



HAL
open science

L'inégal accès à l'Opéra: le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. L'inégal accès à l'Opéra: le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières. L'inégal accès à l'Opéra: le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières, 2008, Paris/Poitiers, France. pp.79-87. <halshs-00397329>

HAL Id: halshs-00397329

<https://shs.hal.science/halshs-00397329v1>

Submitted on 20 Jun 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.



HAL Authorization

DE L'INEGAL ACCES A L'OPERA : LE PUBLIC DE L'OPERA DE PARIS AU SIECLE DES LUMIERES

« On ne peut vivre à Paris sans opéra ; il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que le pain »¹. Écrite en 1781, au lendemain de l'incendie de la deuxième salle du Palais-Royal, la phrase est loin d'être anodine : elle témoigne des relations passionnées qu'entretient l'Opéra de Paris – qui porte alors le nom d'Académie royale de musique – avec son public. L'opéra est en effet avant tout un spectacle, un rite social durant lequel la musique est représentée pour être consommée par un public. Cette matérialisation scénique est la raison même d'être du théâtre lyrique : point de création sans la perspective d'un auditoire. Quel public l'Opéra de Paris cherche-t-il à attirer au théâtre les soirs de représentation ? Ce public est-il plutôt restreint ou large, aristocratique ou populaire ? Se situe-t-il géographiquement au sein même de la salle de spectacle ? Autant de questions auxquelles nous allons tenter d'apporter ici une réponse. Alors que d'ordinaire la bibliographie concernant l'Académie royale de musique est atomisée et lacunaire, sur ce sujet précis elle se fait plutôt bavarde et intéressante. Les travaux de Pierre Mélése² sur le public et le théâtre à Paris sous Louis XIV méritent d'être cités, tout comme ceux d'Henri Lagrave³, qui prennent la suite pour la première moitié du XVIII^e siècle. Quant aux documents d'archives et autres sources imprimées, s'ils décrivent avec force détails le comportement du public au cours des représentations, ils se font en revanche bien silencieux en ce qui concerne les données chiffrées sur le public.

Des différents moyens d'acquérir une place

A l'Opéra, plusieurs solutions, adaptées aux différentes catégories de public et correspondant à des réalités sociales diverses, permettent au spectateur d'acquérir une place.

Les places payantes

Le premier moyen, le plus courant, pour acquérir une place de spectacle, est de la payer à la porte le jour même de la représentation. Les « billets de parterre, balcons et amphithéâtre, ceux des loges qui n'[étaient] pas loués d'avance, et autres » étaient distribués « aux bureaux, dont l'ouverture [ne pouvait] se faire en aucun cas avant trois heures après-midi »⁴.

Un deuxième moyen était d'acquitter un abonnement payable par avance et trimestre pour une loge ou une partie de loge. C'est une pratique qui 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

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

² P. MELESE, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, 1934.

³ H. LAGRAVE, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, 1972.

⁴ *Ordonnance du roi portant règlement sur les entrées aux représentations et répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le payement des billets, et sur la police intérieure pendant la durée du spectacle (29 mars 1776)*, F-Po : P. A. 29 mars 1776.

loges⁵. Afin de rationaliser cette pratique, des baux s'établirent entre l'Opéra et les locataires des loges, qui uniformisaient la durée de la location, prévoyaient les échéances et avertissaient par avance les intéressés. Se présentant sous la forme d'une feuille pré-imprimée, où les informations personnelles sur les souscripteurs étaient soigneusement consignées, ils indiquaient la loge ou la partie de loge louée, le temps que durait la location ainsi que le prix de l'abonnement. Les locataires avaient le droit d'amener à l'Opéra autant de personnes que la loge pouvait en contenir et ils avaient la possibilité de la faire occuper en leur absence en donnant aux personnes qui se présentaient de leur part un billet signé de leur main, sur lequel la date du jour de la représentation serait mentionné.

Les places gratuites

A l'Opéra de Paris, beaucoup de spectateurs entraient au théâtre sans payer, notamment ceux qui jouissaient à divers titres d'une entrée de faveur grâce à laquelle ils avaient le droit d'assister au spectacle. Si cette pratique était formellement condamnée par les textes réglementaires d'origine⁶, il ne fallut pas attendre bien longtemps pour que des dérogations à la règle apparaissent de manière officielle. En 1713, les auteurs des œuvres représentées furent autorisés à assister gratuitement au spectacle. Peu à peu, les entrées s'étendirent aux personnalités officielles et l'ensemble des personnes jouissant d'entrées de faveur fut consigné sur une liste⁷. Les archives de l'Académie royale de musique attestent de l'existence de telles listes depuis le milieu des années 1740. De guerre lasse, le pouvoir royal finit par codifier et officialiser l'usage. Pour entrer sans payer, il fallait être inscrit sur l'état annuel des entrées gratuites, « arrêté par les ordres de Sa Majesté »⁸. Ces billets timbrés « entrée » étaient donc nominatifs ; ils ne pouvaient être prêtés, ni cédés à d'autres, sous peine que leur bénéficiaire soit rayé définitivement de la liste des entrées.

Outre ceux dont l'accès gratuit et permanent à l'Académie royale de musique était institutionnalisé par l'inscription sur une liste d'entrée de faveur, d'autres personnes pouvaient également accéder gratuitement à un spectacle prédéfini. Dans un règlement de 1784, on apprend l'existence de « billets gratis », qui donnaient droit à des places au parterre, au paradis et à l'amphithéâtre⁹. Si les textes réglementaires ne sont guère plus bavards sur ces billets gratis, on peut supposer que la pratique s'étendait dans les faits au personnel de l'Académie royale de musique.

Si les moyens d'accéder à l'Opéra sont nombreux et adaptés à des réalités sociales différentes, il convient à présent de s'interroger sur le public proprement dit – volume, taille, composition – et de décrire son assise sociologique.

Des publics multiples

La première difficulté qui surgit lorsque l'on se penche sur le public de l'Académie royale de musique est celle du nombre de spectateurs. Il s'agit là d'un problème fondamental – de la connaissance de cette audience découle celle de sa fonction et de sa portée sociale –

⁵ *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.

⁶ Le privilège octroyé par Louis XIV à Pierre Perrin en 1669 faisait en effet « très-expresse inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient d'entrer [au théâtre] sans payer » ; cf. L. DUREY DE NOINVILLE, J.-B. TRAVENOL, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, 1757, p. 77.

⁷ L. DUREY DE NOINVILLE, J.-B. TRAVENOL, *Histoire du théâtre...* p. 108.

⁸ *Ordonnance du roi portant règlement sur les entrées aux représentations et répétitions...*

⁹ *Arrêt du Conseil d'Etat du roi concernant l'Opéra*, 3 janvier 1784, F-Pan, O¹ 613.

mais dont la résolution est ardue à cause du silence qui l'entoure. 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 ». Quant à l'effectif du public, il n'est indiqué que lorsqu'il est très élevé – on parle alors d'« affluence prodigieuse », d'Opéra qui ne « désemplit pas », de salle qui « regorge » – ou au contraire extrêmement bas « spectacle abandonné », « désert », « loges absolument nues » ou « très peu garnies ». Les données chiffrées n'apparaissent qu'exceptionnellement sous la plume des contemporains. L'historien ne dispose donc d'aucune estimation directe du nombre de spectateurs, pas plus que de la capacité de la salle ou d'un inventaire chiffré des diverses catégories de places.

Le taux de fréquentation

Seule l'exploitation des registres de recettes à la porte permet de déterminer l'évolution de la fréquentation. Et encore celle-ci n'est qu'approximative, puisque ne figurent dans les registres que les spectateurs qui ont payé leur place à la porte, ce qui exclut tous ceux qui entrent gratuitement ou qui ont souscrit un abonnement pour une ou plusieurs années. On distingue ainsi des périodes de plus ou moins grande affluence selon la période de l'année. Ce sont les deux mois de juillet et d'août qui sont les plus creux : ils constituent une petite saison d'été, suivie par une saison d'automne, en septembre et octobre, puis par une saison d'hiver, de novembre à mars. Une saison de printemps apparaît également nettement, en avril et en mai. Divers facteurs peuvent expliquer ces variations de fréquentation : les conditions atmosphériques (chaleurs estivales ou froid glacial dans la salle), les vacances des officiers qui quittent Paris pour vaquer à leurs affaires rurales, les séjours des rois ailleurs qu'à Paris.

Si la fréquentation du public à l'Académie royale de musique est irrégulière, la vocation aristocratique du spectacle de l'Opéra est quant à elle bien délibérée et reconnue. Aussi la composition sociale apparaît-elle en revanche caractérisée par sa stabilité.

Public aristocratique...

Il suffit de considérer le faible volume du public de théâtre du XVIII^e siècle pour se faire une idée de sa composition sociale : le petit nombre de spectateurs qui fréquentent les spectacles 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.

Seule une minorité du public qui fréquente l'Opéra peut être définie avec certitude : il s'agit des locataires des loges à l'année et des bénéficiaires d'entrées gratuites. Tout le reste des spectateurs demeure anonyme. Si l'on s'intéresse aux spectateurs ayant souscrit un abonnement à l'Académie royale de musique en 1783-1784 par exemple, on apprend qu'ils sont un peu plus de 300 à avoir contracté un bail¹⁰. Bien évidemment, le prix de l'abonnement dépend de la situation de la loge dans la salle de spectacle. Ce prix varie de 1 à 10. Pour les trois quarts, les locataires des loges sont des hommes. Les personnes qui ont des titres de noblesse représentent un quart de l'effectif total. S'agissant à présent de la liste des entrées de faveur, toujours pour l'année 1783-1784, ce sont 195 personnes qui jouissent alors d'une entrée de faveur nominative, auxquelles il faut ajouter « tous les sujets composant la

¹⁰ Une liste exhaustive des locataires de loges nous est fournie par E. Boyssé, dans son ouvrage sur *Les Abonnés de l'Opéra (1783-1786)*, Paris, 1881.

Comédie-Française », soit un maximum de 70 personnes selon les statuts. Pour une salle dont la capacité peut très approximativement être estimée entre 2000 et 3 000 spectateurs, les entrées de faveur représentent environ 10% des entrées, ce qui est considérable. Ces dernières se décomposent en trois catégories: une liste des « personnes auxquelles le roi veut bien accorder les entrées gratuites à l'Opéra pour les jours du spectacle », composée des personnes admises statutairement au théâtre, (les compositeurs Gluck ou Piccinni par exemple, des membres de la maison du roi ou des grands noms de la danse) une liste des « entrées particulières », constituée par des personnalités directement liées à l'Académie royale de musique, et une liste des entrées « par ordres verbaux », où figurent plutôt des noms de personnalités liées au pouvoir royal¹¹.

Par conséquent, la fraction supérieure du public de l'Académie royale de musique est la réplique exacte de l'élite directement intégrée au régime monarchique : il y a tout lieu de penser que les courtisans et nobles de longue date sont assis, dans les loges, aux côtés des nouveaux venus, issus de la haute bourgeoisie. Les contemporains aiment d'ailleurs insister sur le fait que le théâtre lyrique est le plus brillant et le mieux fréquenté des trois théâtres de la capitale.

... et public populaire

En dehors des représentations offertes au peuple par le pouvoir royal pour des occasions exceptionnelles, on peut se demander si le public populaire a accès au théâtre 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 pour autant à une preuve d'absence. Ce public a-t-il seulement la possibilité ou les moyens de se rendre à l'Opéra? 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 »¹² sont rigoureusement tenus à l'écart de toute vie théâtrale. D'autre part, l'horaire même des spectacles interdit l'accès à l'Académie royale de musique à toute une partie de la population. Et même en admettant que l'ouvrier ait la possibilité d'assister aux représentations théâtrales, il lui aurait été très difficile de se payer une place. Au XVIII^e siècle en effet, 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 : une distinction fondamentale oppose en effet le parterre aux restes du théâtre. Un faisceau d'indices incite à penser que la composition sociale du parterre diffère considérablement de celle du reste de la salle. S'il est en effet de bon ton de décrire le parterre comme un lieu peu sûr, c'est également de cet endroit que s'expriment les connaisseurs et les critiques, que s'assemblent les mélomanes et les individus engagés¹³.

¹¹ E. BOYSSE, *Les Abonnées de l'Opéra...* p. 348-351.

¹² *Ordonnance du roi concernant les spectacles*, 29 novembre 1757, F-Pan : O¹ 613.

¹³ Ainsi, les spectateurs du parterre n'hésitent pas à exprimer leurs avis : les *Mémoires secrets* du 15 décembre 1769 relatent par exemple que lors qu'une représentation, « un spectateur du parterre s'enthousiasmait de la danse vigoureuse et hardie de Mlle Asselin, une des coryphées du théâtre lyrique. Son voisin la déprimait au contraire, et la trouvait détestable. Chacun soutenait son avis avec opiniâtreté et y resta suivant l'usage » ; cf. *Mémoires*

A l'Opéra de Paris, il existe donc une étroite corrélation entre la place occupée dans la salle et la situation dont on jouit au sein de la société. La hiérarchie topographique du théâtre s'avère révélatrice des différentes positions tenues dans la société. La discrimination sociale joue d'ailleurs dès l'entrée du 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. Un point commun cependant, et non des moindres : l'adhésion passionnée que le spectacle entraîne de la part des hommes du XVIII^e siècle. A cet égard, le public de l'Académie royale de musique apparaît comme une petite communauté qui, pour le spectateur actuel, pêcherait par excès de familiarité, mais qui étonne le chercheur par sa capacité d'illusion et son aptitude à se laisser prendre au jeu de spectacle total.