



HAL
open science

Aux sources du théâtral : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. Aux sources du théâtral : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières. Le "Théâtral" dans la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique., 2009, Oxford, France. pp.241-248. halshs-00405197

HAL Id: halshs-00405197

<https://shs.hal.science/halshs-00405197>

Submitted on 19 Jul 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aux sources du théâtral :
le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières
SOLVEIG SERRE

(École nationale des chartes, Institut de recherche sur le patrimoine musical en France)

"On ne peut vivre à Paris sans opéra; il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que le pain"¹. Faite en 1781, au lendemain du deuxième incendie de la salle de spectacles de l'Opéra de Paris², cette constatation du chroniqueur de la *Correspondance littéraire secrète* est loin d'être anodine. Non seulement la comparaison entre le théâtre et la denrée vitale par excellence des hommes de l'Ancienne France révèle combien l'Opéra est un lieu familier aux Parisiens, mais elle témoigne également du pouvoir de fascination qu'exerce l'institution dans l'imaginaire collectif. En effet, l'opéra est avant tout un spectacle vivant, un rite social durant lequel la musique est exécutée pour être consommée par un public, dans un endroit qui lui est dédié. Tout commande cet aspect cérémoniel: la solennité du lieu, la séparation du public et des acteurs, les particularités de langue théâtrale. Et pourtant, quand l'opéra entraîne une adhésion aussi passionnée que celui du XVIII^e siècle français, alors même que son répertoire n'offre peu que de grands succès, c'est dans le public qu'il faut chercher les sources du théâtral. Dans le cadre de ce colloque consacré aux avatars du théâtral sous l'Ancien Régime, c'est donc au public de l'Académie royale de musique que nous allons nous intéresser. Le sujet est particulièrement réjouissant à considérer : une fois n'est pas coutume dans l'histoire de l'Opéra de Paris, les sources et la bibliographie sont particulièrement bavardes. Les travaux de Pierre Melèse³ sur le public et le théâtre à Paris sous Louis XIV méritent d'être cités, tout comme ceux d'Henri Lagrave⁴, qui prennent la suite pour la première moitié du XVIII^e siècle. Quant aux sources imprimées, elles sont très abondantes : le public fait l'objet de toute l'attention de la presse, des chroniqueurs et autres mémorialistes. Nous analyserons tout d'abord les spécificités de ce public, puis nous montrerons la manière dont celui-ci se met en scène pendant les représentations, comment il fait partie intégrante du spectacle, voire même comment il est sa composante principale.

L'Opéra, reflet magnifié du monde aristocratique

Public aristocratique...

Originellement, l'Académie royale de musique est étroitement liée aux divertissements royaux: son but premier est de contribuer au divertissement du prince. Les lettres patentes accordées au poète Pierre Perrin en 1669, qui fondent l'institution, puis celles de 1672, en faveur du compositeur Jean-Baptiste Lully, prennent d'ailleurs bien soin de préciser que l'Opéra est créé avant tout pour le plaisir du roi et de la cour, auxquels on offre la primeur des créations⁵. Le public n'est nommé qu'en second lieu,

¹ *Correspondance littéraire secrète (1775-1793)*, 15 août 1781.

² Installée aux premières heures de sa création dans un simple jeu de paume, l'Académie royale de musique s'établit en 1672 dans les bâtiments du Palais-Royal, lorsque Lully prend la direction de l'institution. Elle allait y rester jusqu'en 1781, après un bref intermède au Palais des Tuileries entre 1764 et 1770, dans l'attente de la reconstruction de la salle incendiée en 1763. Un second incendie, survenu en 1781, vient mettre un terme au séjour de l'Opéra au Palais-Royal, qui s'installe désormais dans une salle provisoire bâtie à la hâte sur le boulevard, près de la porte Saint-Martin.

³ P. Melèse, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, 1659-1715, Paris, 1934.

⁴ H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, 1972.

⁵ Les lettres patentes de 1672 sont à cet égard particulièrement éloquentes : « Et pour le dédommagement des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir pour l'exécution desdites pièces, des musiciens qui sont à nos gages, comme aussi de prendre telles sommes qu'il jugera à propos et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux

considéré seulement comme un moyen pour l'institution de se procurer les fonds indispensables à son bon fonctionnement. Si au XVIII^e siècle, l'Opéra évolue institutionnellement et devient une affaire proprement citadine, il conservera de ses origines un goût prononcé et quasi exclusif pour le genre noble de la tragédie en musique, reflet magnifié du monde aristocratique et monarchique dans lequel il puise son étiquette et son idéologie.

Paradoxalement, dans les sources, le public de l'Opéra n'est évoqué que de manière globalisante : les termes les plus fréquemment utilisés sont ceux de « public », « spectateur », « tout Paris », « multitude », « assemblée ». A de rares occasions, cette entité générique est quelque peu personnifiée, lorsque sont évoqués les « connaisseurs », les « gens de goût », les « amateurs », le « beau monde », les « gens d'importance » ou les « femmes comme il faut ». Il suffit cependant de considérer le faible volume du public du théâtre au XVIII^e siècle pour se faire une idée de sa composition sociale: le petit nombre de spectateurs qui fréquente les théâtres ne peut représenter qu'une élite de la société. La limitation numérique est synonyme de discrimination, tout du moins de limitation sociale dans le recrutement du théâtre. Pour cette aristocratie de la naissance, de l'intelligence ou de l'argent, le théâtre est un plaisir nécessaire, une occupation et presque une fonction essentielle. La pratique de location des loges, qui favorise une clientèle de riches abonnés, ne fait que renforcer le phénomène. Elle remontait quasiment à la création de l'Opéra, lorsqu'en 1673 celui-ci avait pris possession de la salle du Palais-Royal. Deux loges y étaient réservées en permanence de part et d'autre de la salle, l'une pour le roi et l'autre pour la reine. Lors de l'absence de leurs destinataires officiels, l'habitude se prit de louer ces loges, de préférence aux grands et ce mode de location s'étendit peu à peu à la majorité des loges⁶. Il n'est donc pas surprenant que le public des loges de l'Académie royale de musique soit une exacte réplique de l'élite directement intégrée au régime.

...et public populaire

Dans ce contexte, on peut se demander si le public populaire a accès à l'Opéra et s'il y va régulièrement. La question est considérablement compliquée par le fait que les documents qui évoquent les catégories les moins élevées de la société sont rares et peu explicites. Mais le silence n'équivaut pas autant à une preuve d'absence. D'une part, tout le monde n'a pas le droit de pousser la porte du théâtre de l'Académie royale de musique. Ainsi, les « domestiques portant livrée »⁷ sont rigoureusement tenus à l'écart de toute vie théâtrale. D'autre part, l'horaire même des spectacles – en fin d'après-midi – interdit l'accès de l'Opéra à toute une partie de la population. Et le théâtre coûte cher: une place de parterre est vendue 2 livres, ce qui représente à peu près le revenu d'une journée de travail pour un couple d'ouvriers. En outre, il ne semble pas que l'administration des théâtres soit soucieuse d'attirer aux spectacles un public populaire. La démocratisation culturelle n'est pas encore à l'ordre du jour et la manière dont la publicité des spectacles se fait révèle bien d'ailleurs que la clientèle dont on souhaite la venue est celle qui paie le plus cher sa place. Par conséquent, le peuple ne semble pas pouvoir se mêler au public de l'Opéra. Et cependant tous les spectateurs ne se ressemblent pas : un faisceau d'indices incite à penser que la composition du parterre diffère considérablement de celle du reste de la salle. La hiérarchie topographique du théâtre s'avère révélatrice des différentes positions tenues dans la société. La discrimination sociale joue d'ailleurs dès l'entrée au théâtre, puisque deux guichets, le premier pour les loges et l'amphithéâtre, le second pour le parterre, sépare ces deux catégories de public bien différentes.

Par conséquent, on voit bien que le public qui se rend à l'Opéra est un public bien spécifique, essentiellement aristocratique. Les contemporains aiment d'ailleurs insister sur le fait que l'Académie royale de musique est le plus brillant et le mieux fréquenté des trois théâtres de la capitale. De cette spécificité sociale découle la spécificité des réactions au cours des représentations.

portes du lieu où se feront lesdites représentations»,cf ; Durey de Noinville J.-B. et Travenol L., *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 82.

⁶ *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758*, F-Po : Res. 516.

⁷ *Ordonnance du roi concernant les spectacles*, 29 novembre 1757, F-Pan : O¹613.

Des « spectateurs »

La salle, une scène ?

Pour une grande partie des spectateurs, le théâtre est un lieu de rencontre habituel et les gens de la bonne société savent qu'ils rencontreront leurs pareils à heure fixe. Beaucoup d'éléments convergent à faire de la salle un salon. Tout d'abord, le plan des salles, inspiré des jeux de paume, est parfaitement incompatible avec une visibilité et une acoustique correcte. Le public s'accommode très bien de leur forme rectangulaire qui, plutôt que de faciliter la contemplation artistique, invite à oublier le théâtre et à s'intéresser aux spectateurs. Même lorsque le rideau est levé, le défilé est perpétuel, le va-et-vient constant. Un grand nombre de facteurs contribuent également à créer une atmosphère de chaude intimité pendant les représentations. D'une part, les loges sont très nombreuses à être construites sur des lignes parallèles, ce qui a pour effet de diriger le regard et le corps des spectateurs plutôt vers leurs voisins d'en face que vers la scène. Quant au parterre, si la station debout est assez inconfortable, elle offre l'avantage de la mobilité. Il est aisé de changer de position, de tourner le dos à la scène pour observer ce qui se passe dans les loges ou à l'amphithéâtre. Par conséquent, le lieu scénique se retrouve excentré par rapport à la grande majorité des spectateurs. En outre, les lustres de la salle restent allumés pendant toutes les représentations: ils éclairent les visages et ne créent qu'une demi-obscurité qui impose à chaque individu l'existence de ses voisins. L'éclairage du plateau n'est donc pas assez fort pour délimiter bien distinctement l'espace scénique ni pour attirer les regards des spectateurs. Pour une partie du public, la scène n'offre qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage.

Le déroulement des représentations

La mise en scène débute dès avant le lever du rideau. L'heure de début du spectacle s'est décalée au cours du XVIII^e siècle: alors que le règlement de 1714 prévoyait que le spectacle débute à cinq heures et quart⁸, celui de 1784 dispose que le spectacle doit commencer au plus tard à cinq heures trois quart en hiver, et à cinq heures et demie en été⁹. Lorsqu'un spectacle recueillait les faveurs du public, la salle se remplissait bien avant le lever du rideau: Barbier par exemple rapporte dans son journal que lors des représentations de la pastorale héroïque *Titon et l'Aurore*, l'Opéra était toujours « plein à quatre heures, comme à la première représentation »¹⁰. De même la première d'*Iphigénie en Aulide* attira un monde prodigieux: « dès onze heures du matin les grilles de distribution ont été assiégées et il a fallu multiplier de beaucoup la garde pour contenir la foule et empêcher le désordre »¹¹. Si l'on se fie aux témoignages des contemporains, la ponctualité n'était pas la qualité première des spectacles de l'Académie royale de musique. Les *Mémoires secrets* relatent par exemple que le 4 août 1776 « l'opéra a commencé fort tard à cause de la reine qu'on attendait et qui n'a fait savoir qu'à six heures qu'elle ne viendrait pas »¹². A en croire le chroniqueur, ce retard avait été subi non sans impatience: « ce premier contretemps avait déjà donné de l'humeur au parterre; elle a de beaucoup augmenté par la représentation »¹³.

Le lever du rideau ne suffit pas toujours à instaurer le silence. On continue, pendant la représentation, à chuchoter dans les loges, à parler au parterre et même sur le théâtre. Lors de la reprise de la tragédie lyrique *Castor et Pollux*, le mardi 24 janvier 1764, « la représentations fut des plus tumultueuses, et les

⁸ Durey de Noinville J.-B. et Travenol L., *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 125.

⁹ *Arrêt du Conseil d'Etat du roi concernant l'Opéra*, 3 janvier 1784, F-Pan : O¹613.

¹⁰ Barbier E.-J.-F., *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, éd. A. de la Villegille, Paris, 1847-1856, tome 5, p. 360.

¹¹ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, 19 avril 1774, tome 7, p. 158.

¹² *Ibid.*, 4 août 1776, tome 9, p. 179.

¹³ *Ibid.*

brouhaha ont duré sans discontinuation pendant la premier acte et une partie du second »¹⁴. L'œuvre de Rameau semble être particulièrement appréciée du public, puisque le mardi 20 janvier 1772 « la foule est telle que les deux premiers actes n'ont point été absolument entendus »¹⁵. On reste souvent confondu devant l'audace des réactions, relatées avec force détails dans les périodiques. La *Correspondance littéraire secrète* relate par exemple que le ballet de *La Fête de Mirza*, fut mal reçu du public. Pour manifester son mécontentement, celui-ci le siffle du début à la fin:

C'était dans la salle un tapage inconcevable: tandis que les uns chantaient à tue-tête, d'autres déchiraient les oreilles avec le son aigu de clefs qui leur tenaient lieu de sifflets. L'homme qui a sans contredit le mieux rempli son rôle dans ce ballet, c'est le tailleur: les habits sont charmants et de l'élégance la plus recherchée. C'est Mlle Guimard la déesse du goût qui a présidé à leur exécution. Aussi, au lieu de demander l'auteur, le parterre a appelé à grands cris le tailleur¹⁶.

Les réactions sont particulièrement exacerbées lors des querelles entre partisans de la musique italienne et tenants de la musique française. A en croire la *Correspondance secrète inédite*, l'ambassadeur de Naples « spectateur enthousiaste de la musique de Piccinni », se rendit en 1778 à l'Académie royale de musique pour assister à une représentation d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck: il « s'écria tout à coup "Musique du diable!". Il s'éleva autour de lui un concert de si nombreux éclats de rire que l'Excellence fut déconcertée et sortit en criant encore: "Musique du diable!" »¹⁷.

C'est surtout lors de la venue de spectateurs exceptionnels à l'Opéra que l'on voit le public se mettre en scène et la théâtralité de la salle exacerbée. La présence de souverains étrangers est par exemple extrêmement bien accueillie par le public. Mercier rapporte par exemple que Gustave III de Suède, alors en visite incognito sous le nom de comte de Haga au cours de l'été 1784, arriva un soir à l'Opéra alors que le spectacle était déjà commencé: le parterre fit lever le rideau et redemanda l'ouverture¹⁸. Ce grand amateur de théâtre et d'opéra, despote éclairé qui ne jurait que par la langue de Voltaire, devait être particulièrement appréciée par le public aristocratique de l'Opéra. Certaines représentations peuvent également sortir de l'ordinaire en raison de la présence d'un compositeur adulé du public. Le *Mercur de France* du mois de mai 1751 relate que lors de la représentation du mercredi 24 mai, Rameau, qui « relevait d'une longue et dangereuse maladie, parut à l'Opéra dans une des loges du fond. Sa présence excita d'abord dans l'amphithéâtre un murmure qui se répandit rapidement dans toute l'assemblée. Il partit alors tout d'un coup un applaudissement universel, et ce qu'on avait point vue encore, l'orchestre, qui était rassemblé, mêla avec transport ses acclamations à celle du parterre »¹⁹.

Enfin, la présence de la reine Marie-Antoinette à l'Opéra dans les années 1770-1780 est à chaque fois le gage d'un spectacle exceptionnel. Les *Mémoires* de Bachaumont relatent ainsi avec forces détails la représentation du vendredi 13 janvier 1775, durant laquelle la reine Marie Antoinette honore le spectacle *Iphigénie en Aulide* de Gluck, de sa présence. La reine est assise dans la loge des bâtiments, en face du théâtre, aux secondes. Son arrivée au théâtre est entourée du plus grand formalisme: M. le maréchal de Brissac, comme gouverneur de Paris, et monsieur le maréchal duc de Biron, comme commandant la garde du spectacle, se sont trouvés à la portière du carrosse de Sa Majesté, ainsi que les directeurs. Ceux-ci avaient des flambeaux, et ont précédé et éclairé la reine jusqu'à sa loge. La reine arrive dans la salle sous les applaudissements du public, qu'elle remercie par trois révérences. C'est surtout pendant la représentation que le public manifeste son allégresse:

A la scène troisième du second acte, il y a un chœur où le sieur Le Gros, faisant le rôle d'Achille, dit Chantez, célébrez votre Reine. Par une présence d'esprit qui lui fait honneur, le public a envisagé sa majesté en ce moment, et a dit chantons, célébrons notre reins, etc. Tous les yeux à l'instant se sont fixés sur Sa Majesté, et le chœur fini, on a répété bis. La reine, émue de sensibilité à la vue de pareils transports, n'a pu contenir sa reconnaissance et l'on a vu des larmes de joie couler de ses yeux²⁰.

¹⁴ *Ibid.*, 25 janvier 1764, tome 2, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶ *Correspondance littéraire secrète* (1775-1793), 28 février 1781.

¹⁷ *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville* (1777-1792), Paris, 29 septembre 1778, p. 222.

¹⁸ L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, 1994, tome 1, p. 1468.

¹⁹ *Mercur de France*, mai 1751, p. 168.

²⁰ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, 14 janvier 1775, tome 7, p. 263.

A la sortie du spectacle, l'enthousiasme du public reprend et la foule suit la princesse autant qu'elle peut avec les acclamations ordinaires de « Vive la reine ». L'épisode n'est pas unique. Le chroniqueur des *Mémoires secrets* relate des chants similaires de la part du public lors de la présence de la reine à deux autres reprises. Le 26 avril 1777, c'est à nouveau l'opéra *Iphigénie en Aulide* qui est mis à l'affiche²¹, le 29 décembre 1779 le chœur d'*Iphigénie* est repris tout seul, à la fin de la représentation de *Castor et Pollux*²². Les manifestations d'enthousiasme relatées par le chroniqueur sont alors extraordinaires: « l'enthousiasme fut tel que le chœur devient général: on dansait, on s'embrassait, on criait à tue-tête »²³. A la fin de notre période, la faveur dont jouissait la reine n'était plus qu'un souvenir. Signe que les temps sont en train de changer, la *Correspondance secrète* relate qu'en février 1787 la reine, en arrivant à l'Opéra, « fit trois révérences au public, suivant l'usage. On entendit un coup de siffler s'élever de la foule »²⁴. A en croire le chroniqueur, cette offense publique semble affecter la reine: en effet, celle-ci « s'enfonça dans sa loge et l'on prétend qu'elle déclara qu'à l'avenir, lorsqu'elle viendrait au spectacle, les portes en seraient fermées, et la suite seule serait admise »²⁵.

Par conséquent, le public de l'Académie royale de musique est incontestablement aux sources du théâtral. Alors même que Roland Barthes définissait la théâtralité comme « une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur scène », on peut affirmer que dans le cas de l'Opéra de Paris à l'époque moderne la théâtralité s'édifie surtout dans la salle. Le texte n'est bien souvent qu'un prétexte qui permet au monde aristocratique – dont la tragédie lyrique est issue – de se mettre en scène et de s'auto-contempler. C'est dans cette passion du public pour l'Opéra que réside probablement le paradoxe de cette institution culturelle majeure : une maison en proie à de constantes difficultés structurelles et financières et qui pourtant se maintient avec une continuité remarquable jusqu'à nos jours.

²¹ « Vendredi la reine est venue à l'opéra d'*Iphigénie* avec M. le comte et M^{me} la comtesse d'Artois. Elle a été applaudie à toute outrance par la foule nombreuse qui s'était rendue à ce spectacle dans l'espoir d'y voir l'empereur [son frère]. Après les révérences ordinaires, Sa Majesté s'est assise. Les battements de main ont continué » : elle s'est doutée que ceux-ci regardaient son frère, qui était au fond de la loge et ne se montrait point. Elle l'a tiré presque malgré lui, l'a amené sur le devant et l'a fait asseoir auprès d'elle. A l'endroit où le chœur dit 'En voyant Clitemnestre, chantons célébrons notre reine', les applaudissements ont redoublé. Son frère s'en est mêlé : la reine, émue de tendresse, s'est levée, et a témoigné sa reconnaissance, en sorte qu'on peut dire que si l'archiduc a un peu aliéné les cœurs français de cette souveraine, l'empereur les lui a rendus », cf. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, 26 avril 1777, tome 10, p. 116.

²² *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, 29 décembre 1779, tome 12, p. 213.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville (1777-1792)*, Paris, 18 février 1787.

²⁵ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Barbier (Edmond-Jean-François), *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, éd. Arthur de la Villegille, Paris, J. Renouard, 1847-1856, 4 vol.

Correspondance littéraire secrète

Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville de 1777 à 1792, éd. Mathurin-Adolphe de Lescure, Paris, H. Plon, 1866, 2 vol.

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

Lagrave (Henri), *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, C. Klincksiek, 1972, 2 vol.

Mélèse (Pierre), *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934, 466 p.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur, Londres, J. Adamson, 1777-1789, 36 vol.

Mercier (Louis-Sébastien), *Le Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, 2 vol.

Mercure de France