul a été organisé avec beaucoup de précision par les règlements, mais il a été remis en question par une pratique constante dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

## B. *Des pratiques contra legem*

Le principe de non cumul n'a pas toujours été envisagé comme une règle d'application stricte : très tôt, la Maison du roi a autorisé de nombreuses dérogations. En 1744, « le grand Dupré » obtient une pension de compositeur de ballets mais, en dépit de son retrait officiel, le public ne cesse de le réclamer. Dupré est alors autorisé à remonter sur les planches, mais sans recevoir aucun revenu fixe : des cachets, venant augmenter sa pension, lui sont versés à chacune de ses apparitions sur scène<sup>2465</sup>. En 1780, son élève, Noverre – lui aussi chorégraphe de renom – envisage son retrait, las des intrigues menées contre lui<sup>2466</sup>. Le ministre souhaite lui accorder trois pensions : une première de 1 500 livres, versée par la Ville, une deuxième d'un montant identique, à prendre dans les finances de l'Opéra et une troisième de 500

<sup>2461</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1668. Rapport anonyme de 1825 adressé au ministre de la Maison du roi.

<sup>2462</sup> Ils doivent cependant avoir joué au moins dix ans à l'Opéra.

<sup>2463</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. Article 1<sup>er</sup> de l'ordonnance du 12 mars 1822.

<sup>2464</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 32 du règlement du 14 mai 1856.

<sup>2465</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1. Versailles, le 7 novembre 1744, lettre de Maurepas à Berger.

<sup>2466</sup> Gardel avait été blessé par la nomination de Noverre ; avec l'appui d'artistes influents comme la Guimard, il ne cessera de saper l'autorité du maître de ballets.

livres, versée par le roi lorsque des fonds seront disponibles<sup>2467</sup>. Les exemples ne manquent pas et force est de constater que les dérogations au principe de non cumul n'ont pas toujours pour objectif de récompenser un artiste méritant. En 1783, Bercher – danseur et maître de danse – menace de partir pour l'Angleterre. Le ministre Amelot, ne voulant pas prendre le risque d'abandonner aux Anglais un artiste de renom, cède rapidement au chantage et accepte de lui accorder sa pension de danseur, tout en lui offrant la possibilité de continuer ses fonctions de maître de danse, auprès de Gardel<sup>2468</sup>. Bercher profite ouvertement de la situation : il cumule ses deux rémunérations, sans jamais se présenter aux ballets. Les interprètes ne sont pas les seuls concernés par ces dérogations d'usage : les Delaître – dynastie de tailleurs attachée au service de l'Académie royale de musique – obtiennent des avantages similaires. En 1781, Delaître père accepte de se retirer si son fils lui succède en tant que maître tailleur. Le ministre accepte de lui accorder 2 000 livres de pension, tout en lui donnant l'autorisation de continuer la confection des costumes : il reçoit, en plus de sa retraite, 1 500 livres de salaire annuel ; son fils aîné est nommé premier adjoint « survivancier » et son fils cadet obtient la place de second adjoint<sup>2469</sup>.

La coutume autorisant le cumul des pensions avec d'autres activités rémunérées ne cesse pas après la chute de l'Ancien Régime : en 1830, un violoniste de l'Opéra obtient une pension de réforme, tout en conservant un emploi de répétiteur de ballets. Ce cas n'est pas isolé ; de nombreux pensionnaires paraissent à la Chapelle du roi ou au Conservatoire<sup>2470</sup>. Après la mise en entreprise de l'Opéra, l'interdiction du cumul semble mieux respectée, dans la mesure où seules des situations exceptionnelles justifient une dérogation à la règle : la Commission spéciale des théâtres autorise parfois un interprète pensionné à monter sur scène pour faire face à l'urgence, ou pour empêcher l'échec d'un spectacle. En 1842, par exemple, la Commission décide « qu'il peut être dérogé à la rigueur du principe » en faveur du danseur Albert : bien qu'il soit pensionné, on lui propose de conserver le rôle principal dans *La jolie fille de Gand* – ballet qu'il a lui-même chorégraphié – afin de continuer à assurer le succès du spectacle.

---

<sup>2467</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles le 13 juillet 1780, lettre d'Amelot à La Ferté.

<sup>2468</sup> A.N. O<sup>1</sup> 637. Paris, le 8 avril 1783, lettre de La Ferté à Bercher.

<sup>2469</sup> Bibl. Opéra. Supplément au règlement du roi du 27 avril 1780. Après le règlement est conservée une délibération de l'Assemblée générale de sujets copartageants, tenue le 8 mars 1781 à la Chambre des comptes. La délibération fait référence à cette lettre.

<sup>2470</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1692. Paris, 1830, lettre de Pilate à La Rochefoucauld.

Le statut des pensionnaires a été conçu pour être protecteur et les usages ont, très souvent, autorisé de nouvelles mesures de faveurs. Cette protection cesse à l'extinction des droits à la pension.

### *Paragraphe 3. L'extinction des droits*

La pension étant définie comme une rente viagère, elle cesse de plein droit après la mort des pensionnaires. Ce principe a été atténué pour venir au secours de la famille du pensionnaire défunt. On a progressivement réservé des avantages à la veuve et aux enfants.

#### *I. Le décès*

Le décès d'un pensionnaire ou d'un artiste ayant acquis son droit à la pension ne libère pas nécessairement l'administration du versement de tout ou partie de la rente, dans la mesure où le principe d'une réversion à la famille s'est progressivement imposé. Sous l'Ancien Régime, les directeurs sont les premiers à avoir transmis une pension à leurs héritiers : la coutume, qui commence avec les héritiers de Lully, se poursuit jusque dans les années 1790. Les filles ou les veuves de Francine, Destouches<sup>2471</sup>, Trial, Rebel et Berton<sup>2472</sup> reçoivent des pensions, même si celles-ci ne sont pas toujours payées avec exactitude : en 1793, les versements ont cessé depuis déjà cinq ans, alors que leur droit ne s'est pas encore éteint. On ne peut pas parler, à leur égard, d'une « pension de réversion », dans la mesure où les rentes leurs sont accordées personnellement et, bien souvent, alors que le directeur est encore en vie.

---

<sup>2471</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 28. Le 31 mars 1850, « état des paiements à faire aux anciens directeurs, acteurs et actrices et autres pensionnaires de l'Académie royale de musique pour leurs pensions pendant le quartier de janvier 1750 ». Les demoiselles Francine et Nicolai, filles des directeurs Francine et Destouches, touchent respectivement 4 000 et 2 000 livres de rente annuelle.

<sup>2472</sup> Bibl. Opéra. PE 205. Etat des pensions dues en 1793. La veuve Trial touche 500 francs, M<sup>lle</sup> Girard – fille de Rebel – a droit à 1 500 francs, M<sup>mes</sup> Francœur et Laval – tante et fille de Francœur – reçoivent 1500 et 600 francs.

La réversibilité des pensions obtenues par les artistes n'est pas non plus systématique ; elle dépend d'un usage né, semble-t-il, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1769, le ministre de la Maison du roi donne à un interprète l'assurance qu'une partie de ses 1 500 livres de rente sera reversée à sa femme, elle-même pensionnaire de l'Opéra<sup>2473</sup>. Cet exemple n'est pas isolé. En 1780, le danseur et compositeur de ballets Noverre négocie avec l'administration pour que l'intégralité sa pension soit reversée à sa femme, après son décès<sup>2474</sup>.

La Révolution met fin à cet usage et il faut attendre 1798 pour que les héritiers des pensionnaires soient pris en compte : les veuves ou les enfants ont désormais le droit de recevoir, pendant une année, la pension de leur parent défunt<sup>2475</sup>. C'est une mesure importante en faveur des familles, mais les autorités cherchent à faire des économies : en 1805, ce droit est réduit à un semestre<sup>2476</sup> ; le nouveau règlement, rédigé par le préfet du Palais, semble d'autant plus sévère que la pratique des pensions de réversion se généralise dans les ministères<sup>2477</sup>. La Restauration entend faire preuve d'une plus grande générosité à l'égard des héritiers : l'ordonnance de 1814 permet aux femmes et aux enfants des pensionnaires de conserver les six mois de rente. De leur côté, les veuves des artistes décédés durant leurs engagement – alors qu'ils avaient acquis un droit à la retraite – peuvent recevoir, à vie, un tiers de la pension, si le mariage a été prononcé plus de cinq ans avant l'accident ou la maladie fatale ; si les veuves sont âgées de plus de soixante ans, elles obtiennent une « demi-pension ». Dans le cas où l'artiste décèderait dans le veuvage, on accorde à ses enfants le tiers de la rente normalement destinée à l'épouse, jusqu'à ce que le dernier ait atteint l'âge de douze ans. Bien que ce dispositif autorise le versement d'une aide précieuse pour des familles souvent démunies, il est jugé insuffisant et trop restrictif par les artistes et les préposés de l'Académie : ils aimeraient bénéficier des mêmes avantages que le personnel recruté dans les autres « services publics »<sup>2478</sup>. Les réclamations, adressées au ministère par l'intermédiaire des directeurs de l'Opéra, ne sont pas vaines : une réforme est mise en place, mais l'ordonnance de 1822 ne

<sup>2473</sup> Bibl. Opéra. *Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra, tome II*. Versailles, le 10 mars 1769, lettre du ministre de la Maison du roi à Trial. Cette demande a été formulée par M. Le Vasseur au profit de la dame Massont, sa femme.

<sup>2474</sup> A.N. O<sup>1</sup> 615. Versailles, le 13 juillet 1780, lettre d'Amelot à La Ferté.

<sup>2475</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 22 du règlement du 29 brumaire an VII.

<sup>2476</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1182. Article 109 du règlement du 1<sup>er</sup> vendémiaire an XIV.

<sup>2477</sup> G. Thuillier, *Les pensions de retraite de l'Opéra, op. cit.* p. 197.

<sup>2478</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. « Observation sur les règlements relatifs aux pensions de retraite des membres de l'administration de l'Opéra ». Ce mémoire, non daté, a été rédigé en 1821 ou 1822.

modifie que timidement le régime des pensions de réversion. Le texte se borne à dispenser les veuves de l'obligation de prouver cinq années de mariage, à la seule condition que le décès de l'artiste soit consécutif à un accident du travail<sup>2479</sup>. Jusqu'à ce que l'Opéra soit livré à l'entreprise, la rigueur des règlements est assouplie par plusieurs dérogations : les autorités hiérarchiques de l'Académie royale de musique se réservent le droit de prendre des mesures exceptionnelles, en faveur des conjoints. En 1825, le comte de Pradel décide de venir en aide à M<sup>me</sup> Tardieu. Comme son père et son grand père, son mari a joué pour l'Opéra ; l'interprète est maintenant gravement malade et ses jours sont comptés. M<sup>me</sup> Tardieu, souhaitant que la pension soit inscrite à son nom, sollicite le directeur de la Maison du roi qui accepte, afin qu'elle puisse subvenir aux besoins de ses huit enfants<sup>2480</sup>. À partir de 1831, la bienveillance à l'égard des familles est remise en cause par le cahier des charges : comme nous le savons, les anciens règlements ne restent en vigueur qu'à l'égard les acteurs recrutés avant le régime du directeur-entrepreneur. En dépit d'une pratique éprouvée, les directeurs appliquent mal ces textes ; plus que des erreurs d'interprétation ce sont des preuves de mauvais vouloir. En 1843, Léon Pillet s'efforce d'imposer aux veuves des artistes pensionnés la condition de cinq ans de mariage pour toucher les six mois de rente. Le règlement est pourtant dépourvu d'ambiguïté à ce sujet : cette limitation ne vaut que pour les femmes prétendant à la pension de réversion, lorsque le mari est décédé avant son retrait. Si la décision du directeur était motivée par la volonté manifeste d'économiser les deniers de la caisse, elle n'en demeurerait pas moins illégale et préjudiciable aux familles des artistes. Afin de faire cesser toute violations de l'ordonnance, la Commission spéciale des théâtres royaux déjuge le directeur et fait droit aux réclamations présentées par les veuves lésées<sup>2481</sup>.

Ce système, mal appliqué, doit être réformé et simplifié : le décret impérial de 1856<sup>2482</sup> généralise les réversions, telles qu'elles ont été organisées par l'ordonnance de 1814. Que l'artiste décède en fonction – alors qu'il a acquis son droit à la retraite – ou qu'il meurt après son retrait, son épouse doit justifier de cinq ans de mariage pour

---

<sup>2479</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1020. Article 3 de l'ordonnance du 12 mars 1822. La seule condition est que le mariage ait été célébré avant l'accident qui a causé la mort, subitement ou à long terme, de l'artiste.

<sup>2480</sup> A.N. O<sup>3</sup> 1668. Paris, le 28 février 1825, lettre de M<sup>me</sup> Tardieu au vicomte de La Rochefoucauld. La Rochefoucauld accepte après l'accord donné par le comte de Pradel.

<sup>2481</sup> A.N. F<sup>21</sup> 1060. Décision de la Commission du 20 mars 1843 au sujet de la réclamation présentée par la veuve Bellamy.

<sup>2482</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Articles 20 à 28 du règlement du 14 mai 1856.



obtenir le tiers de la pension. Une seule exception demeure : comme en 1822, les veuves des acteurs victimes d'accidents du travail sont dispensées d'apporter cette preuve. Elles obtiennent de plein droit la pension réduite au tiers, si le mariage a eu lieu avant que leur époux ne soit victime de l'accident mortel ; cette exception ne vaut cependant que si le mari décède dans les six mois après l'accident. On espère ainsi éviter les « mariages de circonstances » : un interprète ou un employé du Théâtre impérial – sentant son heure arriver – pourrait songer à transmettre sa pension à l'une de ses proches, en détournant l'union civile de sa vocation. Si l'artiste titulaire d'un droit à la pension décède, séparé de corps ou veuf, la pension de réversion est répartie – sous forme de secours – entre ses enfants mineurs. Les enfants nés d'un premier mariage ne sont pas oubliés ; leur part est prélevée sur le tiers de rente réservé à la veuve : on compte un quart par enfant, dans la limite de la moitié du montant total. Ces dispositions sont beaucoup plus avantageuses pour les familles. Pour la première fois, le personnel féminin de l'Opéra est pris en compte : alors que les précédents règlements ne concernaient que les acteurs et les préposés masculins, le décret de 1856 permet aux femmes de transmettre leur pension à leurs enfants, dans des proportions identiques, « même en cas de survie du mari ». Ces dispositions seront reprises, sans modification, par le nouveau règlement de 1879.

Le décès d'un pensionnaire – en dépit de la prise en compte de sa situation familiale – est la cause principale d'extinction des droits, mais elle n'est pas la seule : par sa faute ou par une décision délibérée, un artiste pensionné peut perdre ou abandonner ses avantages.

## *II. La perte des avantages*

Le droit à la pension ne s'éteint pas seulement après le décès. Cette extinction peut aussi être le fait d'une sanction, soit en cours de carrière, soit même après la liquidation.

### A. Avant la liquidation

Les interprètes ou les employés perdent leurs droits à la pension accumulés en cours de carrière, lorsqu'ils sont démissionnaires ou révoqués. De nombreux exemples viennent illustrer ce principe. Leur situation devient parfois précaire, surtout durant la période révolutionnaire. Plusieurs acteurs choisissent alors de démissionner, dans la mesure où le versement de leurs cachets est constamment différé. C'est le cas de M. Huard. Le danseur, qui a trouvé meilleure fortune au théâtre de Madrid, donne sa démission, après vingt-deux ans passés à l'Opéra. En 1802, il sollicite la pension qu'il aurait dû percevoir à l'issue de son service<sup>2483</sup>, mais sa demande est refusée, non pas parce qu'il a présenté sa démission, mais parce qu'il a quitté la France pour exercer ses talents dans un établissement étranger<sup>2484</sup>. S'il était resté à Paris, l'administration aurait été prête à prendre en considération ses problèmes financiers et à excuser son départ, afin de lui garantir une pension de retraite. L'émigration a d'ailleurs souvent été considérée comme un motif de privation des avantages, dans la mesure où il a provoqué de nombreuses révocations. Comme nous l'avons vu<sup>2485</sup>, les artistes de l'Opéra sont fréquemment approchés par des « débaucheurs » mandatés par les principaux théâtres étrangers : lorsqu'en 1821, les époux Albert sont arrêtés en train de quitter le territoire, le ministre de la Maison du roi prononce immédiatement leur révocation, non sans oublier de préciser que les deux interprètes ne seront pas admis à réclamer la liquidation de leur pension<sup>2486</sup>.

Les artistes non pensionnés, mais titulaires de droits à la retraite ne sont pas les seuls à pouvoir perdre leurs avantages : les règlements prévoient aussi la possibilité de priver interprètes retirés du bénéfice de leur pension.

---

<sup>2483</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 46. Paris, le 29 prairial an X, lettre de Huard à Roederer.

<sup>2484</sup> *Ibid.* Paris, le 29 vendémiaire en X, lettre de Roederer à Huard.

<sup>2485</sup> Voir supra p. 486-490.

<sup>2486</sup> Bibl. Opéra. AD 1. Arrêté de Law de Lauriston du 24 août 1821.

## *B. Après la liquidation*

Les règlements ont distingué deux situations : la suspension de la rente et la perte définitive des droits à la retraite.

La suspension de la pension n'a été prévue, pour la première fois, qu'en 1784 par le « règlement concernant les devoirs des sujets du chant, de la danse et des symphonistes de l'Opéra »<sup>2487</sup>. Le seul cas envisagé est celui des artistes pensionnés pour cause de maladie : s'ils recouvrent leurs pleines capacités de travail, l'administration du théâtre procède à leur réintégration dans les états de personnel. Leur pension, suspendue tant qu'ils reçoivent une rémunération, sera reversée lorsqu'après avoir « fait leur temps », ces interprètes ne seront plus en mesure de satisfaire le public. Ce principe est repris dans la plupart des règlements du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2488</sup>, y compris par le décret impérial de 1856 qui étend son application aux acteurs retirés et désireux de se produire dans les départements. La pension est alors suspendue, tant qu'ils perçoivent des cachets<sup>2489</sup>.

La perte définitive des droits à la retraite par les acteurs pensionnés n'a, quant à elle, pas été réformée depuis le règlement de 1798. Tout artiste titulaire d'une pension qui s'engage, sans autorisation, dans un autre théâtre est réputé avoir renoncé à ses avantages.

---

<sup>2487</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 1186. Article 18 de l'arrêt du Conseil du 13 mars 1784.

<sup>2488</sup> Seul le règlement de 1811, ne le reprend pas expressément, mais il est possible d'interpréter son article 16 en ce sens. Il interdit le cumul des pensions de retraite avec toute autre activité – soit à l'Opéra, soit dans un autre théâtre – mais n'empêche pas la suspension de la rente si l'artiste retrouve son emploi.

<sup>2489</sup> A.N. AJ<sup>13</sup> 670. Article 32 du règlement du 14 mai 1856.

\*

\* \*

La situation faite aux artistes de l'Opéra témoigne d'un grand réalisme : pour s'attacher les chanteurs – et parmi les plus talentueux –, force est bien de fermer les yeux sur ce qui, dans d'autres milieux, apparaîtrait comme intolérable, notamment leur indiscipline récurrente, les mœurs faciles, ou le dédain manifeste pour tout ce qui est loi et règlement. Ainsi s'explique la création d'une sorte de droit nouveau, dérogatoire à ce qui s'applique dans d'autres professions, surtout dans l'administration. On est ici dans un autre monde : de la formation et au recrutement jusqu'au départ de la vie active et durant la retraite.



# CONCLUSION



« L’Opéra de Paris, né du bon plaisir d’un monarque absolu, est aujourd’hui encore une institution monarchique et colbertiste, symbole tour à tour admiré et haï de la domination culturelle de notre capitale, et champ de manœuvre privilégié de la tyrannie bureaucratique<sup>2490</sup> ». Maryvonne de Saint Pulgent constate avec pertinence que l’étude de l’héritage historique d’un établissement culturel est essentielle pour la compréhension de son fonctionnement, de ses ressorts secrets, du poids de ses traditions et des règles qu’elle secrète. L’Opéra est une administration. La gestion de cette institution répond à une logique bureaucratique et politique : le pouvoir des bureaux – servant les intérêts divergents de plusieurs hiérarques administratifs – comme la volonté des hommes politiques de s’immiscer dans le développement des arts et de la culture ont, jusqu’à une période très récente, fait écho à notre propos. Les désordres organisationnels, l’incongruité de certaines décisions, la dilution de l’autorité, la fragmentation du pouvoir de décision, tous ces éléments qui nous ont servi de fil conducteur, n’ont-ils pas conduit à la réalisation de l’Opéra Bastille, ce projet ambitieux, mais ruineux, pour lequel on éprouve les plus grandes difficultés à identifier le processus de décision ayant abouti à sa réalisation<sup>2491</sup> ? Aujourd’hui, comme par le passé, les mêmes causes produisent les mêmes effets : l’encadrement juridique et administratif de l’art lyrique a toujours été compliqué – et même miné – par les divergences internes, la méconnaissance du marché, les partis-pris économiques, les ambitions personnelles et les bouleversements politiques.

Au commencement de notre travail, nous sommes partis à la recherche d’un éventuel régime dérogatoire au droit commun, créé spécifiquement pour l’Académie royale de musique. Cette recherche s’est révélée vaine, du moins en partie. Il est bien

---

<sup>2490</sup> M. de Saint Pulgent, *Le syndrome de l’Opéra*, Paris, Robert Laffond, 1991, p. 214.

<sup>2491</sup> *Ibid.* p. 9-18.



question de règles exorbitantes et singulières, créées spécifiquement pour l'Opéra ; toutefois, plus nos explorations avançaient et la connaissance se précisait, plus les cadres d'un régime juridique ordonné et contraignant s'estompaient. Le particularisme de l'établissement prive les réformes de leur force normative au point que nous aurions été tentés d'affirmer qu'il n'existe pas de droit à l'Opéra, si les coutumes n'avaient pas remplacé les textes et imposé des « normes d'action ». Qui se contente de lire et d'étudier les règlements ne pénètre guère les mystères de l'institution. Les ordonnances, lettres patentes, arrêts du Conseil, décrets, arrêtés ou lois prises depuis le second XVII<sup>e</sup> siècle se sont inmanquablement heurtés à la réalité, soit aux contingences administratives, aux exigences des interprètes, ou à la matérialité du fonctionnement du théâtre. À ce phénomène de résistance, à la tyrannie du singulier, viennent s'ajouter les vellétés des hommes politiques, les problèmes tirés de la conjoncture économique ou des exigences de la « politique artistique » : les modes, les controverses théâtrales, les hésitations sur le répertoire, la nécessité de conserver des acteurs indisciplinés, etc. Les usages prennent le relais des règlements<sup>2492</sup>. Au mieux, ils les adaptent ou les contournent ; au pire, ils les violent et les détournent. Leur poids est tel que les directeurs ont parfois dû faire préciser dans les contrats de recrutement l'obligation pour les interprètes de se conformer à ces coutumes d'ordre intérieur. Entre aveu d'impuissance et reconnaissance lucide d'un ordre qui échappe aux administrateurs autant qu'au législateur, cette pratique montre que la direction a souvent préféré s'accommoder d'un état de fait plutôt qu'essayer de résister pour faire respecter un droit naissant.

L'indiscipline du personnel a toujours été favorisée par les « protections » accordées aux actrices et aux chanteuses du théâtre. Des aristocrates, des hommes politiques, de riches bourgeois, ainsi que des administrateurs ou des financiers entretiennent danseuses ou cantatrices. Ainsi placées à l'abri de certaines contingences matérielles, celles-ci se permettent de ne plus obéir aux ordres de la direction : elles refusent les rôles, réclament des faveurs, manquent leur service, perturbent les répétitions et parviennent à échapper aux sanctions disciplinaires. Les appuis dont les interprètes peuvent se targuer sont un poids pour l'Opéra. Le personnel échappe à l'autorité. Les plus célèbres profitent de leur notoriété. En plus

---

<sup>2492</sup> F. Monnier, « La coutume administrative », *op. cit.*, p. 268. « La coutume administrative est quelque chose de ténu, qui échappe à l'attention du non initié, et que le politique – le législateur – ne veut pas connaître, dans la mesure où il n'a aucune prise sur lui. »

d'être protégés, ils sont réclamés par le public et courtisés par les scènes étrangères. La direction, en situation de faiblesse, ne peut que céder aux exigences. Balzac – nous l'avons vu à maintes reprises – a fait, dans sa fresque de la société bourgeoise du premier XIX<sup>e</sup> siècle, une grande place aux « amours pour les filles d'Opéra »<sup>2493</sup> ; il a aussi compris que la fantaisie capricieuse des premiers artistes était à l'origine des principaux dérèglements du système, mais aussi, peut-être de ses grandeurs. Dans *Les comédiens dans le savoir*, le sarcastique et lucide Bixiou dresse un tableau assez pessimiste de l'établissement. Pour lui, les plus célèbres acteurs ne sont pas seulement les garants du succès, mais aussi une source de désordres. Ils sont surtout « les fléaux financiers de l'Opéra »<sup>2494</sup>.

Nos développements ont ouvert certaines pistes, principalement juridiques et administratives, mais il resterait encore beaucoup à faire, notamment dans des secteurs qui ne sont pas les nôtres. Nous avons évoqué à plusieurs reprises la désorganisation de l'Opéra durant la Commune, en 1871, mais cette période mériterait sans doute une étude complète et détaillée. Les dossiers de personnels pourraient, eux aussi, faire l'objet de travaux utiles à l'histoire de l'Opéra. On pourrait ainsi dresser une sorte de prosopographie des différents chanteurs, danseurs et musiciens<sup>2495</sup> qui permettrait de suivre les carrières lyriques et musicales, tout en évoquant les rôles joués par les interprètes au sein de l'institution. Sans doute, un tel travail aiderait-il à mieux saisir l'organisation effective de l'établissement. Enfin, plusieurs documents pourraient faire l'objet d'une publication commentée. Les *Journaux de la régie*, par exemple, sont des témoignages précieux. Ils renferment des informations circonstanciées sur la vie à l'Opéra, mais aussi sur la société de l'époque : certains éclairent l'interventionnisme des autorités et l'utilisation politique du spectacle, mais peut-être tout cela sera-t-il pour demain.

---

<sup>2493</sup> Voir supra p. 517-523.

<sup>2494</sup> H. de Balzac, *La Comédie humaine, op. cit.*, tome 12, *Les Comédiens sans le savoir*, p. 163.

<sup>2495</sup> La voie a été ouverte par Jean Gourret ; Cf. J. Gourret, *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1987, 319 p. et J. Gourret, *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1982, 331 p.



# **SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE**



# SOURCES

## SOURCES MANUSCRITES

### *Archives nationales*

#### *Série AJ<sup>13</sup> : Archives de l'Opéra*

Législation, correspondance administrative, mémoires et bilans comptables datés du XVIII<sup>e</sup> siècle :

- AJ<sup>13</sup> 1
- AJ<sup>13</sup> 2

AJ<sup>13</sup> 3 : états des dettes de l'Académie royale de musique et correspondance avec les autres théâtres, XVIII<sup>e</sup> siècle

Biens immobiliers affectés à l'Académie royale de musique :

- AJ<sup>13</sup> 6 : salle du Palais-Royal, salle des Tuileries, incendie, acquisitions immobilières et revenus du patrimoine
- AJ<sup>13</sup> 7 : salle de la porte Saint-Martin

AJ<sup>13</sup> 8 : bilans comptables du XVIII<sup>e</sup> siècle et contentieux avec les créanciers

AJ<sup>13</sup> 28 : pensions, XVIII<sup>e</sup> siècle

AJ<sup>13</sup> 29 : baux avec les commerçants, marchés de fournitures, correspondance avec l'Hôpital général à raison du droit des pauvres, service d'ordre, XVIII<sup>e</sup> siècle

AJ<sup>13</sup> 43 : bilans comptables, XVIII<sup>e</sup> siècle

AJ<sup>13</sup> 44 : administration de l'Opéra sous la Révolution

AJ<sup>13</sup> 46 : correspondance avec le Bureau des théâtres sous la Révolution, jurys de lecture, actes de l'entreprise de Francœur et Cellérier

Affaires diverses relative à la gestion administrative et financière de l'Opéra sous la Révolution et l'Empire :

- AJ<sup>13</sup> 49 : surveillance du théâtre, spectacles, écoles
- AJ<sup>13</sup> 50 : projet de réforme, jurys d'audition, affaire Montansier
- AJ<sup>13</sup> 51 : réformation administrative et correspondance sous l'Empire
- AJ<sup>13</sup> 53 : administration de l'Opéra sous les directions Cellérier et Morel

AJ<sup>13</sup> 54 : engagement des artistes, pensions et dossiers de personnel sous l'Empire

AJ<sup>13</sup> 60 : fournitures sous la Révolution et l'Empire, autodafé

Tutelle administrative de la préfecture du Palais :

- AJ<sup>13</sup> 61 : règlements généraux, rapports, correspondance administrative
- AJ<sup>13</sup> 62 : correspondance administrative relative, notamment, à la surveillance du théâtre, aux demandes d'embauche, à la censure et aux écoles
- AJ<sup>13</sup> 63 : affaires relative au personnel, notamment au service de santé et à l'enrôlement des interprètes
- AJ<sup>13</sup> 66 : correspondance relative au personnel, aux spectacles et aux jurys de lecture
- AJ<sup>13</sup> 67 : correspondance relative aux spectacles, aux marchés et au personnel (pensions, cachets, secours)
- AJ<sup>13</sup> 68 : *idem*

AJ<sup>13</sup> 72 : réglementation générale et correspondance administrative (personnel, écoles, spectacles), jusqu'à la fin de l'Empire

AJ<sup>13</sup> 73 : correspondance administrative générale sous l'Empire

AJ<sup>13</sup> 74 : correspondance administrative générale et réorganisation de 1807

AJ<sup>13</sup> 75 : réglementation générale, procès-verbaux du Conseil d'administration, correspondance jusqu'en 1812

AJ<sup>13</sup> 76 : correspondance administrative, 1810-1812

AJ<sup>13</sup> 77 : correspondance administrative durant les dernières années de l'Empire

Dossiers de personnel :

- AJ<sup>13</sup> 79
- AJ<sup>13</sup> 80
- AJ<sup>13</sup> 81
- AJ<sup>13</sup> 82
- AJ<sup>13</sup> 83
- AJ<sup>13</sup> 84
- AJ<sup>13</sup> 85
- AJ<sup>13</sup> 86

AJ<sup>13</sup> 87 : arrêtés de nomination, correspondance relative aux personnels, aux auteurs et aux écoles, jurys de lecture sous l'Empire

AJ<sup>13</sup> 88 : jurys de lecture sous l'Empire

AJ<sup>13</sup> 106 : pensions du personnel depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à la fin de l'Empire

Marchés divers depuis la Révolution jusqu'à Restauration, incluse :

- AJ<sup>13</sup> 107
- AJ<sup>13</sup> 108

AJ<sup>13</sup> 109 : règlements et correspondance administrative générale sous la Restauration

AJ<sup>13</sup> 110 : arrêtés et correspondance administrative générale sous la Restauration, notamment, avec l'intendant des Menus-plaisirs

AJ<sup>13</sup> 122 : trafic de billets, entrées gratuites, affaires relatives au personnel sous la Restauration

- AJ<sup>13</sup> 123 : procès-verbaux du Comité consultatif, correspondance avec la direction des Beaux-arts, surveillance et protection de la salle, affaires relatives au personnel à la fin de la Restauration
- AJ<sup>13</sup> 142 : démolition de la salle de la rue Richelieu et construction de la salle de la rue Le Pelletier, 1820-1821
- AJ<sup>13</sup> 170 : Feux, indemnités, encouragements (1816-1821)
- AJ<sup>13</sup> 175 : Caisse des pensions de l'Opéra sous l'Empire et la Restauration
- Marchés de fournitures et de service (1811-1837) :
- AJ<sup>13</sup> 177
  - AJ<sup>13</sup> 178
  - AJ<sup>13</sup> 179
- AJ<sup>13</sup> 180 : directions Lubbert, Véron, Duponchel, Pillet, Roqueplan : nominations, cahiers des charges, fondation et dissolution des sociétés
- AJ<sup>13</sup> 181 : Fondation et dissolution des sociétés de direction depuis la monarchie de Juillet jusqu'au Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 186 : Situation de la caisse de pension depuis Véron jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle
- AJ<sup>13</sup> 221 : législation et règlements sur les droits d'auteur, contentieux avec les auteurs, marchés au XIX<sup>e</sup> siècle
- AJ<sup>13</sup> 222 : baux avec les commerçants, assurances au XIX<sup>e</sup> siècle
- AJ<sup>13</sup> 231 : bilans comptables et affaires relatives au personnel à la fin de la II<sup>e</sup> République et au début du Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 252 : recettes journalières en 1842
- AJ<sup>13</sup> 443 : législation, règlements et correspondance administrative générale sous le Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 444 : correspondance administrative et affaires relatives au personnel à partir de l'entreprise Perrin
- AJ<sup>13</sup> 445 : administration durant la Commune de 1871
- AJ<sup>13</sup> 446 : administration de l'Opéra par la société des artistes
- AJ<sup>13</sup> 451 : correspondance avec la Maison de l'empereur et marchés sous le Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 453 : jury d'audition sous le Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 455 : demande d'emplois et recommandations sous le Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 507 : costume, décors et programmes sous le Second Empire, chants patriotiques durant la guerre de 1870
- AJ<sup>13</sup> 527 : représentations gratuites et de gala sous le Second Empire
- AJ<sup>13</sup> 531 : construction du Palais Garnier
- AJ<sup>13</sup> 549 : incendie de la salle Le Pelletier, 1873
- AJ<sup>13</sup> 581 : oppositions et amendes sous le Second Empire



Caisse de pension de l'Opéra au XIX<sup>e</sup> siècle :

- AJ<sup>13</sup> 670

- AJ<sup>13</sup> 671

Emplois recommandations à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> :

- AJ<sup>13</sup> 1001

- AJ<sup>13</sup> 1003<sup>b</sup>

AJ<sup>13</sup> 1017 : jurys d'audition et caisse de pension au début de la III<sup>e</sup> République

AJ<sup>13</sup> 1020 : caisse de pension au XIX<sup>e</sup> siècle et engagement des élèves de la danse sous la III<sup>e</sup> République

Manuscrits de livrets au XIX<sup>e</sup> siècle :

- AJ<sup>13</sup> 1034

- AJ<sup>13</sup> 1185

AJ<sup>13</sup> 1186 : lois et règlements du théâtre aux XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles

### *Série F<sup>12</sup> : Commerce et Industrie*

F<sup>12</sup> 4656 : rapport sur le poids économique de l'Opéra

### *Série F<sup>18</sup> : Librairie et service de presse*

Procès verbaux de censure et correction de pièces, XIX<sup>e</sup> siècle :

- F<sup>18</sup> 669

- F<sup>18</sup> 670

- F<sup>18</sup> 671

- F<sup>18</sup> 672

### *Série F<sup>21</sup> : Beaux-arts*

F<sup>21</sup> 953 : études, projets et mémoires relatifs à la gestion et aux droits d'auteur

F<sup>21</sup> 957 : réservations de places pour les gouvernants étrangers et notes administratives.

F<sup>21</sup> 960 : commission spéciale des théâtres royaux

F<sup>21</sup> 962 : correspondance administrative et rapport de la commission à propos des droits d'auteur

F<sup>21</sup> 963 : commission de la propriété littéraire et artistique, 1862-1863

F<sup>21</sup> 966 : procès-verbaux de censure, XIX<sup>e</sup> siècle.

- F<sup>21</sup> 969 : bureau de la presse, censure au XIX<sup>e</sup> siècle.
- F<sup>21</sup> 999 : légion d'honneur
- F<sup>21</sup> 1031 : correspondance relative aux auteurs dramatiques, 1850-1868
- F<sup>21</sup> 1032 : recommandations et emplois, années 1860
- F<sup>21</sup> 1042 : états des recettes journalières des théâtres de Paris, années 1860
- Police, censure, surveillance contre l'incendie :  
- F<sup>21</sup> 1045  
- F<sup>21</sup> 1046
- F<sup>21</sup> 1051 : administration révolutionnaire, 1790- an VI
- F<sup>21</sup> 1052 : règlements du théâtre 1854-1863 ; rapports sur les accidents du travail
- F<sup>21</sup> 1053 : correspondance avec la commission de surveillance et avec le ministre de la Maison du roi, 1831-années 1860
- F<sup>21</sup> 1054 : contentieux avec le personnel et les auteurs
- F<sup>21</sup> 1055 : dossiers de personnel
- F<sup>21</sup> 1060 : correspondance relative aux pensions, 1830-1840
- F<sup>21</sup> 1064 : engagements et débuts, 1840-1870
- F<sup>21</sup> 1066 : représentations à bénéfice et produits des bals
- F<sup>21</sup> 1067 : listes des entrées gratuites et trafic de billets
- F<sup>21</sup> 1071 : marchés, service médical et droits d'auteur
- F<sup>21</sup> 1072 : marchés, 1810-1840
- F<sup>21</sup> 1073 : destruction et reconstruction de l'Opéra, 1820-1830
- F<sup>21</sup> 1075 : situation financière, 1848-1853
- F<sup>21</sup> 1076 : liquidation de l'entreprise Roqueplan
- F<sup>21</sup> 1324 : concours d'opéras sous le Second Empire
- F<sup>21</sup> 2816 : affaires avec les créanciers, 1849-1851
- F<sup>21</sup> 4655 : cahier des charges modifié du directeur Halanzier
- F<sup>21</sup> 4658 : correspondance avec l'administration de tutelle, XIX<sup>e</sup> siècle
- F<sup>21</sup> 4668 : correspondance avec le ministère, XX<sup>e</sup> siècle
- F<sup>21</sup> 5194 (8) : enquête sur l'importance économique de l'Opéra, XX<sup>e</sup> siècle
- F<sup>21</sup> 5245 : projet de rétablissement d'une caisse de pension, 1856

*Série O<sup>1</sup> : Maison du roi (Ancien Régime)*

- O<sup>1</sup> 71 : brevet de surintendant de la musique de la Chambre du roi accordé à Destouches
- O<sup>1</sup> 77 : brevet de surintendant de la musique de la Chambre du roi accordé à Rebel

O<sup>1</sup> 613 : règlements, Ancien Régime

Correspondance administrative et mémoires rédigés durant la régie des Menus-plaisirs :

- O<sup>1</sup> 614
- O<sup>1</sup> 615
- O<sup>1</sup> 616
- O<sup>1</sup> 617

O<sup>1</sup> 618 : arrêts du Conseil règlement de l'école, mémoire des élèves, sélection des poèmes et service d'ordre

O<sup>1</sup> 619 : correspondance des directeurs Berton, de Vismes et Dauvergne

O<sup>1</sup> 620 : comité d'administration, années 1780

O<sup>1</sup> 621 : affaires relatives aux droits des auteurs

Affaires relatives au personnel

- O<sup>1</sup> 622
- O<sup>1</sup> 623

O<sup>1</sup> 624 : pensions, abonnements, bals

O<sup>1</sup> 628 : travaux, prêts d'habits

O<sup>1</sup> 637 : correspondance avec l'intendant des Menus

O<sup>1</sup> 666 : brevet de pension

Mémoires et états financiers des académies

- O<sup>1</sup> 1923 A
- O<sup>1</sup> 1923 B

### *Série O<sup>3</sup> : Maison du roi (XIX<sup>e</sup> siècle)*

O<sup>3</sup> 1661 : procès verbaux de séance et correspondance du comité d'administration, années 1820

O<sup>3</sup> 1662 : affaires relatives au personnel, audition des élèves et listes des entrées, années 1820

O<sup>3</sup> 1664 : jurys littéraires et musicaux, années 1820

O<sup>3</sup> 1666 : école de musique, jurys et censure des décors, années 1820

O<sup>3</sup> 1667 : trafic de billets, 1824

O<sup>3</sup> 1668 : correspondance administrative relative à l'école de musique, 1825

O<sup>3</sup> 1680 : correspondance administrative, 1828

O<sup>3</sup> 1692 : inspection, surveillance des comptes et pensions, 1820-1830

O<sup>3</sup> 1708 : marchés, pensions, notes et rapports sur les attributions de l'intendant des Menus-plaisirs, années 1820.

O<sup>3</sup> 1710 : correspondance administrative, affaires contentieuses, années 1820

*Série Y : Archives du Châtelet*

Y 404 : brevet de pension, 1763

Y 425 : acte de donation en faveur d'une artistes, 1768

Y 4916 : acte notarié nommant l'actrice Arnould tutrice des enfants naturels du comte de Lauraguais, 1768

Y 11364 : procès-verbal de police en faveur d'une actrice harcelée par un amant, 1767

Y 11571 : plainte déposée au Châtelet contre une actrice, 1762

Y 11638 : procès verbaux de police contre salles de spectacle illégales

*Minutier central : Minutes des notaires parisiens*

MC.XX-387 : différends entre Nicolas de Francine et ses associés, 1695

MC.XXXV-478 : difficultés financières du directeur Francine, 1695

MC. XLIV-39 : affaire opposant les acteurs impayés et les concessionnaires du privilège, 1671.

MC.XLV-316 : convention pour l'impression des œuvres de Lully, 1707

MC.XLV-319 : concession de rente, 1708

MC.XLVI-118 : engagement, 1674.

MC.XLV-331 : acte d'association des abonnés de l'Opéra, 1712

MC.XLVI-116 : marchés, 1673

MC. LIII-100 : donation de rente, 1689

MC.LXVI-320 : accords relatifs à la publication des œuvres de Lully, 1708

MC.LXIX-228 : convention pour l'impression des opéras, 1712

MC.LXXV-439 : concessions du privilège à des concessionnaires en province, 1702

Concessions du privilège à des concessionnaires en province, 1684 :

- MC.XCVI-134

- MC.XCVI-135

MC.XCVI-146 : Concessions du privilège à des concessionnaires en province, 1687

MC.CXII-236 : conventions à propos des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, 1698

MC.CXII-337 : concessions du privilège à des concessionnaires en province, 1699

MC.CXIII-74 : cession du privilège, 1671

MC.CXIII-209 : contrat de location de l'hôtel de la rue Saint Nicaise

## *Bibliothèque de l'Opéra*

### *Série AD : Administration*

AD 1 : correspondance avec la Maison du roi et arrêtés ministériels, 1815-1823

AD 9 : fournitures et marchés, an XII-1811

AD 23 : marchés

AD 26 : registre d'inspection générale et marches, 1792-1793

AD 27 : minutes de la correspondance, an VI

AD 28: correspondance administrative, an VII

AD 29 : registre de correspondance, an VIII–an IX

AD 31 : correspondance administrative, 1816-1817

AD 40 : correspondance administrative, 1821-1822

AD 66 : registre d'ordre, an XI–1807

AD 67 : registre d'ordre, 1806–1807

### *Série CO : Comptabilité*

CO 246 : registres des abonnements, année 1866

CO 286 : Redevances payées par les théâtres, les spectacles de curiosité, les bals à l'Académie impériale de musique à la suite du décret du 13 août 1811

CO 446 : droits d'auteur, 1803

CO 456 : droits d'auteur, 1813

CO 466 : droits d'auteur, 1823

CO 510 : droits d'auteurs, 1870-1871

CO 511 : bilan comptable, 1743-1744

CO 524 : bilan comptable, 1800-1801

CO 534 : bilan comptable, fructidor an IX

CO 535 : liquidation des dettes, 1823

### *Série FO : Fournitures*

- FO 246 : livre de commandes, 1827
- FO 256 : livre de commandes, 1837-1838
- FO 266 : livre de commandes, 1847-1848
- FO 271 : livre de commandes, 1804-1805
- FO 275 : livre de commande, 1807

### *Série PE : Pensions*

- PE 8 : registre d'engagements, 1854 -1861
- PE 9 : engagements, 1863-1869
- PE 10 : engagements, 1863-1869
- PE 11 : engagements du personnel du chant, 1854-187
- PE 13 : engagements des choristes, 1855-1870
- PE 14 : engagements des choristes, 1854-1871
- PE 15 : engagements du personnel de la danse, 1854-1871
- PE 17 : appointements, 1764–1767
- Appointements, an II
  - PE 18
  - PE 19
- PE 21 : appointements, an X
- PE 23 : appointements, an VIII-an X
- PE 31 : appointements, 1872-1875
- PE 50 : appointements, 1894-1897
- PE 205 : pensions 1746-an VII
- PE 206 : pensions, an VII
- PE 207 : pensions, an XII-1813
- PE 208 : pensions, 1806-1813
- PE 209 : pensions, 1854-1857
- PE 232 : pensions, budget pour 1827
- PE 233 : caisse de pensions, 1826-1828
- PE 234 : pensions, budget pour 1828
- PE 235 : caisse de pensions, 1856-1870
- PE 237 : association philanthropique : grand registre d'inscriptions des artistes, 1847-1851

PE 238 : association philanthropique : grand registre d'inscriptions des artistes, 1851-1854

PE 243, association philanthropique : grand livre, 1838–1839

PE 244 : association philanthropique : caisse de secours pour les dames, 1869-1884

PE 245 : association philanthropique : caisse de secours pour les dames, 1884–1896

### *Série RE : Régie*

RE 1 : journal de la régie, 1849-1850

RE 2 : journal de la régie, 1850-1851

RE 3 : journal de la régie, 1851

RE 13 : journal de la régie, 1861

RE 16 : journal de la régie, 1864

RE 22 : journal de la régie, 1870

RE 23 : journal de régie, 1871

RE 24 : journal de la régie, 1872

RE 236 : feux 1778–1779

RE 247 : feux 1786–1787

RE 263 : feux 1829–1831

RE 266 : livre des absences des artistes du chœur, 1882

RE 267 : présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1787-1788

RE 271, présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1875-1883

RE 277 : présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1878-1881

RE 281 : présence et rémunération des ouvriers par représentation : 1884-1892

RE 291 : feux, 1905-1907 et récapitulation des cotisations à la société des artistes dramatiques

### *Manuscrits*

AMELOT DE CHAILLOU, A.-J., Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement en 1669 jusqu'à l'année 1758. (BILBL OPÉRA RES 516)

« Arrêt du Conseil d'État du roi du 17 mars 1780 ». (Bibl. Opéra RES 848).

BARTHES, *Statuts pour l'Académie royale de musique*, [poème manuscrit], 1767, 16 p.  
(Bibl. Opéra C. pièce 667)

*État des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis l'année 1710*, 23 p.

FRANCŒUR, L.-J., *Journal de l'Académie royale de musique*. (Bibl. Opéra RES 1025).

Fonds Rouché, pièce 119.

*Lettres et règlements concernant l'Académie royale de musique*.

- Tome 1, 127 p.

- Tome 2, 132 p.

*Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*.

*Réflexions sur l'Opéra et sur sa conservation*. (Bibl. Opéra Res 974<sup>1</sup>)

*Secrétariat de la Maison du Roi, dépêches relatives à l'Opéra*.

- Tome 1, 1704-1762, 232 p.

- Tome 2, 1763-1775, 252 p.

Supplément au règlement du roi du 27 avril 1780.

## *Archives de la Préfecture de police*

*Série A<sup>a</sup> « procès-verbaux des commissaires de quartier »*

A<sup>a</sup> IV : registres de la Bastille

A<sup>a</sup> V : registres de la Bastille

*Série B<sup>a</sup> « renseignements adressés au préfet »*

Rapports de police relatifs aux cercles de jeux clandestins :

- B<sup>a</sup> 349.

- B<sup>a</sup> 353.

B<sup>a</sup> 1113 : « Dossier Halanzier »



*Série B<sup>b</sup> « affaires de mœurs »*

B<sup>b</sup> 1 : femmes galantes, 1859

B<sup>b</sup> 2 : femmes galantes, XIX<sup>e</sup> siècle

B<sup>b</sup> 3 : « pédérastes »

B<sup>b</sup> 4 : « pédérastes et divers »

*Série E<sup>a</sup> « dossiers de presse »*

E<sup>a</sup> 14 : notices nécrologiques pour Nestor Roqueplan

E<sup>a</sup> 77 : dossiers de presse

*Bibliothèque de l'Arsenal*

Archives de la Bastille :

- 10235

- 10236

- 10237

*Bibliothèque Nationale*

Ms. fr. 6532. *Histoire de l'Académie royale de musique par les frères Parfaict*

## SOURCES IMPRIMEES

*Annuaire de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques*, Tome premier, Paris, SACD, 1869, 486 p.

ARGENSON, R.-L., marquis d', *Mémoires et Journal inédit du René Louis Marquis d'Argenson, Ministre des affaires étrangères sous Louis XV, publiés et annotés par M. L. Marquis d'Argenson*, Paris, Jannet, 1857, tome 3, 388 p.

ASTRUC, J., *Le droit privé du théâtre*, Paris, Stock, 1897, 328 p.

BALZAC, H. DE, *La Comédie humaine, Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne Dubochet et cie, 1842–1846.

- *Une double famille*, tome 1, p. 1-252.
- *Mémoires de deux jeunes mariées*, tome 2, p. 1-194.
- *Illusions perdues*, tome 3, p. 1-570.
- *La Rabouilleuse*, tome 6, p. 64-317.
- *La fille aux yeux d'or*, tome 9, p. 236-302.
- *Le père Goriot*, tome 9, p. 304-531.
- *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, tome 10, p. 190-249.
- *Les employés ou la femme supérieure*, tome 11, p. 133-335.
- *Splendeur et misère des courtisanes*, première partie, tome 11, p. 337-469.
- *Un prince de la Bohème*, tome 12, p. 97-126.
- *Les comédiens sans le savoir*, tome 12, p. 157-208.
- *Maximilia Doni*, tome 15, p. 1-73.
- *La physionomie du mariage*, tome 16, p. 337-620.

BAUDELAIRE, C., *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861, 70 p.

BAUSSET-ROQUEFORT, J.-B. DE, *Notice sur le marquis Achille de Jouffroy d'Abbans, lue à la Société littéraire de Lyon*, le 6 avril 1864, Lyon, [texte imprimé], 1864, 36 p.

BERLIOZ, H., *Mémoires*, Paris, Michel Lévy frères, 509 p.

BERRY, M., *Voyages de Miss Berry à Paris*, [trad. M. de Broglie], Paris, Roblot, 1905, 314 p.

BEULE, C.-E., *L'Opéra et le Drame lyrique. Réplique à l'Assemblée Nationale à propos des subventions théâtrales*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, 16 p.

BOIGN, C. DE, *Petits mémoires d'Opéra*, Paris, Libraire nouvelle, 1857, 368 p.

BONET DE TREICHES, J.-B., *De l'Opéra en l'an XII*, Paris, Ballard, 1803, 94 p.

- CASTELLANE, B. DE, *Journal du maréchal de Castellane*, Paris, Plon, 1895-1897, tome 2, 515 p.
- CHENIER, M.-J. DE, *Extrait du registre des délibérations du district des cordeliers*, Paris, Didot le jeu, 1790, 7 p.
- CLARY-ET-ALDRINGEN, C. DE, *Trois mois à Paris lors du mariage de l'empereur Napoléon 1<sup>er</sup> et de la duchesse Marie-Louise*, Paris, Plon, 1914, 422 p.
- Collection officielle des ordonnances de la préfecture de Police depuis 1800 jusqu'en 1844*, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1845,  
- Tome 2, 658 p.  
- Tome 3, 829 p.
- Corpus iuris civilis opera et cura C. M. Galisset*, Paris, A. Cotelle, 1881, 1268 p.
- DALLOZ, D., *Jurisprudence générale. Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public*, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, 1845-1870,  
- Tome 2, 589 p.  
- Tome 38, 764 p.  
- Tome 42, première partie, 816 p.
- DALLOZ, M., *Jurisprudence générale du royaume en matière civile, commerciale et criminelle : ou Journal des audiences de la Cour de cassation et des Cours royales*, Paris, Bureau de la jurisprudence générale, 1825-1902,  
- 1853, tome 1, 344 p.  
- 1860, tome 1, 520 p.  
- 1873, tome 3, 104 p.
- DELAMARE, N., *Traité de la Police, 2<sup>e</sup> édition*, Paris, M. Brunet, 1722-1738, 3 tomes.
- DENISART, J.-B., *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, Paris, Desaint, 1771, tome 4, 906 p.
- DESARBRES, N., *Deux siècles à l'Opéra, chronique anecdotique, artistique, excentrique pittoresque et galante*, Paris, E. Dentu, 1868, 297 p.
- DESARBRES, N., *Sept ans à l'Opéra, souvenirs anecdotiques d'un secrétaire particulier*, Paris, E. Dentu, 1864, 251 p.
- DOUCET, C., *Rapport au ministre des Beaux-arts*, Paris, Pankoucke, 1867, 14 p.

- DUVERGIER, J.-B., *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements, et avis du Conseil d'Etat*, Paris, Guyot et Scribe, 1824-1949,  
- Tome 2, 411 p.  
- Tome 15, 496 p.  
- Tome 23, 631 p.  
- Tome 50, 603 p.  
- Tome 51, 619 p.  
- Tome 54, 668 p.  
- Tome 64, 569 p.  
- Tome 66, 590 p.
- DUPORT, L. A., *Réponse de Duport à un pamphlet intitulé Opinion d'un habitué de l'Académie impériale de musique dans l'affaire de M. Duport*, Paris, Clousier, [non daté], 15 p.
- FERRIERE, C.-J. DE, *Dictionnaire de droit et de pratique juridique contenant l'explication des termes de droit, d'ordonnances, de coutume et de pratique avec les juridictions de France*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Joseph Saugrin, 1758, 2 tomes.
- FRANCŒUR, J.-L., *L'Opéra avant la Révolution de 1789*, [texte imprimé].
- FRANCŒUR, L.-J., DENESLE, *Les Citoyens Francœur et Denesle aux Citoyens Devismes et Bonnet, ou Réponse à l'écrit intitulé : Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la nouvelle organisation du théâtre de la République et des arts*, Paris, A. Bailleul, 1800, 12 p.
- FUZIER-HERMAN, E., *Répertoire général alphabétique du droit français contenant sur toutes les matières de la science et de la pratique juridiques l'exposé de la législation, l'analyse critique de la doctrine et les solutions de la jurisprudence*, Paris, Sirey, 1903, tome 32, 1043 p.
- Gazette du Palais*,  
- 1905, 490 p.  
- premier semestre 1899, 194 p.
- GINGUENET, P.-L., *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'académie royale de musique et de danse et le sieur de Vismes pardevant la Tournelle du Public*, [texte imprimé], 44 p.
- GIRARDIN, D. DE, *Œuvres complètes de Madame Émile de Girardin née Delphine Gay*, Paris, Plon, 1840, tome 4, 492 p.
- GUYOT, J.-N., *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence civile, criminelle, canonique et bénéficiale*, Paris, Visse, 1786, tome 14, 518 p.
- HALANZIER, H., *Exposé de ma gestion de l'Opéra*, 1871-1875, prononcé à l'Assemblée le 31 mars 1875, Paris, A. Chaix, 1875, 18 p.

- HAUSSMANN, G.-E., *Mémoires du Baron Haussmann, II, Préfecture de la Scène*, Paris, Victor-Havard, 1890, 573 p.
- HAURIU, M., *La jurisprudence administrative de 1892 à 1929 d'après les "Notes d'arrêts" du Recueil Sirey*, Paris, Sirey, 1929,  
- Tome 1, 743 p.  
- Tome 2, 764 p.  
- Tome 3, 846 p.
- HENRION DE PANSEY, P.-P.-N., *De l'autorité judiciaire dans les gouvernements monarchiques*, Paris, T. Barrois père, 1810, 351 p.
- HEYLLI, G. D', *Foyer et coulisses*, Paris, Tresse, 1875,  
- Tome 1, 128 p.  
- Tome 2, 284 p.  
- Tome 3, 442 p.
- HUGO, V., *Œuvres complètes*, Bruxelles, Société typographique, 1837, tome 1, 442 p.
- LA POIX DE FREMINVILLE, E. DE, *Traité de la police générale des villes, bourgs, paroisses et seigneuries de la campagne*, Paris, chez les associés au privilège de l'auteur, 1778, 705 p.
- LACAN, A., PAULMIER, C., *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1855,  
- Tome 1, 484 p.  
- Tome 2, 515 p.
- LAFERRIERE, F., *Cours de droit public et administratif, 3<sup>ème</sup> édition*, Paris, Joubert, 1850, 2 tomes.
- LENIAUD J.-M. (DIR), GIRAUDON, C., *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, volume 2, Paris, École des Chartes, 2002, 605 p.
- L'espion dans les coulisses ou nouvelle critique sur les acteurs des principaux théâtres de Paris*, Paris, Impr. d'égron chez les marchands de nouveauté, 1800, 136 p.
- L'intérieur de l'Opéra, souvenirs d'un ancien secrétaire*, [texte imprimé anonyme], 204 p.
- JESE, G., (DIR), *Revue du droit public et de la science politique en France et à l'étranger*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1923, 678 p.
- JOURDAN, DECROUCY, ISAMBERT, *Recueil des anciennes lois françaises depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789*, Paris, Bellin Leprieur,  
- Tome 16, 556 p.  
- Tome 20, 648 p.  
- Tome 28, 668 p.

- KERST, L. *L'Opéra et Monsieur Halanzier*, Extraits du journal de la Presse, Paris, 1877, 32 p.
- LA ROCHEFOUCAULD, S. DE, *Mémoires de M. le vicomte de Larocheffoucauld, aide de camp du feu roi Charles X (1814 à 1836)*, Paris, Allardin, 1837, tome 3, 379 p.
- LEDRU-ROLLIN, A., *Journal du Palais., Répertoire général contenant la jurisprudence de 1791 à 1845, l'histoire du droit, la législation et la doctrine des auteurs*, Paris, Bureau du journal du palais, 1850, tome 12, 624 p.
- LEROUX, J.-J., *Rapport sur l'Opéra présenté au Corps Municipal le 17 août 1791*, Paris, Le Becq, 1791, 99 p.
- MABLY, G. DE, *Lettres à Madame la Marquise de P. sur l'Opéra*, Didot, Paris, 1741, 166 p.
- Mémoire pour M. le duc de Chartres contre le prévôt des Marchands et échevins de la Ville de Paris*, Paris, chez la veuve d'Houry, 1782, 34 p.
- Mémoire pour les prévôt des marchands et échevins de la Ville de Paris contre le M. le Duc de Chartres*, Paris, Impr. Lottin, 1782, 42 p.
- Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur*, Londres, John Adamson, 1784,  
 - Tome 3, 324 p.  
 - Tome 9, 302 p.
- MERLIN, P.-A., *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence*, Paris, J.-P. Roret, 1827, tome 11, 871 p.
- Message du registre des délibérations du Directoire exécutif du 9 ventôse an VI*, Paris, Ch. Tutot, 3 p.
- NAPOLEON 1<sup>er</sup>, *Correspondance de Napoléon 1<sup>er</sup> publiée par ordre de l'Empereur Napoléon III*, Paris, Plon, 1858-1870,  
 - Tome 13, 631 p.  
 - Tome 14, 637 p.  
 - Tome 15, 741 p.  
 - Tome 20, 709 p.
- Observations pour les sujets de l'Opéra retires et pour les auteurs qui ont travaillé pour ce théâtre*, Paris, Impr. De Prault, 1790, 24 p.
- PAILLIET, J.-B.-J., *Manuel de droit français, 5<sup>e</sup> édition entièrement refondue et très augmentée*, Paris, Th. Desoer, 1820, 1455 p.
- PAPILLON DE LA FERTE, D.-P.-J., *Réplique à un écrit intitulé Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique en réponse à la lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 septembre 1789*, [texte imprimé].

- PAPILLON DE LA FERTE, D.-P.-J., *Précis sur l'Opéra et son administration, et réponse à différentes objections*, [texte imprimé], 1790.
- PAPILLON DE LA FERTE, D.-P.-J., *Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus plaisirs et affaires de la Chambre du roi (1756-1780)*, Paris, E. Boysse, 1887, 455 p.
- PERROT DE CHAMEUX, (DIR.), *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, Bureau des annales, 1857, tome 3, 496 p.
- PIGEAU, E.-N., *La procédure civile du Châtelet de Paris, & de toutes les juridictions ordinaires du royaume, démontrées par principes & mise en action par des formules*, Paris, 1779, tome 1, 884 p.
- Précis sur l'Opéra et son administration et réponses à différentes objections*, [texte imprimé anonyme], 1790, 92 p.
- PREVEL, J., *L'Opéra sous la Commune* [collection d'articles du Figaro non datés], 16 p.
- PROST DE ROYER, *Dictionnaire de jurisprudence et des arrêts ou nouvel édition du dictionnaire de Brillouin*, Lyon, A. de La Roche, 1782, tome 2, 934 p.
- REICHARDT, J.-F., *Un hiver à Paris sous le Consulat 1802-1803*, Paris, Plon, 1896, 533 p.
- Réponse au message du Directoire exécutif du 9 ventôse an VI*, Paris, Ch. Tutot, 1798, 12 p.
- REY, L.-C.-J., *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique en réponse à la lettre anonyme qui leur a été adressée le 4 septembre 1789*, [texte imprimé], 18 p.
- ROUSSEAUD DE LACOMBE, G. DU, *Recueil de jurisprudence civile du pays de droit écrit et coutumier, par ordre alphabétique, 4<sup>e</sup> édition*, Paris, Dessaint, 1769, 835 p.
- SAINT-ÉVREMOND, C. DE, *Œuvres mêlées de Saint-Évremond revues et annotées par Charles Giraud*, Paris, Léon Techener fils, 1865, tome 2, 557 p.
- SIREY, J.-B., *Recueil général des lois en matière civile criminelle, administrative et de droit public*, Paris, Bureau de l'administration du recueil, 1859, 704 p.
- TAMVACO, J.-L. GUEST, I., *Les cancans de l'Opéra: chroniques de l'Académie Royale de Musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations, première édition critique intégrale du manuscrit Les cancans de l'Opéra ou Le journal d'une habilleuse de 1836 à 1846*, 2 tomes, Paris, CNRS éditions, 2000, 1307 p.
- TRAVENOL, L., *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à Mgr le Comte de S. Florentin, ministre et secrétaire d'État*, Paris, Didot, 1761, 13 p.

- TROPLONG, R., *Le droit civil expliqué suivant l'ordre des articles du Code. De l'échange et du louage, commentaire des titres VII et VIII du livre III du Code civil*, Paris, Charles Hingay, 1840, tome III, 499 p.
- TROPLONG, R., *Le droit civil expliqué suivant l'ordre du Code. De la vente, commentaire du titre IV du livre III du Code civil*, Paris, Bruxelles, A. Wallen et Cie, 1836, 520 p.
- VERDI, *Autobiographie à travers sa correspondance, Textes réunis par A. Oberborfer et traduits par S. Zavriew*, Paris, J.-C. Lattès, 1984, 398 p.
- VERON, L., *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856-1857, 5 tomes.
- VIOTTI ET AUTRES, *Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra*, [texte imprimé], 1789, 46 p.
- VIVIEN, A., BLANC. E., *Traité de la législation des théâtres*, Paris, Brissot-Thivars éditeur, 1830, 443 p.
- VOLTAIRE, *Épîtres*, Paris, Fouquet, 1822, 432 p.



## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES, MONOGRAPHIES

- AGID, P., TARONDEAU, J.-C., *L'Opéra de Paris : gouverner une grande institution culturelle*, Paris, Vuibert, 2006, 320 p.
- BALANDIER, G., *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland 1992, 172 p.
- BAECQUE, A. DE, MELONIO, F., *Histoire culturelle de la France, Lumières et Liberté : les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 2005, 496 p.
- BAPST, G. *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, 693 p.
- BARBIER, P., *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, 296 p.
- BARRET, F., *Histoire du travail*, Paris, PUF, 1958, 128 p.
- BENABOU, E.-M., *La prostitution et la police des mœurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1987, 547 p.
- BEAUMONT, E. DE, *L'Opéra au XIX<sup>e</sup> siècle [lithographies avec légendes]*.
- BERNARD, C., *Penser la famille au XIX<sup>e</sup> siècle, 1789-1870*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 466 p.
- BERTHELEMY, H., *Traité élémentaire de droit administratif*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Arthur Rousseau, 1902, 942 p.
- BERTON, H. M. CHERUBINI, L., JOUY, E. DE, *Les funérailles de M. Catel*, Paris, Firmin Didot, 1830, 6 p.
- BERTAUD, J.-P., *La vie quotidienne en France au temps de la Révolution*, Paris, Hachette, 1983, 348 p.
- BINET, M.-E., *Un médecin pas ordinaire, le docteur Véron*, Paris, Albin Michel, 1945, 321 p.

- BISSON DE BARTHELEMY, P., *Les Joly de Fleury, procureurs généraux au Parlement de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Sedes, 1964, 334 p.
- BLUCHE, F., *La vie quotidienne au temps de Louis XVI*, Paris, Hachette, 396 p.
- BOLL, A., *De l'Académie royale de musique à la salle Garnier*, Paris, Perrin, [non daté], 36 p.
- BOSSUET, P., *Histoire des théâtres nationaux*, Paris, E. Jorek éditeur, 1909, 507 p.
- BRANDA, P., *Napoléon et ses hommes : la Maison de l'empereur 1804-1815*, Paris, Fayard, 2011, 584 p.
- BREMAN, B., *Les changements de la vie musicale parisienne (1774-1799)*, Paris, PUF, 1980, 194 p.
- BRUNET, C., *Le père Duchesne d'Hébert, notice historique et bibliographique du journal*, Paris, Librairie de France, 1859, 226 p.
- BUGUET, H., *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Paris, Tresse éditeur, 1873, 88 p.
- BUISSON, H., *La Police, son histoire*, Vichy, Wallon, 1950, 446 p.
- BURDEAU, F., *Histoire du droit administratif*, Paris, Thémis, 1995, 494 p.
- BURDEAU, F., *Histoire de l'administration française du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Montchétien, 1989, 373 p.
- BURNAND, R., *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900*, Paris, Hachette, 1947, 305 p.
- CAMPARDON, E., *L'Académie royale de musique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970,  
- Tome 1, 413 p.  
- Tome 2, 409 p.
- CAMPARDON, E., *Madame de Pompadour et la Cour de Louis XV au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1867, 515 p.
- CAPON, G., YVES-PLESSIS, R., *Fille d'Opéra, vendeuse d'amour, histoire de M<sup>lle</sup> Deschamps (1730-1764) racontée d'après les notes de police et des documents inédits*, Paris, Plessis-Librairie, 1906, 253 p.
- CAPON, G., *Les Vestris, le « diou » de la danse et sa famille, 1730-1808, d'après les rapports de police et les documents inédits*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, 309 p.

- CARBASSE, J.-M., *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, PUF, 2000, 445 p.
- CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855,  
 - Tome 1, 526 p.  
 - Tome 2, 482 p.
- CLEMENT, C., *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, 358 p.
- COMTE, C., *Histoire de la Garde nationale depuis l'époque de sa fondation jusqu'à l'ordonnance du 29 avril 1827*, Paris, A. Sautelet et C<sup>ie</sup>, 1827, 534 p.
- COLOMBET, C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1999, 507 p.
- CONSTANT P., *Histoire du Concert-Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, 1975, 372 p.
- CONSTANT, P., *L'école de chant de l'Opéra d'après des documents inédits*, Genève, Minkoff, 1996, 30 p.
- CONSTANT, P., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, 1031 p.
- CONSTANT P., *Le magasin de décors de l'Opéra, rue Richer, son histoire (1781-1894)*, Paris, Bibliothèque de la Revue dramatique et musicale, 1894, 32 p.
- DELEUZE M., *Histoire et description du Muséum royal d'Histoire naturelle*, Paris, Royer, 1823, 330 p.
- DRATWICKI, B., *Antoine Dauvergne, une carrière tourmentée au service de la France musicale des Lumières*, Paris, Madaga, 2001, 381 p.
- DU BOIS A., BRAULT, É., *Les Architectes par leurs œuvres, la Renaissance française, le XVII<sup>e</sup> siècle, l'architecture Rococo*, Paris, Laurens, 1893, 440 p.
- DUPECHEZ, C., *Histoire de l'Opéra de Paris : un siècle au Palais Garnier*, Paris, Librairie académique Perrin, 1984, 444 p.
- DURAND, Y., *Finance et Mécénat, les fermiers généraux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1976, 319 p.
- ESTREE, P. D', *Le théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur), 1793-1794*, Paris, Émile-Paul frères, 1913, 523 p.
- FABIANO, A., *Histoire de l'opéra italien en France (1725-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, 296 p.
- FARGE, R., *Autour d'une salle d'Opéra. Un haut fonctionnaire de l'Ancien Régime. Papillon de La Ferté*, Paris, E. Leroux, 1912, 24 p.

- FAVART, J., FAVART, C.-S., *Théâtre de l'Opéra-comique, ou Recueil des pièces restées à ce théâtre*, Paris, H. Nicolle, 1811, 268 p.
- FAYL, E. DU, *L'Académie nationale de musique, 1671-1877*, Paris, Tresse éditeur, 1877, 331 p.
- FIERO, A., *Les Français vus par eux-mêmes sous le Consulat et l'Empire*, Paris, Robert Laffond, 1998, 1317 p.
- FRIER, P.-L., *Précis de droit administratif*, Paris, Montchrestien, 2003, 533 p.
- FULCHER, J. F., *Nation's image, French Grand Opéra as politics and politicized art*, Cambridge university press, 1987, New-York, 280 p.
- FUMAROLI, M., *L'État culturel, essai sur une religion moderne, Paris, Librairie générale française*, 1992, 410 p.
- FURET, F., *La Révolution, 1770-1880*, Paris, Hachette, 1988,  
- Tome 1, 544 p.  
- Tome 2, 526 p.
- GALLET, M., *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mengès, 1995, 493 p.
- GHEUSI, P.-B., *L'Opéra romanesque*, Paris, Pierre Lafitte et cie, 1910, 364 p.
- GODECHOT, J., *La vie quotidienne en France sous le Consulat*, Paris, Hachette, 1977, 285 p.
- GODECHOT, J., *Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire*, Paris, PUF, 1968, 789 p.
- GOETSCHER, P., YON, J.-C. (DIR), *Directeurs de théâtre : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, 250 p.
- GONCOURT, E. DE, *La Guimard*, Paris, Flammarion, 1893, 282 p.
- GOURRET, J., *Ces hommes qui ont fait l'Opéra, 1669-1984*, Paris, Albatros, 1984, 298 p.
- GOURRET, J., *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Paris : G. Trédaniel, 1985, 255 p.
- GRUSSI O., *La vie quotidienne des joueurs sous l'Ancien Régime*, à Paris et à la cour, Paris, Hachette, 1985, 257 p.
- GUERARD DE ROUILLY, A., *Du Système financier, ou Coup d'œil analytique sur le budget de 1822*, Paris, Ladvocat, 1822, 184 p.
- GUEST, I., *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Théâtre National de l'Opéra, 1976, 349 p.

- GUILLEMIN, H., *Robespierre, politique et mystique*, Paris, Seuil, 1987, 421 p.
- HALLAYS-DABOT, V., *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970, 340 p.
- HAROUEL, J.-L., *Culture et contre-cultures*, Paris, PUF, 1994, 329 p.
- HAROUEL, J.-L., *Histoire de l'expropriation*, Paris, PUF, 2000, 126 p.
- HAROUEL, J.-L., *Histoire de l'urbanisme*, Paris, PUF, 1981, 127 p.
- HAROUEL, J.-L., *L'embellissement des villes : l'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1993, 335 p.
- HAROUEL J.-L., BARBEY J., BOURNAZEL E., THIBAUT-PAYEN J., *Histoire des institutions de l'époque franque à la Révolution*, Paris, PUF, 2003, 628 p.
- HERRMANN-MASCARD, N., *La Censure des livres à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1968, 147 p.
- IMBERT, J., *Le droit hospitalier*, Paris, PUF, 1993, 559 p.
- JEAN BERARD, S., PONT-PERDU H. DU, GIENNARO CHIAVACCHI, A., *Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794 : la déchristianisation sur les planches*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2009, 422 p.
- JOURDAA, F., *La vie quotidienne à l'Opéra aujourd'hui : de Garnier à Bastille*, Hachette, Paris, 2004, 463 p.
- JULIEN, A., *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI : Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck*, Genève, Minkoff, 1976, 369 p.
- JULIEN, A., *Un potentat musical, Papillon de La Ferté, son règne à l'Opéra de 1780 à 1790*, Paris, Detaille, 1876, 57 p.
- JULLIAN, P., *Souvenirs de ma vie depuis 1774 jusqu'en 1814*, Paris, Boissang et Masson, 1815, 365 p.
- KINTZLER, C., *Théâtre et Opéra à l'âge classique*, Paris, Fayard, 2004, 335 p.
- KRAKOVITCH, O., *Hugo censuré : la liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1985, 308 p.
- KRAKOVITCH, O., *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)*, Paris, 1992, 334 p.
- LABAT-POUSSIN, B., *Archives du Théâtre national de l'Opéra, inventaire*, Paris, Archives nationales, 1977, 677 p.

- LA BEDOLLIÈRE, E. DE, *Histoire de la Garde nationale, récit complet de tous les faits qui l'on distinguée depuis son origine jusqu'à 1848*, Paris, H. Dumineray et F. Pallier éditeurs, 1848, 396 p.
- LA GORCE, J. DE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, 910 p.
- LA GORCE, J. DE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Paris, Desjonquères, 1992, 220 p.
- LAMIZET, B., *Politique et identité*, Lyon, PUL, 2002, 353 p.
- LASALE, R. DE, *La musique pendant le siège de Paris*, Paris, E. Lachaud, 1872, 130 p.
- LASSABATHIE, T., *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, 572 p.
- LECLERC, H., *Venise Baroque et l'Opéra*, Paris, Armand Collin, 1987, 280 p.
- LEIBOVITZ, R., *Histoire de l'Opéra*, Paris, Buchet/Chastel, 1987, 442 p.
- Le monde d'amour, histoires galantes*, Genève, Lebondril [texte imprimé anonyme et non daté], 70. p.
- LEMONNIER, A., *Les abus du théâtre, quelques directeurs en robe de chambre*, Paris, Tresse éditeur, 1895, 178 p.
- LEROY, D., *Économie du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan, 1999, 334 p.
- LEROY, D., *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, 391 p.
- LEROUX, J., *Histoire de la ville de Soissons*, Soissons, Fossé Darcosse, 1839, tome 2, 505 p.
- LE ROY LADURIE, E., *L'Ancien régime II (1715-1770)*, Paris, Hachette, 2004, 441 p.
- LE ROY LADURIE, E., FITOU, J.-F., *Saint-Simon ou le système de la Cour*, Paris, Fayard, 1997, 632 p.
- LEVER, M., *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, Paris, Fayard, 2003, tome 2, 515 p.
- LEVRON, J., *La vie quotidienne à la Cour de Versailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette, 1965, 353 p.
- LOGIE, J., *De la régionalisation à l'indépendance, 1830*, Paris-Gembloux, Duculot, 1980, 248 p.
- LOLIEE, F., *La fête impériale*, Paris, Tallandier, 1912, 371 p.

- MALLIOT, A.-L., *La musique au théâtre*, Paris, Amyot, 1863, 432 p.
- MAUREPAS, A. DE, BOULANT, A., *Les ministres et les ministères du siècle des lumières (1715-1789)*, Paris, Christian/JAS, 1996, 252 p.
- MEIGNEN, E. L. M., FOUQUET E., *Le théâtre et ses lois : auteurs, directeurs, artistes, spectateurs*, Paris, Librairie théâtrale, 1909, 460 p.
- MESNARD J. (DIR), *Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, Paris, 1985, 344 p.
- MONGREDIEN, J., *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, 370 p.
- MONNIER, F., THUILLIER, G., *Administration, vérités et fictions*, Paris, Économica 2007, 356 p.
- MONNIER, F., THUILLIER G., *Histoire de la bureaucratie en France, vérités et fictions*, Paris, Economica, 2010, 336 p.
- MORABITO, M., *Histoire constitutionnelle de la France (1789-1958)*, Paris, Montchrestien, 2002, 428 p.
- MOSNIER, H., *Un ancien conventionnel directeur de l'Opéra*, Bonnet de Treiches, Le Puy, Impr. Marchessou, 1891, 29 p.
- NEBRAC, J.-C., *Directeur de l'Opéra après Lully, Mémoires imaginaires de Jean-Nicolas de Francine (1689-1692)*, Norderstedt, BoD, 2012, 230 p.
- NEPOVIE, G. (PSEUD. DE KAROL FRANKOWSKI), *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, C. Gosselin, 1840, 541 p.
- NOIRVILLE, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'en 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully*, Paris, 1752, 280 p.
- NUITTER, C., THOISAN, E., *Les origines de l'Opéra français*, Genève, Minkoff Reprints, 1972, 340 p.
- NUITTER, C., *Histoire et description du nouvel Opéra*, Paris, Plon, 1883, 48 p
- OLAGNIER, P., *Le droit d'auteur, tome premier, les prémisses, le droit ancien*, Paris, 1934, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 263 p.
- PATUREAU, F., *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège, Madraga, 1991, 489 p.
- PERROT, R., THERY P., *Procédures civiles d'exécution*, Paris, Dalloz, 2000, 853 p.
- PERROUX, A., *L'Opéra, mode d'emploi, Paris, « L'avant-scène opéra », Paris, Éd. premières loges, 2000, 261 p.*

- PETITFILS, J.C., *Louis XIV*, Paris, Perrin, 1995, 775 p.
- PINET, M. (DIR), *Histoire de la fonction publique en France*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1993,  
 - Tome 2, 544 p.  
 - Tome 3, 589 p.
- PEYTEL, A., *Le théâtre et les artistes, manuel de droit théâtral*, Paris, Édition française illustrée, 1917, 410 p.
- POIRSON, M., *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, 510 p.
- POUGIN, A., *Héroid*, Paris, Henri Laurens, 1906, 127 p.
- POUGIN, A., *Un directeur de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'Opéra sous l'Ancien régime ; l'Opéra sous la Révolution*, Paris, Fischbacher, 1914, 143 p.
- PROD'HOMME, J.-G., CRAUZAT, E. DE, *Les Menus-plaisirs du roi*, Paris, Delagrave, 1929, 143 p.
- PRUNIERES, H., *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris, Plon, 1929, 263 p.
- RAMPENBERG, R.-M., *Aux origines du Ministère de l'intérieur, le ministre de la Maison du roi, 1783-1788*, Paris, Economica, 1975, 336 p.
- RAPIN, E., *Histoire du piano et des pianistes*, Lausanne, G. Bridel 1904, 508 p.
- ROBERT, F., *L'Opéra et l'Opéra comique*, Paris, PUF, 1990, 127 p.
- ROGER, A., *Traité de la saisie-arrêt, 2<sup>e</sup> édition*, Paris, Auguste Durand, 1860, 691 p.
- ROLLAND, R., *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, E. Thorin, 1895, 316 p.
- ROURE DE PAULIN, (BARON DU), *La vie et les œuvres d'Antoine Dauvergne, dernier directeur de l'Opéra royal*, Paris, H. Daragon, 1911, 32 p.
- ROTH, F., *La guerre de 70*, Paris, Fayard, 1990, 774 p.
- ROYER, A., *Histoire de l'Opéra avec douze eaux-fortes*, Bachelin-Deflorenne, Paris, 1875, 228 p.
- SAINT-GEOURS, J.P., *Le théâtre national de l'Opéra de Paris*, Paris, PUF, 1992, 125 p.
- SAINT PULGENT, M., *Le gouvernement de la culture*, Paris, Gallimard, 1999, 378 p.



- SAINT PULGENT, M., *Le syndrome de l'Opéra*, Paris, R. Laffond, 1991, 359 p.
- SALAZAR, P.-J., *Idéologies de l'Opéra*, Paris, PUF, 1980, 208 p.
- SCHNAPPER, A., *Collection et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*,  
 - Tome 1, *Le géant La licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion, 2012, 767 p.  
 - Tome 2, *Curieux du grand siècle : œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 2005, 275 p.
- SECOND, A. CAVARNI, *Les petits mystères de l'Opéra*, Paris, Kugelmann/Bernard-Latte, 1844, 320 p.
- SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE, *Regards sur l'Opéra : du "Ballet comique de la Reine" à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, 259 p.
- TASTET, T., *Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française depuis la fondation jusqu'à nos jours*, Paris, Lacroix-Comon, 1855, tome 1, 411 p.
- TERRIER, A., *L'Orchestre de l'Opéra de Paris : de 1669 à nos jours*, Paris, La Martinière, 2003, 327 p.
- THUILLIER G., *La vie quotidienne dans les ministères au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, 269 p.
- THUILLIER, G., *Les pensions de retraite de l'Opéra (1713-1914)*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1999, 607 p.
- THUILLIER, G., *Les pensions de retraite des fonctionnaires (1790-1914)*, Paris, Comité d'histoire de la Sécurité sociale, 1999,  
 - Tome 1, 856 p.  
 - Tome 2, 853 p.
- THUILLIER, G., *L'historien et le probabilisme*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2002, 316 p.
- TISSOT, R.-H., BELLISSANT, C. (DIR), *Le Concert des Amateurs à l'Hôtel de Soubise (1769-1781) : une institution musicale parisienne en marge de la Cour*, Grenoble, Publications de la Maison des Sciences de l'Homme-Alpes, 2004. 126 p.
- TOUZEIL-DIVINA, M., KOUBI, G. (DIR), *Droit et Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, 374 p.
- VALADE, B. (DIR), *Paris*, Paris, Citadelle & Mazenod 1997, 494 p.
- VENDRIX, P. (DIR), *L'Opéra comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mardaga, 1992, 385 p.
- VILLERMOZ, É., *Histoire de la musique*, édition complétée par J. Lonchamp, Paris, Fayard, 1973, 606 p.

- VULPIAN, A., VULPIAN, G., *Code des théâtres ou manuel à l'usage des entrepreneurs et actionnaires de spectacle, des auteurs et artistes dramatiques etc.*, Paris, B. Warée, 1829, 440 p.
- WAQUET, F., *Les fêtes royales sous la Restauration ou l'Ancien Régime retrouvé*, Genève, Droz, 1981, 207 p.
- WAYSER, C., *L'extraordinaire Monsieur Véron*, Paris, Balland, 1990, 290 p.
- WELSCHINGER, H., *Le théâtre de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Charavay frères, 1968, 524 p.
- WILHELM, J., *La vie quotidienne des Parisiens au temps du Roi-Soleil*, Paris, Hachette, 1977, 285 p.
- YON, J.-C., *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Collin, 2010, 318 p.
- YON, J.-C. (DIR), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Collin, 2010, 446 p.
- YON, J.-C., *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012, 437 p.

## THESES, MEMOIRES

- ADENIS-COLOMBEAU, G., *Du contrat de représentation théâtrale*, Paris, A. Rousseau, 1909, 238 p.
- BUREAU, G., *Le théâtre et sa législation*, Paris, Ollendorff, 1898, 440 p.
- CHAILLOU, D., *Napoléon et l'Opéra, la politique sur la scène (1810-1815)*, Paris, Fayard, 2004, 543 p.
- DELBENDE, S., *Opéra, politique publique et critique*, [mémoire pour le diplôme d'études approfondies], 2001, Paris II, 136 p.
- DEMAISON, J.-E., *Droit romain : de la Société. Droit français : de la Société en commandite*. Thèse pour le doctorat, Paris, Plon, 1867, 283 p.
- DEROCHE, A., *L'apanage royal en France à l'époque moderne*, [thèse de doctorat], 2008, Paris II, 1105 p.
- DESCHAMPS, V., *Histoire de l'administration de l'Opéra, (Second Empire, Troisième République)*, 1987, 2 tomes.

- GRANGER C., *L'empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, 873 p.
- GUILLIN, R. DE, *Du droit des pauvres sur les spectacles à Paris*, Paris, A. Rousseau, 1900, 209 p.
- HUSSON, C., *Justice et droit dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Université de Lyon, 1964, 502 p.
- JAMELOT, Y., *La censure des spectacles*, Paris, JEL, 1939, 256 p.
- MESTRE F., *Un droit administratif à la fin de l'Ancien Régime : le contentieux des communautés de Provinces*, Paris, LGDJ, 1976, 597 p.
- MONNIER, F., *Les marchés de travaux publics dans la généralité de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, LGDJ, 1984, 435 p.
- PAYEN, P., *Les arrêts de règlement du parlement de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : dimension et doctrine*, Paris, PUF, 1997, 526 p.
- PELISSIER, P., *L'Académie nationale de musique et de danse*, Paris, Bonavalon-Jouve, 1906, 236 p.
- PEZZER, R., *L'Opéra devant la loi et la jurisprudence*, Paris, A. Magnier, 1911, 143 p.
- PFISTER, L., *L'auteur propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVI<sup>e</sup> siècle à la loi de 1957*, [thèse de doctorat], 1999, Stasbourg III, 969 p.
- RUFFIER-MERAY COUCOURDE, J., *Les institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et pendant la Révolution 1669-1799*, [thèse de doctorat], 2009, Aix-Marseille III, 998 p.
- SALLES, D., *La fortune du prince au XIX<sup>e</sup> siècle : étude sur la liste civile en France*, [thèse de doctorat], 2008, Paris II, 734 p.
- SERRE., S., *L'Opéra de Paris, 1749-1790, politique culturelle au temps des lumières*, Paris, CNRS éditions, 2011, 304 p.
- SORIN, P., *Du rôle de l'État en matière scénique*, Paris, A. Rousseau, 1902, 215 p.

## ARTICLES

- ALBY, E., « Le sous-directeur de l'Opéra en 1784 », *La France littéraire*, neuvième année, tome 1, Paris, 1840, p. 235-247.
- BAILBE J.-M., « Le bourgeois et la musique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme* n°17-18, 1977, p. 123-136
- BARBICHE, B., « Ce que nous ne savons pas des mécanismes de l'action financière », in *Histoire institutionnelle, économique et financière : questions de méthodes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. 35-48.
- BESSON, A., « Le droit des pauvres : la morale du service du droit », *Bulletin d'histoire de la Sécurité sociale* n° 37, janvier 1998, p. 2-32.
- BOISDEAU, H., « évolution des contours sociologiques et juridiques de le profession (1789-1992) », in P. Goetschel et J.C. Yon (Dir), *Directeurs de théâtre XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 13-29.
- BOULET-SAUTEL, M., « La censure au XVIII<sup>e</sup> siècle en France : réalité ou symbole ? », Conférence donné à l'Université d'été, le 19 juillet 1982, in *Vivre au royaume de France*, Paris, PUF, 2010, p. 291-305.
- BOULET-SAUTEL, M., « Police et administration en France à la fin de l'Ancien Régime : observations terminologiques », *Beihefte des Francia, tome 9, Histoire comparée de l'administration (IV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Munich, 1980, p. 47-51.
- BOULET-SAUTEL, M., « Recherche sur l'expédition du contentieux administratif devant le Conseil du roi à la fin de l'Ancien Régime », *Études et documents*, Conseil d'État, n°19, Paris, 1965-1966, p. 13-24.
- BOULET-SAUTEL, M., « Réflexions sur le privilège dans la France d'Ancien Régime », *Réactions*, n°7, 1992, p. 85-96.
- BOUVET, L., SERGENT, M., « Quelques documents iconographiques sur le docteur Véron, directeur de l'Opéra et spécialiste », *Revue d'histoire de la Pharmacie*, n°128, année 1950, vol. 38, p. 136-139.
- BRUGUIERE, M.-B., « État, pouvoir et révolution dans l'Opéra italien », *AFHIDP* n° 1, PUAM, 1983, p. 83-97.
- BRUGUIERE, M.-B., « État, pouvoir et gouvernement dans les opéras de jeunesse de Mozart », *AFHIDP* n° 2, PUAM, 1983, p. 39-55.

- BRUGUIERE, M.-B., « La démocratie dans l'Opéra du XIX<sup>e</sup> siècle », AFHIDP n° 11, PUAM, 1995, p. 199-229.
- BRUGUIERE, M.-B., « La liberté d'expression à l'Opéra », in M. Touzeil-Divina et G. Koubi (dir), *Droit & Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, p. 273-300.
- BRUGUIERE, M.-B., « La mémoire de la Terreur à l'Opéra », CTHDIP n° 1, Université de sciences sociales de Toulouse, 1997, p. 359-369.
- BRUGUIERE, M.-B., « La représentation royale et les muses du soleil », AFHIDP n° 15, PUAM, 2003, p. 111-132.
- BRUGUIERE, M.-B., « L'empire du roi vu par les musiciens », AFHIDP n° 12, PUAM, 1998, p. 139-160.
- BRUGUIERE, M.-B., « Le rose et le noir dans l'Opéra : le tragique est-il subversif ? », AFHIDP n° 4, PUAM, 1986, p. 53-72.
- BRUGUIERE, M.-B., « L'exploitation politique de l'histoire de l'Opéra », AFHIDP n° 17, PUAM, 2006, p. 277-297.
- BRUGUIERE, M.-B., « L'opéra de Rameau et le pouvoir », AFHIDP n° 3, PUAM, 1985, p. 41-54.
- COMETTANT, O., « Académie impériale de musique : *Tannhäuser* », *L'Art musical* n° 21 mars 1861 p. 121-124.
- COSSE BRISSAC, « La vie à la Cour des Tuileries sous Napoléon III », *Revue du Souvenir Napoléonien* n° 298, mars 1978, p. 33-40.
- DUFOURCQ N., « Musiques françaises du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, Paris, 1985, p. 33-45
- DUCHENE R., « Honnêteté et sexualité », in *Destins et enjeux du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, Paris, 1985, p. 120-130.
- EHRHARD, A., « *L'Opéra sous le Direction Véron* », *Revue musicale de Lyon*, 1907, 49 p.
- FERET, R., « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale », in J.-C. Yon (Dir) *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Collin, 2010 p. 51-60.
- GESLOT, J.-C., « Camille Doucet et l'administration des théâtres : un instrument de politique culturelle ? » in J.-C. Yon (Dir) *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Collin, 2010 p. 31-40.
- GOUBAULT, C., « La décentralisation de l'art lyrique à Rouen », in *Regards sur l'Opéra : du "Ballet comique de la Reine" à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 45-85.

- GROUCHY, E.-H. DE, « L'Opéra pendant la dernière année de la Monarchie », *Nouvelle revue rétrospective*, n° 3, 10 septembre 1893, 43 p.
- GUGLIELMI, G. J., « Opéra & service public » in M. Touzeil-Divina, G. Koubi, (dir), *Droit et Opéra*, Paris, LGDJ 2008, p. 87-110.
- HALEVY, F., « Adolphe Nourrit », *Revue contemporaine*, Paris, Bureau de le Revue contemporaine, 1860, tome 15, p. 5-20.
- HAROUEL, J.-L., « La police, le Parlement et les jeux de hasard à Paris à la fin de l'Ancien Régime », in *État et Société en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Mélanges offerts à Y. Durand*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 301-315.
- HEULHARD, A., « Les incendies des salles de l'Opéra », *La Chronique musicale*, n° 10, 15 novembre 1973, tome 2, p. 145-165.
- HOCHLEITNER, F., « La censure à l'Opéra de Paris aux débuts de la III<sup>e</sup> République (1875-1914) », in P. Ory, R. Abirached, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-)*, Paris, Complexe, 1997, p. 233-250.
- HORDERN, F., « L'histoire du droit du travail existe-t-elle ? », *Cahier de l'Institut régional du travail*, PUAM, 1991, p. 121-127.
- IMBERT, J., « Le droit des pauvres », *Bulletin d'histoire de la Sécurité sociale* n° 36, juillet 1997, p. 2-9.
- JOIN-DETERLE, C., « Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique », *Romantisme*, 1982, n°38, p. 65-76.
- KINTZLER, C., « L'Opéra français, hyper-théâtre et hypo-théâtre », *Papiers du collège international de philosophie*, n° 16, p. 21-29.
- KINTZLER, C., « Musique lyrique et langue articulée à l'âge classique et chez Rameau », in *Rameau en Auvergne, recueil d'études établi et présenté par Jean-Louis Jam, Clermont-Ferrand*, 1986, p. 121-141.
- KRAKOVITCH, O., « La censure des spectacles sous les Second Empire », in P. Ory, R. Abirached, *La censure en France à l'ère démocratique (1848- )*, Paris, Complexe, 1997, p. 55-76.
- KRAKOVITCH, O., « La censure théâtrale sous le Premier empire (1800-1815) », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 158-159, Paris, 1992, p. 9-105.
- MAÇON, R., « André Cardinal Destouches, surintendant de la musique du roi, directeur de l'Opéra », *Revue de musicologie*, vol. XLIII, juillet 1959 p. 81-98.
- MAUDUIT, X., « Les souverains au théâtre et les spectacles dans les palais impériaux sous le Second Empire » in J.C. Yon (Dir), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 21-40.

- MERICSKAY A. « La prostitution à Paris : dans les marges d'un grand livre », *Histoire, économie et société*, 1987, 6<sup>e</sup> année, n° 4, p. 495-508.
- MILLIOT S., « La musique de l'opéra de Rameau », *Rameau en Auvergne, recueil d'études établi et présenté par Jean-Louis Jam*, Clermont-Ferrand, 1986, p. 77-87.
- MONNIER, F., « La coutume administrative », *Revue administrative* n° 387, mai-juin 2012 p. 268-275.
- MONNIER, F., « Le rôle des personnalités », in *La personnalisation de l'action administrative, Journée d'études du jeudi 23 octobre 2008*, Paris, École pratique des hautes études, 2010, p. 79-86.
- MONNIER F., « Les débuts de l'administration éclairée », *Nouvelles de la république des lettres*, 1985, II, p. 49-147.
- MONNIER, F., « Le temps immobile », préface de G. Thuillier, *La vie quotidienne dans les ministères au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2004, p. v-xi.
- NIDERST, A., « L'actualité politique dans l'Opéra français à la fin du règne de Louis XIV (1686-1715) » in *Regards sur l'Opéra : du "Ballet comique de la Reine" à l'opéra de Pékin*, Paris, PUF, 1976, p. 187-212.
- NOIRAY, M., « Les créations d'opéra à Paris de 1790 à 1794. Chronologie et sources parisiennes », in J.-R. Julien et J.-C. Klein (Dir), *Orphée Phrygien, Les musiques de la Révolution*, Paris, Du May, 1989, p. 193-203.
- SAINT PULGENT, M., *Où va l'opéra aujourd'hui : communication faite à la séance du mercredi 17 juin 1992, Paris, Palais de l'Institut, 1992, 19 p.*
- SERRE, S., « De l'inégal accès à l'Opéra : le public de l'Opéra de Paris au siècle des Lumières » in M. Touzeil-Divina et G. Kouï (dir), *Droit & Opéra*, p. 79-85.
- SERRE, S., « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, n°53, 2008/4, p. 90-100.
- SURGERS, A., « « Les cadences et bransles des cieux » : spectacles, fêtes et cérémonies au temps de Louis XIII » in J. Duron (dir), *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, Versailles, Madraga, 2007, p. 115-155.
- TAINÉ, H., « La reconstruction en France en 1800, première partie », *Revue des deux mondes*, tome 94, mars 1889, p. 241-284, 511-540.
- TASCHEREAU, J.-A., « L'Opéra sous Charles IX », *Revue rétrospective*, Paris, H. Fournier aîné, 1833, tome 1, p. 101-111.

- TILLIT, P., « Un monopole musical sous l'Ancien régime : le privilège de l'Opéra de 1669 à la Révolution », in M. Touzeil-Divina, G. Koubi (dir), *Droit et Opéra*, Paris, LGDJ, 2008, p. 3-24.
- TILLIC, P., « *Zoroastre* (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières », *Droit et cultures* n° 52, 2006, p. 85-119
- PALANTE, G., « L'esprit de Corps », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* n°48, juillet à décembre 1899, p. 135-145.
- PLANCHON, C.-A., « Le fabuleux destin du docteur Véron », *Vesalius*, X, I, 2004, p. 20-24.

## DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES

- ARABEYRE, P., HALPERIN, J.-L., KRYNEN, J. (DIR), *Dictionnaire historique des juristes français, XII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2007, 827 p.
- ABOUIN, M., REYSSIER, A., TULARD, J., *Histoire et dictionnaire de la Police du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Robert Laffond, 2005, 1059 p.
- BACHELET, T., DEZOBRY, C., *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, Paris, Delagrave, 1871, tome 1, 948 p.
- BENOIT, M. (DIR), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, 811 p.
- BLUCHE, F. (DIR), *Dictionnaire du grand siècle*, Paris, Fayard, 2005, 1640 p.
- BLOCH, M., *Dictionnaire de l'administration française*, Paris, Librairie administrative Berger-Levreau et fils, 1856, 1630 p.
- CHERUEL, A., *Dictionnaire historique des institutions mœurs et coutumes de la France*, Paris, Hachette, 1855, tome 2, 1271 p.
- CHORON, A., FAYOLLE, F., *Dictionnaire historique des musiciens amateurs morts ou vivants*, Paris, Chimot, 1817,  
- Tome 1, 435 p.  
- Tome 2, 470 p.
- CORNU, G. (DIR), *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, 2003, 951 p.
- Dictionnaire général d'administration*, Paris, Imprimerie administrative de P. Dupond, 1849, 2 tomes.



- Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, Paris, Bureau de l'encyclopédie, 1836-1853, 26 volumes.
- FAUSSET, J.-M. (DIR), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, 1406 p.
- FETIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1869, 10 volumes.
- GOURRET, J., *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1987, 319 p.
- GOURRET, J., *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*, Paris, Albatros, 1982, 331 p.
- KOBBE, G. *Tout l'Opéra de Monteverdi à nos jours*, Paris, Robert Laffond, 1980, 958 p.
- LAZARE, F., LAZARE, L., *Dictionnaire administratif et historique des rues et des monuments de Paris*, Paris, Bureau de la revue municipale, 1855, 796 p.
- MARION, M., *Dictionnaire des institutions de la France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 1984, 562 p.
- PATAILLE, H., POUILLET, E., SAINT-LEON, M., *Dictionnaire de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, A. Rousseau, 1887,  
 - Tome 1, 590 p.  
 - Tome 2, 525 p.
- POUGIN, A., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1885, 775 p.
- ROBER, A., BOURLOTON, E., COUGNY, G., *Dictionnaire des parlementaires français depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889*, Paris, Bourloton, 1889-1891, tome 5, 647 p.
- TULARD J., (DIR), *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1999,  
 - Tome 1, 977 p.  
 - Tome 2, 1000 p.
- TULARD J., (DIR), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, 1347 p.
- WILD, N., *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris Aux Amateurs de livres, 1989, 509 p.

# INDEX



## INDEX RERUM

### A.

accidents du travail, 427, 536, 541, 543, 546, 548, 572, 600, 617  
 adjudication, 254, 272, 274, 276, 282, 283, 286, 288, 289  
 amende, 85, 218, 239, 295, 466, 467, 468, 469, 473, 517, 544, 545  
 apanage, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 259, 641  
 avancement, 28, 42, 225, 228, 452, 462, 524, 526, 527, 528, 529, 530, 533

### C.

censure, 7, 15, 30, 89, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 135, 391, 393, 394, 396, 413, 614, 616, 617, 618, 636, 642, 643, 645, 669  
 commissaire de police, 68, 70, 72, 318, 379  
 congé, 193, 203, 204, 208, 214, 223, 236, 237, 268, 341, 348, 353, 373, 375, 471, 478, 481, 525, 545, 549, 560  
 contentieux, 1, 17, 24, 27, 168, 182, 184, 249, 267, 285, 304, 324, 352, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 371, 372, 373, 374, 375, 386, 388, 453, 463, 577, 578, 613, 615, 617, 642, 643  
 coutume, 167, 170, 184, 194, 290, 321, 325, 439, 460, 462, 525, 528, 551, 563, 587, 596, 597, 608, 627, 646  
 créance, 95, 170, 173, 176, 502

### D.

débauchage, 79, 261, 299, 483, 485, 486, 488, 490  
 débordement, 66  
 décès, 74, 105, 168, 196, 337, 421, 422, 479, 558, 561, 562, 566, 571, 597, 598, 599, 600  
 décors, 21, 42, 47, 51, 52, 71, 72, 73, 79, 85, 107, 123, 127, 142, 149, 152, 162, 166, 179, 193, 200, 246, 247, 259, 270, 271, 272, 277, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 511, 513, 537, 571, 615, 618, 634  
 déficit, 27, 43, 44, 82, 142, 143, 148, 149, 158, 164, 166, 168, 171, 175, 176, 178, 179, 183, 186, 193, 196, 211, 214, 219, 221, 233, 237, 262, 273, 304, 347, 438, 486, 555, 556, 571, 583, 585  
 délégation, 7, 42, 140, 180, 181, 185, 187, 188, 189, 206, 669  
 démission, 148, 164, 185, 204, 205, 211, 223, 467, 498, 499, 532, 558, 559, 560, 561, 601  
 discipline, 101, 196, 205, 210, 344, 359, 445, 453, 463, 464, 465, 470, 474, 476, 515, 557  
 droits d'auteur, 235, 403, 406, 410, 411, 412, 418, 615, 616, 617, 620

### E.

expropriation, 249, 251, 636

- F. 288, 304, 313, 317, 366, 367, 372, 374, 539, 545, 577, 589, 642
- fournisseur, 170, 272, 274, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 290, 534, 535
- G/
- galanterie, 515
- Garde nationale, 68, 316, 438, 553, 634, 637
- gendarmerie, 69
- gratification, 69, 76, 143, 214, 223, 341, 371, 407, 408, 439, 494, 496, 505, 506, 507, 510, 512, 532, 536, 539, 544, 549, 568, 580, 584, 591
- grossesse, 427, 469, 520, 546, 547, 548, 556
- I.
- incendie, 70, 71, 73, 134, 144, 164, 166, 200, 239, 242, 247, 248, 250, 252, 261, 292, 562, 613, 615, 617
- J.
- juridiction, 178, 184, 188, 189, 244, 286, 304, 361, 366, 369, 373, 374, 376, 394, 453
- jury, 1, 5, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 109, 115, 130, 391, 400, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 450, 452, 457, 615
- justice, 153, 170, 179, 250, 300, 307, 350, 355, 357, 367, 368, 372, 470, 501, 504, 634
- L.
- libertinage, 143, 447, 448, 515, 518, 519, 520, 521, 523, 547
- liquidation, 53, 168, 172, 173, 177, 178, 181, 182, 204, 235, 269, 289, 322, 499, 557, 565, 566, 572, 574, 575, 576, 578, 579, 584, 588, 590, 595, 600, 601, 602, 617, 620
- liste civile, 54, 148, 162, 165, 175, 177, 186, 190, 219, 220, 232, 233, 237, 255, 256, 262, 266, 268, 283,
- livret, 42, 49, 50, 51, 89, 90, 94, 98, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 114, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 269, 386, 389, 400, 409, 413, 414
- louage d'ouvrage, 350, 351, 368, 381
- M.
- maladie, 31, 87, 178, 201, 214, 366, 427, 469, 490, 522, 536, 543, 544, 545, 546, 548, 554, 555, 556, 573, 592, 598, 602
- marché, 275, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 311, 318, 319, 607
- mœurs, 20, 32, 44, 48, 53, 64, 69, 107, 112, 113, 115, 116, 120, 122, 124, 126, 152, 171, 209, 293, 315, 336, 413, 431, 476, 492, 516, 518, 519, 521, 523, 603, 624, 632, 647
- monopole, 107, 141, 144, 163, 193, 249, 295, 297, 302, 303, 307, 310, 413, 414, 443, 449, 452, 521, 646, 647
- P.
- pension, 8, 33, 53, 74, 193, 194, 204, 235, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 348, 357, 365, 403, 416, 417, 418, 419, 422, 444, 489, 495, 498, 499, 530, 542, 555, 557, 558, 559, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 602, 615, 616, 617, 618, 619, 630, 669
- personnel contractuel, 347, 354, 355, 373, 374, 427
- personnel statutaire, 341, 347, 355, 366, 367, 374, 427
- police des spectacles, 7, 39, 41, 61, 88, 134, 135, 195, 669

politique artistique, 84, 106, 116, 132, 153, 166, 184, 199, 223, 227, 234, 401, 466, 608  
 préfet de police, 55, 69, 116, 148, 216, 310, 318, 320, 321, 338, 378, 394, 489, 499  
 privilège, 20, 22, 24, 26, 37, 42, 52, 59, 74, 76, 90, 140, 142, 143, 144, 145, 151, 155, 157, 158, 159, 160, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 181, 182, 189, 190, 191, 193, 196, 226, 238, 241, 244, 245, 246, 249, 272, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 306, 307, 309, 311, 314, 322, 342, 343, 356, 357, 358, 359, 360, 386, 413, 414, 415, 420, 430, 449, 461, 478, 483, 484, 485, 569, 570, 590, 619, 628, 631, 643, 647  
 propagande, 44, 47, 50, 51, 53, 64, 108, 217, 378, 472  
 prostitution, 32, 69, 125, 431, 492, 515, 516, 517, 519, 521, 522, 523, 632, 646

## R.

religion, 21, 116, 118, 119, 123, 124, 126, 635  
 renvoi, 68, 438, 457, 473  
 répertoire, 17, 22, 33, 41, 50, 53, 60, 66, 79, 88, 90, 91, 94, 98, 106, 107, 108, 111, 114, 115, 117, 130, 131, 132, 133, 135, 153, 164, 166, 179, 193, 201, 207, 208, 211, 223, 227, 231, 247, 249, 307, 308, 309, 310, 357, 385, 395, 397, 402, 403, 412, 413, 419, 422, 431, 561, 608, 639, 648  
 représentation à bénéfices, 508, 566  
 révocation, 47, 157, 213, 217, 245, 300, 438, 439, 450, 473, 474, 475, 476, 478, 514, 557, 601

## S.

salon, 43, 55, 65  
 secours mutuels, 424, 425, 533, 553, 554, 556  
 service militaire, 215  
 service public, 7, 41, 58, 59, 60, 134, 140, 141, 167, 168, 180, 181, 182, 186, 187, 188, 189, 190, 256, 257, 261, 325, 326, 425, 645, 669  
 subvention, 49, 67, 78, 81, 115, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 162, 176, 179, 183, 184, 186, 188, 197, 207, 208, 214, 219, 233, 266, 268, 269, 338, 412, 499, 501  
 surnuméraire, 232, 434, 512, 521, 522, 526

## T.

trafic de billets, 318, 319, 320, 405, 513, 614, 617, 618

## U.

usage, 21, 101, 102, 167, 184, 185, 244, 256, 293, 311, 316, 317, 319, 322, 325, 398, 407, 439, 460, 479, 480, 484, 496, 507, 524, 528, 531, 534, 551, 562, 570, 580, 587, 593, 596, 598, 641  
 utilité publique, 41, 44, 134, 140, 146, 147, 151, 163, 166, 187, 257, 347, 356, 424, 556

## V.

vols, 69, 193, 514



## INDEX NOMINORUM

### A.

Adam, 133  
 Adrien, 25, 131, 362, 495, 531, 553, 580  
 Aimés, 553  
 Ainée, 549, 567  
 Albert, 87, 436, 530, 550, 596, 601  
 Allard, 307, 320, 464, 588, 594  
 Amelot, 76, 92, 93, 158, 171, 172, 173, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 243, 244, 247, 360, 384, 385, 386, 417, 471, 487, 494, 495, 527, 528, 529, 584, 596, 598, 622  
 Amond, 87  
 Andrieux, 100, 102, 105  
 Antin, 74  
 Antoine Paul, 509  
 Antonin, 179, 549  
 archiduchesse de Milan, 56  
 Argenson, 192, 625  
 Argout, 85, 162  
 Armand, 19, 55, 84, 234, 379, 402, 479, 550, 637, 641, 644, 645  
 Arnould, 520, 521, 619  
 Astruc, 24, 187, 625  
 Auber, 133, 164  
 Aubry, 216, 217  
 Aucourt de Saint-Just, 105  
 Auger, 95, 105  
 Aumer, 445

### B.

Baciocchi, 86, 237  
 Baco, 209, 210  
 Bacquet, 61  
 Bagdanoff, 353  
 Baïf, 20  
 Bailly, 400  
 Baldi, 21  
 Ballard, 45, 212, 264, 413, 414, 625

Balotte, 523  
 Balzac, 15, 46, 50, 95, 290, 291, 313, 314, 336, 337, 377, 378, 446, 447, 479, 516, 522, 609, 625, 632  
 Bambini, 193  
 Baneux, 305  
 Baour-Lormian, 101, 409  
 Barenge, 358  
 Bargeton, 313  
 Baroche, 86, 113, 320  
 baron de Breteuil, 205, 309, 487, 528  
 Baron, Michel, 22  
 Barthes, 407, 431, 516, 623  
 Bâton, 474  
 Baudelaire, 65, 625  
 Baumé, 305  
 Baune, 301  
 Bayard, 92, 412  
 Beaufort, 561  
 Beaujon, 592  
 Beaujoyeux, 20  
 Beaumarchais, 117, 417, 422, 637  
 Beaumesnil, 464  
 Beaumont, 362, 469, 516, 632  
 Becker, 51  
 Belloir, 285, 291  
 Bénard, 525  
 Bénézech, 208, 488, 498, 562  
 Benoist, 493  
 Berain, 569  
 Berger, 143, 157, 158, 171, 182, 234, 300, 302, 476, 595, 647  
 Berlioz, 65, 310, 625  
 Bernage, 192, 484  
 Berry, Mary, 62, 312  
 Berthier, 552  
 Bertin, 84, 499, 546  
 Berton, 91, 98, 105, 145, 146, 159, 160, 173, 174, 194, 196, 197, 198, 201, 204, 432, 597, 618, 632



- Bertrand, 180  
 Beulé, 58, 625  
 Bigottini, 530  
 Bigotto, 529, 530  
 Billaud-Varenne, 116  
 Bixiou, 446, 609  
 Blanc, 23, 84  
 Blansey, 288  
 Bleuze, 288  
 Boieldieu, 98, 105  
 Boileau, 161  
 Boindin, 112  
 Bonaparte, Napoléon, 53, 78, 86, 121, 148, 212, 213, 438, 591  
 Bonaparte, Lucien, 131, 211, 263, 308, 400, 573, 576, 588  
 Bonet, 26, 45, 94, 98, 101, 117, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 232, 264, 286, 315, 318, 322, 337, 392, 398, 400, 438, 451, 465, 468, 477, 511, 533, 543, 544, 545, 560, 563, 580, 581, 592, 625  
 Bonnechée, 481, 532, 568  
 Borghi-Mamo, 353, 509, 533, 547  
 Boucher, 484  
 Bouillet, 481  
 Bourbonnais, 476  
 Bourbon-Neuville, 249, 250, 251  
 Bourboulon, 197  
 Bourdon, 115, 116  
 Bourgeois, 166, 271  
 Bridau, 336, 516  
 Brocard, 561  
 Brunet, 153  
 Buffaux, 77, 197  
 Butel, 214, 485
- C.
- Callé, 76  
 Camargo, 519, 584, 587  
 Cambacérès, 26, 53, 101, 210, 213, 216, 465, 537  
 Cambert, 142  
 Candaille, 474  
 Capoul, 46  
 Carabin, 522  
 Carignan, 75, 157, 171, 587  
 Carnet, 555  
 Castel, 400
- Catalani, 306  
 Caumartin, 130  
 Cazaux, 550  
 Cellérier, 78, 146, 154, 160, 161, 175, 206, 207, 211, 212, 213, 262, 290, 456, 510, 521, 537, 552, 562, 567, 613  
 Chaix d'Estang, 86  
 Chambon, 551  
 Champeron, 356, 357  
 Chaptal, 26, 82, 211, 215, 263, 264, 265, 266, 363, 438, 489, 499, 562, 567, 573, 591  
 Charles Garnier, 257  
 Charles IX, 20, 646  
 Charles X, 54, 221, 229, 231, 256, 372, 629  
 Chatizel, 503  
 Chatrey, 438, 439  
 Chaulieu, 291  
 Chaumart, 476  
 Chénier, 43, 146, 160, 626  
 Chéron, 116, 495, 508  
 Cherubini, 50, 98, 100, 102, 105, 122, 385, 457, 458, 561, 632  
 Choiseul, 84, 85, 159, 254, 371, 496  
 Ciceri, 277, 511  
 Clary-et-Aldringen, 288, 626  
 Clier, 248  
 Clothilde, 560  
 Coedès, 29  
 Colasse, 129, 569  
 Colbert, 20, 141, 519  
 Colin, 55, 180, 645  
 Colleville, 339  
 Collot d'Herbois, 116  
 Constans, 166  
 Conti, prince de, 153, 159, 407  
 Conti, princesse de, 158  
 Coquard, 96  
 Coralli, 554  
 Corbière, 255, 396  
 Corine, 521, 523  
 Coubert, 519, 525  
 Counet, 87  
 Coupée, 193  
 Courtin, 223, 224, 512  
 Courville, 20  
 Crosnier, 57, 165, 233, 235, 268, 374, 389, 542

D.

Dallemagne, 287  
 Dathy, 288  
 Dauberval, 464  
 Dauvergne, 129, 159, 194, 197, 201, 203, 204, 205, 274, 275, 338, 350, 438, 488, 514, 618, 634, 639  
 Dazincourt, 456  
 Debret, 255  
 Delaître, 596  
 Delamare, 61  
 Delatour, 216, 537, 544  
 Delavigne, 120  
 Denesle, 209, 210, 627  
 Denisart, 23, 626  
 Dénoye, 558  
 Dépréaux, 282, 289, 527, 591  
 Derivis, 214, 228, 424, 456, 473, 504, 506, 550, 553  
 Désarbres, 127, 242, 317, 335, 336, 405, 411, 416, 471, 477, 486, 490, 517, 519, 540, 626  
 Deschamps, 81, 165, 337, 388, 431, 519, 633, 641  
 Desentelles, 197  
 Desfougerais, 540  
 Desgranges, 532  
 Desplichin, 397  
 Després, 388  
 Destouches, 26, 48, 74, 75, 155, 157, 171, 189, 313, 357, 414, 415, 430, 570, 597, 617, 645  
 Deville, 536  
 Dictierle, 397  
 Dietsch, 354  
 Dommanget, 346, 350  
 Donzel, 352  
 Doucet, 95, 96, 113, 234, 237, 402, 626, 644  
 Doudeauville, 80, 222, 229  
 Drée, 62  
 Dreyfus, 180  
 ddu Barry, 129, 520  
 du Bruel, 522  
 du Tillet, 46  
 Dubois, 318, 489  
 duc d'Orléans, 22, 52, 240, 241, 242, 313, 480, 519

duc de Berry, 50, 221, 226, 254, 538, 567  
 duc de Chartres, 243, 244, 245, 246, 629  
 duc de Richelieu, 299  
 Ducoing, 223, 439  
 Dudonjon, 216, 537, 538, 542, 592  
 Dugazon, 456  
 Dujardin, 484  
 Dumesnil, 432  
 Dumont, 74, 155, 156, 169, 170, 297, 298, 303, 569, 570  
 Dupire, 288, 535  
 Duplan, 464, 529  
 Duplantys, 230, 365  
 Duplessis, 318, 570  
 Duponchel, 147, 148, 164, 176, 177, 285, 288, 306, 319, 324, 369, 412, 424, 582, 583, 615  
 Dupond, 373  
 Duport, 214, 392, 424, 489, 529, 535, 544, 627  
 Dupré, 203, 476, 502, 595  
 Durancy, 529  
 Duval, 166, 285, 470, 471, 518

E.

Ecarlat, 436  
 Elssler, 369  
 empereur du Brésil, 58  
 Esménard, 50  
 Espard, 313

F.

Faure, 275  
 Fenouillot de Falbaire, 359, 386, 387  
 Ferdinand, 56  
 Feuchères, 397  
 Fevrier, 541  
 Fieschi, 113  
 Fodor-Mainvielle, 366  
 Foisin, 271  
 Fouché, 54, 217, 465  
 Fould, 178, 233, 234, 235, 236, 376, 435, 550, 551

Francine, 26, 74, 90, 143, 154, 155, 156, 157, 168, 169, 170, 171, 173, 271, 297, 298, 301, 303, 430, 513, 569, 570, 597, 619, 638

Francœur, François, 26, 75, 77, 78, 158, 173, 192, 194, 207, 292, 361, 430, 443, 463

Francœur, Louis-Joseph, 78, 146, 154, 160, 161, 175, 206, 209, 262, 274, 290, 438, 468, 547, 565, 575, 591

Franconi, 287, 288

Francony, 305

G.

Gabeux, 272

Gailhard, 65, 66, 166, 180, 352, 440, 559

Gaillet, 530, 581

Gardel, 100, 132, 203, 392, 462, 465, 475, 487, 490, 498, 507, 508, 528, 530, 553, 565, 566, 590, 595, 596

Garnier, Eugène, 87, 150

Gaureault, 569

Gautier, 86, 285, 298, 299, 353, 533

Gélin, 505, 528

Geslin, 464

Gloner, 540

Gluck, 43, 77, 91, 129, 131, 197, 203, 384, 401, 407, 417, 479, 552, 584, 636

Gobert, 289

Godard, 51

Gossec, 102, 105, 134, 201, 246, 407, 444

Gounod, 133, 179, 423, 491

Gournouilhou, 180

Gramont, 119, 125

Granville, 516

Grassari, 228

Grétry, 49, 100, 102, 131, 417, 418, 422, 423

Grimard, 520

Gruer, 75, 152, 157, 171, 302, 358, 359, 518, 519

Guénin, 580

Gueymard, 496, 522

Guichard, 153, 581

Guillard, 97, 131, 409, 417, 418, 423

Guisot, 434

Guyenet, 74, 143, 155, 156, 169, 170, 171, 172, 271, 307, 358, 413, 414, 569, 570

H.

Habeneck, 226, 227, 319, 530, 553, 582

Hainl, 127, 128, 490, 500

Halanzier, 29, 81, 150, 165, 166, 167, 179, 260, 269, 380, 398, 402, 405, 412, 473, 482, 497, 579, 617, 623, 627, 629

Halévy, 50, 85, 133, 231, 423, 568, 645

Haudry de Lanvry, 104, 105

Hauriou, 187, 188, 628

Hausmann, 65, 628

Hébert (trésorier des Menus), 77, 197

Hébert, Jacques-René, 206, 377

Hébrard, 299

Henneville, 84, 582

Henri III, 20

Henry, 131

Héroid, 348, 639

Huard, 498, 499, 601

Hublin, 101

Huby, 225, 531

Huet, 567

Hugo, 85, 113, 393, 394, 628, 636

Hullin, 223, 525

I.

Isambert, 20, 23, 66, 345, 356, 517, 628

J.

Jalouzot, 180

Janssen, 285, 288, 289, 291, 535

Japy, 179

Joliveau, 159, 194, 197, 565, 630

Joly de Fleury, 243, 244, 245, 246, 633

Jonas, 323

Jouffroy, 253, 625

Jouy, 95, 102, 122, 402, 632

K.

Kalkbrenner, 131, 388, 400  
 Klotz, 179  
 Kreutzer, 132, 396, 479

L.

La Barre, 48, 414  
 La Feuillade, 192  
 La Poix de Fréminville, 23, 628  
 la Pouplinière, 587  
 La Reynie, 142  
 La Rochefoucauld, 80, 95, 104, 105,  
 132, 133, 222, 229, 230, 231, 232,  
 233, 234, 280, 282, 284, 301, 309,  
 310, 319, 324, 365, 384, 457, 458,  
 538, 539, 578, 582, 596, 599, 629  
 La Rupière, 519  
 La Suze, 548  
 La Verpillière, 391  
 Labarre, 95  
 Lacoste, 305  
 Lacré, 555  
 Lacroix, 538  
 Ladvocat, 112  
 Ladvocat, Louis, 271  
 Laebnit, 388  
 Laferrière, 367  
 Laforest, 520  
 Laguerre, 471, 519  
 Lainez, 377, 465, 508, 565, 588, 590  
 Lambert, 323  
 Landivisiau, 74, 358  
 Langlois, 528, 547  
 Lany, 431  
 Larrivée, 274, 275, 277  
 Lasalle, 102  
 Lauraguais, 520, 521, 619  
 Laurent de Villedeuil, 345, 359, 387  
 Lavigne, 223, 224, 468, 473, 549, 561  
 Law de Lauriston, 79, 80, 104, 226,  
 281, 316, 601  
 Lays, 100, 223, 227, 377, 495, 496,  
 504, 549, 588  
 Lazure, 530, 580  
 Le Bœuf, 157, 171  
 Le Bret, 61  
 Le Craicq, 216  
 Lecomte, 157, 171  
 Ledru-Rollin, 293, 364, 629

Lefebvre, 400  
 Lefèvre, 87  
 Legallois, 463, 532  
 Legrand, 300  
 Legros, 202, 303, 464  
 Lenoir, 246, 247, 248, 309, 352, 385,  
 443, 517  
 Leroux, docteur, 541  
 Leroux, Jean-Jacques, 45, 54, 56, 146,  
 160, 161, 488, 541, 563, 572, 573,  
 575, 629, 634, 637  
 Leroux, madame, 563  
 Leroy, 19, 354, 555, 637  
 Lestang, 569  
 Lesueur, 94, 102, 105, 131, 475, 479  
 lettres de cachet, 470, 471, 472  
 Levasseur, 197, 204, 464, 584, 587  
 Levrat, 541  
 Levreau, 87, 234, 647  
 Liébaud, 439  
 Loinville, 483  
 Louis XIII, 21, 646  
 Louis XIV, 1, 7, 8, 21, 25, 41, 42, 48,  
 52, 64, 90, 110, 142, 151, 152, 153,  
 169, 238, 239, 301, 341, 357, 384,  
 637, 639, 646, 669  
 Louis XV, 52, 173, 291, 430, 520  
 Louis XVI, 43, 243, 246, 508  
 Louis XVIII, 54, 223, 253, 336, 572  
 Louis-Ferdinand, 43  
 Louis-Philippe, 51, 55, 113, 118, 175,  
 241, 242, 256  
 Louvel, 538  
 Loyseau, 61  
 Lubbert, 72, 118, 133, 230, 232, 280,  
 284, 310, 324, 365, 512, 545, 582,  
 615  
 Lucas, 316  
 Luçay, 54, 78, 79, 97, 101, 117, 131,  
 175, 213, 214, 215, 216, 217, 232,  
 259, 264, 276, 279, 286, 287, 308,  
 318, 362, 439, 450, 451, 478, 489,  
 511, 531, 537, 544, 549, 560, 563,  
 581, 591, 592

Lully, 18, 21, 26, 37, 42, 47, 52, 59, 74, 91, 128, 142, 143, 151, 152, 153, 154, 157, 168, 169, 238, 239, 271, 295, 297, 298, 301, 316, 321, 322, 342, 357, 384, 398, 406, 414, 420, 429, 430, 441, 442, 461, 476, 478, 543, 546, 569, 570, 597, 619, 637, 638, 639

M.

Mabile, 322  
 Mably, 22  
 Mac Mahon, 56, 114  
 Magnier, 17, 288, 556, 642  
 Maintenon, 153  
 Malesherbes, 196, 467  
 Marcel, 193, 510  
 Maréchal, 49  
 Marie-Antoinette, 43, 91, 129, 384, 586  
 Marie-Louise d'Autriche, 54  
 Mariette, 75, 157, 336, 516  
 Marioni, 180  
 Marmont, 122  
 Marmontel, 108  
 Marzilier, 445  
 Massenet, 119, 337  
 Mathieu, 268, 324  
 Maucombe, 291  
 Maurepas, 43, 75, 156, 157, 172, 192, 205, 299, 359, 443, 466, 467, 470, 471, 474, 476, 483, 484, 485, 486, 487, 502, 560, 587, 595, 638  
 Mazarin, 21, 25, 588, 594  
 Mechin, 484, 485  
 Médicis, Catherine de, 20  
 Médicis, Marie de, 20  
 Méhul, 98, 102, 131, 208, 475  
 Melun, 519  
 Menghini, 439  
 Méon, 444  
 Mercy d'Argenteau, 588  
 Mesnard de Chousy, 197, 316  
 Metternich, 65  
 Meunin, 216, 318  
 Meusnier, 476, 477  
 Meyerbeer, 51, 162, 179, 185, 402, 410, 568  
 Millet, 510

Millière, 535  
 Milon, 65, 465  
 Mira, 307  
 Mirbeck, 78, 130, 208, 362, 591  
 Mirepoix, 300  
 Molière, 37, 42, 238, 296  
 Moline, 130  
 Monseigneur, 153  
 Monsieur, 52  
 Montalivet, 84, 163, 184, 232, 371, 583  
 Montansier, 66, 249, 250, 251, 252, 613  
 Montespan, 151, 152, 153  
 Montmorency, 523  
 Monvel, 100, 456  
 Moreau, 242  
 Morel, 97, 108, 175, 204, 213, 214, 215, 232, 276, 308, 346, 388, 478, 485, 489, 545, 546, 549, 552, 563, 613  
 Morny, 86  
 Mouchy, 433  
 Mozart, 131, 400, 643  
 Murville, 521  
 Musard, 306  
 Musset, 51

N.

Napoléon, 50, 54, 64, 101, 121, 132, 217, 218, 303, 323, 378, 387, 418, 465, 472  
 Napoléon III, 51, 55, 65, 132, 165, 177, 186, 217, 220, 233, 257, 352, 419, 465, 559, 629, 642, 644  
 Necker, 202, 345  
 Neufchâteau, 49, 207, 208, 209, 210, 362, 417, 488  
 Niemann, 436  
 Nivelon, 471, 487  
 Nizard, 248  
 Noblet, 463, 532  
 Nourrit, 231, 341, 479, 509, 511, 552, 553, 645  
 Noverre, 91, 464, 595, 598  
 Nucigen, 516

O.

Odiot, 76  
 Olin, 522  
 Olivier, 17, 305, 482  
 Orsini, 55, 257

P.

Papillon de La Ferté (père), 26, 77, 79, 92, 108, 109, 114, 130, 145, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 213, 222, 224, 226, 227, 242, 243, 247, 313, 432, 434, 438, 444, 471, 474, 506, 507, 518, 541, 586, 588, 629, 630, 634, 636  
 Papillon de La Ferté (fils), 79, 94, 98, 104, 132, 224, 225, 226, 227, 228, 364, 462, 473, 496, 504, 513, 532, 545, 549, 550, 561, 565  
 Parseval de Grandmaison, 105  
 Pasquier, 69, 219, 571  
 Paul-Meunier, 96  
 Payen, 543  
 Pellan, 484  
 Perez, 532  
 Pergolèse, 193  
 Peri, 20  
 Perrin, Émile, 26, 57, 81, 87, 148, 149, 165, 179, 237, 269, 355, 379, 411, 424, 437, 482, 500, 514, 543, 578  
 Perrin, Pierre, 20, 37, 42, 58, 59, 141, 151, 294, 295, 311, 342, 461, 482  
 Persuis, 50, 65, 132, 223, 224, 225, 226, 409, 434, 456, 479, 545, 549, 553  
 Peslin, 464, 586  
 Philidor, 303  
 Picard, 83, 98, 101, 102, 105, 132, 218, 219, 222, 309, 379, 400, 445, 468, 475, 480, 481, 485, 525, 563, 573, 636, 648  
 Piccinni, 129, 385, 408, 418, 561  
 Pilate, 596  
 Pillet, 148, 164, 176, 177, 369, 410, 481, 583, 599, 615  
 Piron, 559  
 Pitra, 308  
 Plante, 299, 483  
 Plantyr, 105  
 Pompadour, 52, 633

Pontchartrain, 155

Porta, 49

Poullétier, 513

Pradel, 54, 55, 56, 94, 98, 99, 102, 103, 107, 109, 222, 223, 224, 225, 226, 265, 287, 304, 305, 306, 316, 324, 363, 405, 439, 440, 445, 454, 456, 457, 468, 472, 473, 479, 508, 525, 531, 542, 550, 567, 571, 572, 573, 599

Proust, 179

Provost, 305

Puccini, 108, 131

Pugno, 87, 88, 134

Pyat, 113

Q.

Quidor, 471, 472, 487, 518  
 Quinault, 42, 47, 152, 153, 406  
 Quinay, 583  
 Quinette, 210, 362, 562

R.

Rachel, 568

Raimond, 526

Rameau, 48, 90, 91, 128, 157, 242, 407, 430, 644, 645, 646, 647

Rastignac, 517

Raynouard, 98, 105

Rebel, 26, 59, 75, 76, 77, 78, 91, 144, 145, 158, 159, 173, 192, 194, 196, 292, 302, 359, 430, 443, 463, 464, 467, 471, 474, 480, 484, 526, 597, 617

Reggio, 316

Regnard, 87

Regnault de Saint-Jean d'Angely, 215

Reichardt, 54

Reisz, 305

Rémusat, 83, 98, 132, 215, 217, 218, 219, 225, 308, 445, 513, 525, 563, 564, 565, 571, 576

Richard, 153

Richepin, 119

Rinuccini, 20

Ritt, 65, 180, 337, 440, 559

Robespierre, 116, 123, 636

Robin, 192, 430

- Roederer, 498, 530, 601  
 Roger, 105  
 Rolhey, 339, 542  
 Rollet, 323  
 Roncier, 87  
 Roqueplan, 26, 148, 164, 176, 177, 178, 184, 186, 233, 306, 320, 389, 532, 615, 617, 624  
 Rossini, 50, 94, 123, 133, 135, 165, 231, 379, 384, 402, 411, 419, 423, 568, 632  
 Rouché, 19, 180, 337, 623  
 Rouget de l'Isle, 405  
 Rouher, 86  
 Roy, 415  
 Royer, 20, 26, 43, 57, 74, 90, 91, 177, 178, 221, 235, 236, 237, 255, 274, 288, 316, 377, 411, 423, 436, 445, 474, 479, 481, 482, 490, 530, 550, 630, 634, 639  
 Royer-Collard, 84  
 Rubenpré, 313
- S.
- Saint-Évremont, 22  
 Saint-Florentin, 59, 159, 174, 196, 463, 464, 467, 471, 474, 480, 526, 528  
 Saint-Huberty, 584  
 Saint-Léon, 133, 388, 648  
 Saint-Mandé, 316  
 Sarette, 456  
 Saulnier, 544, 547  
 Sauvageot, 544  
 Saxe, 481  
 Scheppers-Maldi, 548  
 Scribe, 51, 120, 221, 346, 389, 402, 423, 627  
 Séchan, 397  
 Sedillon, 537  
 Selmer, 87, 88  
 Séraphini, 305  
 Servien, 64  
 Simon, Fanny, 523  
 Simon, Jules, 114, 149, 150, 338, 354, 355, 500  
 Soubise, 246, 520, 640  
 Sourdéac, 142, 356, 357
- Spontini, 50, 64, 98, 102, 409, 480, 481, 549  
 Spronk, 323, 324  
 Stolz, 532  
 Strauss, Isaac, 306  
 Strauss, Johann, 556  
 Stuart, 56  
 Suard, 113, 114, 115
- T.
- Tabutin, 323  
 Taglioni, 554  
 Talam, 567  
 Talma, 456  
 Tartas, 593  
 Théaulon, 412  
 Thévenard, 587  
 Thibaud, 500  
 Thierry, 275, 288  
 Thiers, 163, 164, 267, 371  
 Thomas, 555  
 Thuret, 43, 75, 76, 157, 171, 272, 299, 300, 322, 414, 443, 466, 467, 471, 474, 485, 486, 487, 502, 518, 560, 570, 587  
 Torelli, 21  
 Toussaint, 67, 303, 537  
 Tréfontaine, 158, 172, 173, 182, 360  
 Tresseville, 478  
 Treuille, 180  
 Triadon, 557  
 Trial, 159, 173, 174, 194, 196, 597, 598  
 Trianon, 352  
 Tribout, 587  
 Troplong, 86, 350, 351, 388, 631  
 Tullia, 522  
 Turgot, 199
- U.
- Ugalde, 379
- V.
- Vaillant, 96  
 Valbelle, 519  
 Vanoles, 299, 483

Vaucorbeil, 179, 259, 269, 412, 423, 579  
Vaultier, 342, 478, 543  
Vauzelle, 555  
Verdi, 124, 125, 133, 179, 389, 423, 631  
Verny, 592  
Véron, 26, 80, 83, 84, 85, 105, 147, 162, 163, 164, 167, 175, 176, 179, 184, 185, 232, 256, 267, 285, 288, 306, 317, 341, 347, 348, 349, 368, 370, 373, 409, 496, 506, 555, 582, 615, 631, 632, 641, 643, 644, 647  
Vestris, 208, 392, 462, 464, 487, 488, 494, 498, 503, 507, 528, 529, 565, 590, 633  
Victoria, 57  
Viennot, 320

Villaret, 482  
Villèle, 50  
Villermot, 324, 325  
Viotti, 226, 343, 631  
Voltaire, 64, 291, 631

## W.

Wagner, 65, 119, 401, 436, 625  
Walewski, 236, 237, 387, 421  
Wante, 515  
Warot, 482  
Warsberg, 520

## Z.

Zacharie, 547  
Zimmerman, 104





# TABLE DES MATIÈRES



<b><i>Introduction</i></b> .....	<b>13</b>
<b><i>Titre premier Le statut de l’Opéra</i></b> .....	<b>35</b>
<b>Chapitre 1 La construction empirique d’une administration</b> .....	<b>39</b>
<b>Section 1 Le rôle des spectacles</b> .....	<b>41</b>
Paragraphe 1. Une scène pour la cour .....	42
Paragraphe 2. L’Opéra et l’émergence de « l’utilité publique ».....	44
I. L’importance économique de l’Opéra .....	44
II. Un instrument de propagande .....	47
A. La politique mise en scène .....	47
B. L’instrumentalisation du théâtre .....	52
III. Une vitrine nationale .....	56
Paragraphe 3. Vers l’idée d’un « service public » de l’Opéra.....	58
<b>Section 2 La police des spectacles</b> .....	<b>61</b>
Paragraphe 1. La surveillance de la scène .....	62
I. La crainte des débordements .....	63
A. Un problème récurrent .....	63
B. Des surveillants .....	66
II. L’obsession de l’incendie .....	70
Paragraphe 2. La vigilance politique .....	73
I. Les représentants du pouvoir central .....	74
II. Les comités de surveillance .....	82
Paragraphe 3. Le contrôle du répertoire .....	88

I. La sélection des spectacles .....	89
A. La pratique sous l’Ancien Régime.....	89
B. La généralisation des jurys.....	93
1. La sélection sans jury.....	94
2. Le jury, une contrainte facile à contourner .....	96
a. La présélection .....	97
b. Les délibérations.....	99
α. L’œil du pouvoir .....	100
β. Les critères de sélection.....	106
II. La censure.....	110
A. Les théâtres sous contrôle .....	111
B. Les interdictions.....	114
C. La mise à l’Index.....	119
1. Religion, mœurs et politique.....	120
2. Le censeur se fait juge littéraire.....	126
III. Le choix des programmes .....	127
A. Un pari risqué .....	127
B. Une décision complexe .....	128
<b>Chapitre 2 Une gestion hésitante.....</b>	<b>137</b>
<b>Section 1 Le chassé-croisé entre régie et entreprise.....</b>	<b>139</b>
Paragraphe 1. L’entreprise.....	140
I. Un régime équivoque .....	140
A. Les indispensables fonds publics.....	141
1. La prise de conscience sous l’Ancien Régime.....	141
2. Un système pérennisé par les entreprises du XIX <sup>e</sup> siècle .....	147
B. La question du pouvoir de décision .....	151
1. L’extrême liberté de Lully.....	151
2. L’intervention des pouvoirs publics .....	154
a. L’affirmation du pouvoir central.....	154

b. L'entreprise avortée de Francœur et Cellérier.....	160
c. L'interventionnisme des autorités au XIX <sup>e</sup> siècle.....	162
C. Le péril récurrent de l'endettement.....	167
1. Le XVIII <sup>e</sup> siècle : vers une prise en charge publique de la dette .....	168
a. La royauté et l'expédient de la cession des créances .....	168
b. L'échec de la gestion financière et la liquidation du passif.....	172
2. L'entreprise au XIX <sup>e</sup> siècle : une privatisation de principe .....	175
II. La gestion privée de l'Opéra, préfiguration d'une délégation de service public.....	181
A. Des concepts en gestation au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	181
B. Le premier XIX <sup>e</sup> siècle, une contractualisation des relations entre le théâtre et les pouvoirs publics .....	183
C. Le second XIX <sup>e</sup> siècle : une remise en cause de la qualification de service public ? .....	186
Paragraphe 2. La Régie.....	189
I. Le second XVIII <sup>e</sup> siècle : de la régie municipale à la régie royale .....	190
A. L'Opéra de Paris, régie municipale sous le contrôle du gouvernement .....	191
1. L'Opéra, régie directe par la Ville (1749-1757).....	191
2. Une régie déléguée aux frais de la Ville .....	194
3. La Ville évincée dans sa régie par le ministre.....	196
B. L'Opéra, régie de l'État .....	199
1. Étatisation de l'Opéra et association des acteurs à sa gestion (1780-1790).....	199
2. Les pratiques arbitrales de l'autorité ministérielle .....	202
II. L'Opéra en révolution : instabilité des hommes et désordres de la gestion.....	206
III. La période napoléonienne : retour à la stabilité et mainmise de l'administration sur l'Opéra .....	213
IV. Le rattachement de l'Opéra à la liste civile : Restauration et Second Empire.....	220
A. La Restauration : financement de l'Opéra par la liste civile et rôle du ministre de la Maison du roi .....	220
1. Pradel, un « ministre » actif et autoritaire.....	222
2. Lauriston, un ministre se mêlant directement de l'Opéra.....	226
3. La mainmise du directeur des Beaux-arts sur l'Opéra .....	229

B. Le Second Empire : retour de l’Opéra dans la liste civile et autorité du ministre de la Maison de l’empereur .....	233
Paragraphe 3. Le régime juridique des biens immobiliers .....	238
I. Le domaine de l’Opéra sous l’Ancien Régime.....	238
A. La mise à l’écart des règles d’embellissement.....	239
B. Le théâtre dans l’apanage d’Orléans .....	240
1. « Une propriété à titre d’apanage » .....	240
2. La gestion domaniale « bec et ongles » des Orléans.....	243
C. Un recours à l’initiative privée .....	246
II. Le transfert de l’Opéra dans un théâtre nationalisé .....	249
A. L’expropriation du Théâtre Montansier .....	249
B. Le second transfert de l’Opéra, sous la Restauration .....	252
<b>Section 2 Un équilibre financier précaire .....</b>	<b>258</b>
Paragraphe 1. Un gouffre sans fond.....	258
I. La démesure des dépenses .....	259
II. Le système des pensions .....	261
III. Les marchés de fournitures et de travaux .....	270
A. La genèse d’une procédure.....	271
B. Le formalisme des marchés .....	275
1. La passation.....	276
a. L’inventaire des besoins.....	277
b. Les cahiers des charges .....	279
c. La publicité des offres.....	280
d. La mise en concurrence.....	281
e. L’adjudication .....	282
2. L’exécution .....	284
3. Les abus et les tolérances à l’égard des règlements .....	286
C. La position des fournisseurs.....	289
IV. La charge financière du droit des pauvres.....	291
Paragraphe 2. Des recettes insuffisantes .....	294

I. La redevance longtemps perçue par l’Opéra sur les autres salles .....	295
A. Les contours du monopole .....	295
B. Les relations avec les autres spectacles.....	297
1. En province .....	298
2. À Paris .....	300
a. La ponction sur les spectacles secondaires .....	301
b. La défense du monopole.....	307
II. Les droits d’entrée .....	310
A. Les places et les loges .....	311
B. Les entrées gratuites .....	314
C. Le trafic de billets .....	318
III. Les boutiques de l’Opéra .....	321
<b>Titre 2 Le statut du personnel.....</b>	<b>327</b>
<b>Chapitre 1 Le socle juridique .....</b>	<b>331</b>
<b>Section 1 Le « personnel fixe ».....</b>	<b>333</b>
Paragraphe 1. La naissance d’un esprit de corps.....	334
I. Une gestation laborieuse .....	334
II. Des actions collectives.....	337
Paragraphe 2. Les avatars de la position juridique du personnel fixe.....	340
I. La nature de l’engagement .....	340
A. La solution première du personnel statutaire.....	341
1. L’élaboration du statut .....	342
2. Vers une « fonctionnarisation » .....	344
B. Le passage à un recrutement contractuel.....	347
1. Le sort des anciens employés.....	348
2. Le contrat .....	349
a. La qualification juridique .....	349
b. La négociation .....	351



c. L'ambiguïté contractuelle.....	353
II. Le contentieux du personnel.....	355
A. Le personnel statutaire et la justice de l'administration .....	355
1. L'Ancien Régime : vers un contentieux de type administratif.....	356
2. Le premier tiers du XIX <sup>e</sup> siècle : un contentieux relevant du ministre-juge .....	361
B. Personnel contractuel et justice civile.....	368
1. Les recours ouverts aux nouveaux contractants .....	368
2. Les controverses à l'égard des anciens employés.....	372
3. Le personnel contractuel au service d'une régie.....	373
Paragraphe 3. La politisation des rapports avec les artistes.....	376
<b>Section 2 Le « personnel variable » .....</b>	<b>380</b>
Paragraphe 1. Les journaliers.....	381
Paragraphe 2. Les auteurs .....	384
I. Les droits sur les œuvres .....	385
II. Les obligations de l'administration.....	389
A. La mise en scène de l'œuvre .....	390
1. Le respect de la création.....	390
a. Le consentement de l'auteur .....	390
b. L'intervention des censeurs .....	393
c. Les controverses autour des décors .....	396
2. La représentation de l'ouvrage.....	399
B. La rémunération des auteurs.....	402
1. Les entrées de faveur .....	403
2. Les droits sur les représentations .....	406
3. Les droits d'édition .....	413
4. Le droit à la pension.....	416
III. Droits d'auteur et droit successoral .....	420
IV. Les sociétés d'auteurs.....	422

<b>Chapitre 2 La vie professionnelle à l’Opéra</b> .....	<b>427</b>
<b>Section 1 Le recrutement des personnels</b> .....	<b>429</b>
Paragraphe 1. L’engagement.....	429
I. L’audition des artistes .....	429
II. Le personnel de bureau et les ouvriers .....	437
Paragraphe 2. Les écoles de chant et de danse.....	441
I. Les écoles de l’Opéra.....	441
A. Une création difficile.....	441
B. La formation dispensée à l’école de danse .....	446
1. L’entrée à l’école .....	447
2. L’apprentissage.....	449
3. Les débouchés .....	454
II. Les rapports Opéra - Conservatoire .....	455
<b>Section 2 Le déroulement des carrières</b> .....	<b>459</b>
Paragraphe 1. Les obligations .....	460
I. Les inflexions au règlement.....	460
A. La flexibilité de la réglementation.....	461
B. Le caractère problématique de la discipline .....	463
1. Les amendes .....	466
2. L’emprisonnement .....	470
3. La révocation.....	473
C. La nécessité de tolérer l’indiscipline.....	475
II. La clause d’exclusivité.....	478
A. Les dérogations .....	479
B. Le débauchage.....	483
C. La concurrence des théâtres étrangers.....	486
III. Le devoir de disponibilité .....	490
Paragraphe 2. La rémunération.....	492
I. La rémunération principale.....	492

A. L'échelle des rémunérations selon les catégories de personnel.....	493
B. La suspension des cachets et des salaires .....	497
C. Le phénomène de l'endettement des artistes.....	501
II. Les compléments légaux de rémunération .....	505
A. La gratification ordinaire .....	505
B. Les feux .....	507
C. Les libéralités exceptionnelles.....	509
D. Les distributions de matériel .....	512
III. Les malversations.....	513
IV. Galanterie et prostitution à l'Opéra .....	515
Paragraphe 3. L'évolution professionnelle.....	524
I. « Les débuts ».....	524
II. L'avancement.....	526
Paragraphe 4. Les avantages matériels.....	533
I. Des fournitures .....	534
II. Un régime protecteur .....	536
A. Une médecine du travail avant l'heure : assistance et contrôle.....	536
B. Les accidents du travail .....	541
C. La maladie .....	543
D. La grossesse.....	546
III. Des congés et des jours de repos .....	548
IV. Les dispenses d'obligations militaires .....	552
V. Des caisses de secours mutuels.....	554
<b>Section 3 La fin de la carrière.....</b>	<b>557</b>
Paragraphe 1. L'échéance de l'engagement.....	557
I. Le non renouvellement.....	558
II. La démission .....	560
III. Le décès.....	561
Paragraphe 2. Les pensions.....	564
I. La représentation à bénéfice .....	566

II. L'ouverture du droit à pension .....	568
A. La prise en compte des professions .....	569
B. L'accident du travail.....	572
C. Le facteur temps.....	574
III. La pension, droit ou obligation ?.....	579
A. La mise en retraite.....	579
B. Le retrait de l'artiste .....	584
C. La « vétérançe » .....	585
IV. Les droits des pensionnaires .....	586
A. Le montant de la pension .....	586
B. Les difficultés de paiement .....	590
C. Les hospices.....	592
V. La question du cumul.....	593
A. Un principe de non cumul.....	595
B. Des pratiques contra legem .....	596
Paragraphe 3. L'extinction des droits .....	598
I. Le décès .....	598
II. La perte des avantages .....	601
A. Avant la liquidation.....	602
B. Après la liquidation .....	603
<b>Conclusion .....</b>	<b>606</b>

<b><i>Sources et bibliographie</i></b> .....	<b>612</b>
<b>Sources</b> .....	<b>614</b>
Sources manuscrites .....	614
Archives nationales .....	614
Série AJ <sup>13</sup> : Archives de l’Opéra .....	614
Série F <sup>12</sup> : Commerce et Industrie.....	617
Série F <sup>18</sup> : Librairie et service de presse.....	617
Série F <sup>21</sup> : Beaux-arts .....	617
Série O <sup>1</sup> : Maison du roi (Ancien Régime).....	618
Série O <sup>3</sup> : Maison du roi (XIX <sup>e</sup> siècle).....	619
Série Y : Archives du Châtelet.....	620
Minutier central : Minutes des notaires parisiens .....	620
Bibliothèque de l’Opéra.....	621
Série AD : Administration .....	621
Série CO : Comptabilité .....	621
Série FO : Fournitures.....	622
Série PE : Pensions .....	622
Série RE : Régie .....	623
Manuscrits.....	623
Archives de la Préfecture de police .....	624
Série A <sup>a</sup> « procès-verbaux des commissaires de quartier ».....	624
Série B <sup>a</sup> « renseignements adressés au préfet » .....	624
Série B <sup>b</sup> « affaires de mœurs ».....	625
Série E <sup>a</sup> « dossiers de presse » .....	625
Bibliothèque de l’Arsenal .....	625
Bibliothèque Nationale.....	625
Sources imprimées .....	626

<b>Bibliographie .....</b>	<b>633</b>
Ouvrages, monographies.....	633
Thèses, mémoires .....	642
Articles .....	644
Dictionnaires, encyclopédies.....	648
<b><i>Index</i>.....</b>	<b>650</b>
<b>Index rerum.....</b>	<b>652</b>
<b>Index nominorum .....</b>	<b>656</b>









## ***L'Opéra de Paris de Louis XIV au début du XX<sup>e</sup> siècle : régime juridique et financier***

### ***Résumé :***

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Opéra de Paris est considéré comme un « établissement public ». Ses missions sont nombreuses. Le théâtre doit proposer traditionnellement aux spectateurs des ouvrages lyriques appartenant à un genre national, mais son rôle est aussi de représenter le pouvoir politique, de servir les relations diplomatiques, ou encore de soutenir un pan de l'artisanat. Le fonctionnement du « service public de l'Opéra » soulève des questions d'ordre public et de gestion. Un encadrement normatif a été mis en place. La police des spectacles a été réformée et adaptée aux singularités de l'établissement : le régime de la censure, la surveillance policière, comme les dispositifs de lutte contre les incendies ont été l'objet de mesures précises. La gestion du théâtre a connu plusieurs bouleversements. Les autorités ont hésité entre un système ambigu de délégation à des entrepreneurs subventionnés et un mode de gestion en régie directe. Ces réformes institutionnelles ont eu des incidences sur la condition juridique des interprètes, comme sur le déroulement des carrières et l'organisation de leur caisse de pensions.

Toutes les informations nécessaires à l'élaboration de ce travail ne se trouvent pas dans les règlements. La méthode a été de croiser les sources juridiques avec les archives administratives et les bilans comptables, afin de confronter la marche effective de l'établissement avec le fonctionnement « idéal », imaginé dans les bureaux, loin des difficultés matérielles d'exécution. Cette étude révèle la force normative des usages en matière d'administration, ainsi que le phénomène de détournement des textes par les administrateurs. Ce mode de fonctionnement, souvent ignoré de la bureaucratie, demeure le seul élément de stabilité à l'Opéra, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la III<sup>e</sup> République.

Descripteurs : Opéra de Paris, droit, histoire, culture, administration, ordre public, gestion, police, service public, théâtre, censure, artistes, carrières, pensions

### ***The Paris Opera since the reign of Louis XIV until the beginning of the twentieth century: legal and financial framework***

#### ***Abstract :***

*Since the eighteenth century, the Paris Opera has been considered to be a "public service corporation". Many missions were assigned to the theatre: the Opera should traditionally offer the viewer lyrical opuses in a national genre, but its role was also to represent the authorities, serve foreign affairs and support a section of the craft industry. The functioning of the "public service of the Opera" raises questions of public order and management. A legal framework was implemented. The police for the theatres was reformed and adapted to the peculiarities of the activity: censorship, police surveillance and fire fighting arrangements were organized by specific measures. The administration of the Opera underwent several upheavals. The authorities hesitated between an ambiguous system of delegation to subsidized contractors and direct state control (or a local government control). These institutional reforms had an impact on the legal status of the artists, on the development of their careers and on the organization of their pension fund.*

*All the information necessary for the development of this work is not to be found in the legal regulations. Our method was to cross the legal sources with administrative records and balance sheets, in order to compare the actual running of the theatre with its "ideal" functioning, planned in offices, far from the material difficulties of the actual execution. This study reveals the normative force of customary uses in administration, as well as the phenomenon of diversion of the rules by the administrators and the staff. This mode of functioning, often unknown to the bureaucracy, remains the only element of stability in the Opera, since the reign of Louis XIV until the Third Republic.*

Keywords : Paris Opera, law, history, culture, administration, public order, management, police for the theatres, censorship, artists, careers, pension fund.