



HAL
open science

Au miroir des anecdotes dramatiques : histoire(s) de l'Académie royale de musique à l'époque des Lumières

Solveig Serre

► **To cite this version:**

Solveig Serre. Au miroir des anecdotes dramatiques : histoire(s) de l'Académie royale de musique à l'époque des Lumières. 2008. <halshs-00432228>

HAL Id: halshs-00432228

<https://shs.hal.science/halshs-00432228v1>

Preprint submitted on 14 Nov 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

Au miroir des anecdotes dramatiques :
histoire(s) de l'Académie royale de musique à l'époque des Lumières

SOLVEIG SERRE

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

Mardi dernier (5 mai 1778) au parterre de l'Opéra un particulier qui voulut regarder l'heure ne trouva point sa montre dans son gousset. Il ne douta point qu'on ne lui eût volée sur le champ, et regardant fixement tout près de lui un homme d'assez mauvaise mine, il lui dit : « Monsieur, rendez-moi ma montre, ou je vous fais arrêter ». L'homme en question s'approche de lui et lui dit tout bas : « Tenez Monsieur, la voilà, ne me perdez pas ». Le particulier de retour en sa maison est tout étonné de voir sa montre qu'il avait oubliée à sa cheminée, et de s'en trouver une autre dans la poche¹.

Comment ne pas imaginer, à la lecture de cette brève anecdote dramatique, la joie de l'historien de travailler sur ce type bien spécifique de source qui contraste singulièrement avec l'austérité des textes réglementaires et autres sources comptables pourtant indispensables pour retracer l'histoire de l'Académie royale de musique à l'époque des Lumières ! Tout comme l'opéra qui est un art total, l'histoire de l'Opéra de Paris mérite d'être saisie dans sa globalité, c'est-à-dire à la fois de manière institutionnelle et culturelle. Institutionnelle, parce que l'Académie royale de musique est avant tout une entreprise de spectacles au sein de laquelle les différents modes de gestion expérimentés tout au long de la période moderne ont des répercussions importantes sur la politique artistique de l'établissement. Culturel, dans la mesure où les œuvres mises à l'affiche de l'Opéra sont étroitement dépendantes de la société qui les voit naître, et en particulier d'un public. On ne saurait en effet occulter la dimension commerciale de cette immense maison qui fait commerce de son art et qui se voit contrainte de répondre aux goûts du public parisien dont dépend son bon équilibre financier et donc sa survie, alors même qu'art et argent ne font pas forcément bon ménage. Or, aussi riches et diversifiés que soient les documents d'archives, ils ne retracent qu'imparfaitement ces deux histoires, et il est nécessaire pour l'historien de s'appuyer sur les témoignages des contemporains, au sein desquels les anecdotes dramatiques occupent une place de choix.

Il n'existe pas au XVIII^e siècle de recueil à proprement parler exclusivement consacré aux anecdotes dramatiques. Même les *Anecdotes dramatiques* de Clément et Laporte qui se présentent pourtant comme une publication autonome d'anecdotes ne sont en réalité qu'une liste de pièces et d'auteurs dont peu en réalité sont agrémentés d'un « incident ». Les anecdotes, petites histoires qui se racontent plaisamment et se retiennent aisément – ce qui en rend la transmission orale aisée – sont donc à glaner partout, au détour d'une page de mémoires, dans la littérature épistolaire, les traités, les romans ou les périodiques. Dans le cadre de ce colloque consacré aux usages de l'anecdote dans la théorie théâtrale de la Renaissance aux Lumières, nous avons tenu à utiliser un corpus aussi large que possible, empruntant aussi bien à la *Correspondance littéraire secrète*, aux *Mémoires secrets* dits de Bachaumont, au *Mercur de France* qu'au *Tableau de Paris* et autres mémoires du temps. De même, nous avons donné au mot « théâtral » son sens le plus large, entendu comme tout ce qui concerne le théâtre, et donc dans le cas précis le théâtre lyrique. De même, nous avons donné au mot théâtral son sens le plus large, entendu comme tout ce qui concerne le théâtre, et donc ici en particulier le théâtre lyrique.

¹ *Correspondance littéraire secrète* (1775-1793), 9 mai 1778.

Regards critiques : anecdotes dramatiques, anecdotes politiques ?

L'histoire institutionnelle de l'Académie royale de musique telle qu'elle nous est racontée par les anecdotes dramatiques est assez différente de celle que nous livrent les documents d'archives officiels. Au siècle des Lumières, celle-ci se divise en deux grandes périodes, de durée inégale et de mode de gestion très différents. Comprise entre 1749 et 1780, la première période est marquée par la gestion de la ville de Paris, à laquelle le roi Louis XV a confié l'institution. Avec la décision de 1780 de faire rentrer l'Opéra dans le giron de l'Etat en le rattachant au département des Menus-Plaisirs s'ouvre une nouvelle page d'histoire, durant laquelle – pour la seule et unique fois – les directeurs et une partie du personnel artistique sont intéressés à la réussite financière de l'établissement.

Or, il est très intéressant de constater que les anecdotes dramatiques mettent l'accent sur des événements bien précis de la vie de l'institution, que les documents d'archives officiels passent relativement sous silence. Le premier est la gestion de Jacques de Vismes du Valgay. L'épisode mérite effectivement que l'on s'y attarde un instant. Entre 1778 et 1780, pour la première fois depuis que la ville de Paris est en charge de l'institution, l'Opéra est confié à un homme n'appartenant pas au milieu de la musique du roi, mais à un véritable entrepreneur qui compte bien profiter de sa situation pour s'enrichir. Employé supérieur des fermes, Anne Pierre Jacques de Vismes du Valgay² avait obtenu en 1757 la charge de conseiller secrétaire du roi, puis était devenu le beau frère du fermier général et financier Benjamin de Laborde, à ses heures compositeur d'opéras comiques, de tragédies en musique et de ballet et surtout auteur d'un monumental *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Lié à Campan qui était le mari de la femme de chambre de Marie Antoinette, il était également bien en cour et entretenait des relations suivies avec les puissants et les artistes. Vismes possédait un intérêt véritable pour le monde de la musique et entendait bien affirmer avec force ses prérogatives tout en secourant l'institution qu'il jugeait poussiéreuse par bien des aspects. Vismes décide notamment de remédier aux problèmes de discipline du personnel, en vain :

L'autorité du sieur de Vismes sur les sujets du théâtre lyrique, bien loin de se consolider, reçoit chaque jour de nouvelles atteintes. Il est difficile qu'il puisse résister longtemps à cette ligue générale. Le secrétaire d'Etat a cru devoir rendre compte au Roi de la fermentation et de prendre ses ordres. Sa Majesté lui a demandé si le public était content des innovations et améliorations de M. de Vismes. Le ministre a répondu que le public l'avait critiqué beaucoup mais enfin commençait à lui rendre justice et à espérer des changements plus heureux de sa part : "Eh bien, a répliqué Sa Majesté, qu'il reste et qu'on ne me parle plus de cette canaille-là"³.

Le deuxième épisode raconté avec force détails par les différentes anecdotes dramatiques est la mise en place, en 1780, d'un Comité de gestion, composé des membres les plus éminents du personnel artistique. Le système inauguré par cette mesure faisait songer à celui qui avait cours depuis plus d'un siècle à la Comédie-Française, selon lequel les bénéfices tirés de l'exploitation du théâtre étaient divisés en un certain nombre de parts attribuées aux membres de la troupe – part qui donnait droit non seulement au partage des bénéfices, mais également au droit de participer à l'administration générale du théâtre. Alors que le *Mercure* reste étrangement silencieux à ce sujet, les *Mémoires secrets* nous apprennent que déjà en 1767 lors de la résiliation du bail de l'Académie royale de musique par Rebel et Francoeur, « tous les acteurs et actrices [s'étaient] mis en corps pour faire un fonds et demander que

² La vie de Vismes est décrite avec force détails dans l'ouvrage d'A. Pougin, *Un Directeur d'Opéra au XVIII^e siècle : l'Opéra sous l'Ancien Régime, l'Opéra sous la Révolution*, Paris, 1914.

³ *Mémoires pour servir à l'histoire de la République des lettres*, 28 décembre 1778, tome 12, p. 211.

l'administration leur soit confiée et de se régir comme les Comédiens-Français. Ils ont présenté un mémoire fort détaillé à monsieur le comte de Saint Florentin, et déposé 600 000 livres de caution »⁴. Ces revendications ne semblent pas alors avoir eu d'écho, puisqu'aucun changement n'intervint dans le mode d'administration de l'Académie royale de musique, celle-ci se contentant juste de changer de directeur. L'affaire n'était pas close pour autant, puisque, toujours selon les *Mémoires*, l'opposition féroce des personnels de l'Académie royale de musique au directeur Vismes serait due à leur volonté d'exercer la régie de l'institution. Ainsi, en 1779, les « membres principaux de la danse et du chant du théâtre lyrique font de violents efforts sur le nouveau prévôt des marchands pour faire casser le bail du sieur de Vismes, et être chargés de la régie à sa place. Ils offrent de déposer 600 000 livres et dégager la ville des 87 000 livres qu'elle paie par an à l'administrateur »⁵. En 1780 en revanche, l'opinion publique semble satisfaite du changement dans le mode de gestion de l'Académie royale de musique. Le chroniqueur des *Mémoires* ne manque pas d'ailleurs de s'en féliciter :

La nouvelle constitution du théâtre lyrique n'est point despotique, ni même monarchique, comme ci-devant. Le sieur le Breton n'en est que l'administrateur principal; les sujets participent aujourd'hui au gouvernement intérieur de cette vaste machine : ils ont des assemblées, des jetons et voix délibérative. Ce spectacle est resté sous les ordres immédiats du secrétaire d'État ayant le département de la ville de Paris, mais il n'est plus régi intérieurement, comme autrefois, par la volonté seule d'un directeur, qui était l'âme de la machine, et n'en est plus aujourd'hui que le premier membre. Un comité composé de six personnes délibère conjointement avec lui sur les opérations à faire; tout s'y décide à la pluralité des voix; le directeur a la prérogative d'en avoir deux⁶.

Par conséquent, les anecdotes dramatiques s'avèrent pour l'historien une source particulièrement précieuse pour reconstituer l'histoire institutionnelle de l'Académie royale de musique. Il en va de même quant au déroulement du spectacle.

Regards anthropologiques

Par leur essence même, les anecdotes dramatiques sont pour l'historien une mine de renseignements sur le théâtral : ce sont même les seules sources qui renseignent l'historien sur le déroulement des représentations. Pour la majeure partie des spectateurs de l'Académie royale de musique, le théâtre est un lieu habituel de rencontre. Beaucoup d'éléments convergent à faire de la salle un salon mondain, à commencer par le plan de la salle, inspiré des jeux de paume. S'il n'offre pas une visibilité ni une acoustique correctes, le public semble très bien s'accommoder de leur forme qui invite à oublier le spectacle et à s'intéresser aux autres spectateurs. Les loges sont en outre 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 : les spectateurs peuvent aisément changer de position, tourner le dos à la scène pour observer ce qui se passe dans les loges ou à l'amphithéâtre. Enfin, 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. Par conséquent, la scène n'offre bien souvent qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage ambiant.

⁴ *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 1767, tome 2, p. 121.

⁵ *Ibid.*, 25 septembre 1778, tome 12, p. 117.

⁶ *Ibid.*, 12 mai 1780, tome 16, p. 158.

Lorsqu'un spectacle recueillait les faveurs du public, la salle se remplissait bien avant le lever du rideau, vers les cinq heures et demi : 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 »⁷. 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 »⁸. 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 »⁹. 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 »¹⁰.

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 représentation fut des plus tumultueuses, et les brouhaha ont duré sans discontinuation pendant la premier acte et une partie du second »¹¹. 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 »¹². 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 tailleur¹³.

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!" »¹⁴.

Les anecdotes dramatiques relatent avec force détails la venue de spectateurs exceptionnels à l'Opéra. Mercier rapporte ainsi 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'ouverture¹⁵.

⁷ E.-J.-F. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, éd. A. de la Villegille, Paris, 1847-1856, tome 5, p. 360.

⁸ *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.

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

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, 25 janvier 1764, tome 2, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 82.

¹³ *Correspondance littéraire secrète (1775-1793)*, 28 février 1781.

¹⁴ *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville (1777-1792)*, Paris, 29 septembre 1778, p. 222.

¹⁵ L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, 1994, tome 1, p. 1468.

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 *Mercure 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 vu encore, l'orchestre, qui était rassemblé, mêla avec transport ses acclamations à celle du parterre »¹⁶.

La présence de la reine Marie-Antoinette à l'Opéra dans les années 1770-1780 fait également couler beaucoup d'encre anecdotique. 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 reine, 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 yeux¹⁷.

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'affiche¹⁸, le 29 décembre 1779 le chœur d'*Iphigénie* est repris tout seul, à la fin de la représentation de *Castor et Pollux*¹⁹. 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 »²⁰. 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

¹⁶ *Mercure de France*, mai 1751, p. 168.

¹⁷ *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.

¹⁸ « 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.

¹⁹ *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.

²⁰ *Ibid.*

arrivant à l'Opéra, « fit trois révérences au public, suivant l'usage. On entendit un coup de siffler s'élever de la foule »²¹. A en croire le chroniqueur, cette offense publique semble affecter la reine: en effet, celle-ci « s'enfonce 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 »²².

Pour conclure, nous espérons avoir montré dans quelle mesure les anecdotes dramatiques constituent pour l'historien une source de premier choix pour reconstituer l'histoire de l'Académie royale de musique à l'époque des Lumières. Par leur liberté de ton, ces sources bien particulières se distinguent singulièrement des documents d'archives officiels. Par leur genre, elles se sont transmises aisément et demeurent aujourd'hui encore d'accès plaisant et d'utilisation facile. Surtout, les anecdotes dramatiques ont largement dépassé leur propos, se faisant les exactes représentantes des mentalités d'une époque.

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.

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

INDEX

Référencer :

²¹ *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville* (1777-1792), Paris, 18 février 1787.

²² *Ibid.*

CLEMENT (Jean-Marie-Bernard)
FRANCOEUR (François)
GLUCK (Christoph Willibald)
LAPORTE (Joseph de)
MERCIER (Louis-Sébastien)
RAMEAU (Jean-Philippe)
REBEL (François)
VISMES DU VALGAY (Anne-Pierre-Jacques)