

« On ne peut vivre à Paris sans opéra »

Pratiques musicales et pratiques patrimoniales à l'Opéra de Paris au siècle des Lumières

« *On ne peut vivre à Paris sans opéra. Il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que du pain*¹. »

F AITE EN 1781, au lendemain du deuxième incendie de la salle de spectacles de l'Opéra de Paris, cette constatation du chroniqueur de la *Correspondance littéraire secrète* est loin d'être anodine. Non contente de révéler combien l'Opéra est un lieu familier aux Parisiens, tout du moins à une certaine partie d'entre eux, elle témoigne surtout du pouvoir de fascination qu'exerce l'Opéra dans l'imaginaire collectif, d'un double point de vue, musical et patrimonial. Le terme même d'« opéra » est, à cet égard, emblématique, puisqu'il désigne à la fois l'œuvre dramatique mise en musique et le lieu où cette œuvre est représentée : l'opéra est un rite social, durant lequel la musique est exécutée, pour être consommée par un public, dans un endroit qui lui est dédié.

Originellement conçue pour des spectacles de cour, la salle de l'Opéra de Paris est un endroit ancien que des remaniements menés depuis les dernières années du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle n'ont guère amélioré. L'un des défauts majeurs de la salle du Palais-Royal est sa situation même, enclavée dans un ensemble architectural plus vaste et étouffée par les maisons voisines. L'étroitesse de la rue Saint-Honoré en complique en effet considérablement l'accès et gêne l'afflux des spectateurs au moment de la sortie du spectacle. À l'intérieur du théâtre, la circulation n'est pas plus aisée. La majeure partie de l'espace disponible est utilisée pour la scène et la salle, aux dépens des escaliers et des dégagements, ce qui représente un réel danger en cas d'incendie. La salle ne bénéficie pas non plus d'une aération convenable et l'air y est rendu irrespirable par la fumée des chandelles et la poussière. Surtout, sa structure même n'offre pas au spectateur la possibilité de voir ni d'entendre convenablement. Ce n'est pas tant sa taille qui est en cause, mais sa forme : inspiré des salles de jeu de paume, son plan est incompatible avec une acoustique et une visibilité correctes. Et pourtant, en dépit des critiques des architectes qui préconisent régulièrement de bâtir une nouvelle salle mieux adaptée aux spécificités du spectacle lyrique et de son auditoire, les pouvoirs publics se contentent d'en corriger les défauts les plus criants. C'est cet apparent déficit d'action qui nous intéresse ici : faut-il y voir le signe d'un désintérêt de l'État pour ce qui est alors le fleuron de la musique lyrique française ? Ou n'est-il pas plutôt la preuve que l'Opéra représente alors pour les hommes de l'époque des Lumières bien plus que des vieilles pierres, qu'il est investi par des valeurs culturelles et sociales extrêmement fortes ?

Dans le cadre de ce questionnement, deux aspects, l'un patrimonial, et l'autre musical, doivent être mis en lumière et en parallèle. Le premier est l'ampleur des réactions que les deux

1. *Correspondance littéraire secrète*, 15 août 1781.

incendies de la salle de spectacles de l'Opéra, en 1763 puis en 1781, suscitèrent. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que dans ce cas précis les documents d'archives se font précis et détaillés, alors que, d'ordinaire, les données concernant l'histoire de l'Académie royale de musique dans les sources d'archives administratives à proprement parler sont fuyantes, instables et sujettes à caution. Et les sources imprimées ne manquent pas non plus de décrire avec force détails les incendies et leurs conséquences, avec un goût prononcé pour le pittoresque et l'anecdotique. Le second aspect est l'adhésion passionnée du public pour l'opéra, dont le comportement au cours du spectacle est un puissant révélateur. L'attitude des spectateurs, qui confondrait l'amateur d'opéra contemporain par son audace, en est la preuve manifeste et le témoignage de la capacité d'illusion ainsi que de l'extraordinaire aptitude du public à se laisser prendre au jeu.

Aspects patrimoniaux

Le 6 avril 1763, à onze heures du matin, les Parisiens purent observer une grande colonne noire de fumée qui s'échappait au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal. Le feu s'était apparemment déclaré vers les huit heures du matin dans une salle vide pour cause de semaine sainte et de festivités pascales. Comme l'eau manquait, il s'était propagé très vite et avait réduit la salle de spectacles en cendres en moins de deux heures. Lorsque, vers midi, la nouvelle fut connue, les prévôts des marchands et échevins se rendirent immédiatement sur place, mais «le mal était trop grand pour pouvoir y apporter du secours, et malgré tous les soins possibles, tout fut dévoré par les flammes et tout fut détruit de fond en comble²».

Les réactions des contemporains face à cette catastrophe ne tardent pas à se manifester. Dans un premier temps, c'est l'émotion qui domine. Tous s'accordent à décrire la violence et la brutalité de l'incendie. Le chroniqueur des *Mémoires secrets* déclare qu'«en très peu de temps, l'incendie a été terrible: avant que les secours aient pu être apportés, toute la salle et l'aile de la première cour ont été embrasées. Il n'est plus question d'opéra³». Son témoignage s'accorde avec celui de Charles Collé, qui fait part dans ses *Mémoires* que «ce feu terrible n'avait point heureusement de solidité, mais le coup d'œil en était effrayant. La flamme se communiqua aux toits de l'aile d'un palais mitoyen de l'Opéra, gagna jusqu'à l'horloge, dans la cour, et presque jusqu'à la porte, du côté de la place⁴». Il y eut néanmoins plus de peur que de mal, puisque, hormis la salle de l'Académie royale de musique, seuls «l'antichambre des valets de pieds, l'escalier, une galerie et les logements au-dessus de tout cela [...] ont été très maltraités par le feu⁵». Même un document aussi administratif que l'arrêt du Conseil du 11 février 1764, qui déclare la ville de Paris responsable du préjudice, abonde de détails, constatant que «la salle a été totalement incendiée par cet embrasement qui s'était communiqué au grand escalier du Palais-Royal, et à l'aile adossée à ladite salle, qui ont été entièrement détruits, ainsi que le toit d'une partie de la petite galerie sur la rue Saint-Honoré, et celui du grand corps de logis à côté du grand escalier, et derrière ladite salle, de la dépendance du Palais-Royal⁶».

L'attachement des Parisiens pour la salle de l'Opéra se manifeste également lors de la lutte contre l'incendie: une chaîne de plus de cinq cents personnes qui se faisaient passer des seaux d'eau se forma, avec d'un côté les femmes, qui ne portaient que des seaux vides, et de l'autre les hommes, qui puisaient l'eau du grand bassin et les faisaient parvenir jusqu'aux pompes. Même le duc de

2. *Description de l'incendie*, F-Pan: AJ13 6.

3. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*, 8 avril 1763, tome I, p. 200.

4. C. Collé, *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1751 inclusivement*, éd. par A.-A. Barbier, Paris, 1805-1807, p. 96.

5. *Ibid.*

6. *Lettres patentes en faveur de l'Académie royale de musique*, juin 1769, F-Pan: O1 613.

Chartres, en dépit de son grand âge, paya de sa personne pendant plus de deux heures⁷. L'incendie ne fut maîtrisé que vers les cinq ou six heures du soir, et trois jours plus tard la fumée montait encore au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal⁸. Si l'on se fie aux propos de Favart, deux victimes furent à déplorer⁹.

L'événement passionna également les mémorialistes, et plus particulièrement ses causes. Les *Mémoires secrets* restent assez imprécis : selon eux, le feu serait dû à « la faute des ouvriers, et s'est perpétué par leur négligence à appeler du secours. Il avait pris dès huit heures du matin : ils ont voulu l'éteindre seuls, et n'ont pu réussir. Les portiers, qui ne doivent jamais quitter, étaient absents¹⁰ ». À cette déclaration fait écho une lettre de Charles Simon Favart au comte de Durazzo, en date du 8 avril 1763, qui fait porter la faute sur un ouvrier de l'Opéra, peintre ou garçon machiniste¹¹. Ces deux versions concordent avec la version officielle énoncée dans les lettres patentes de 1764, selon laquelle le feu aurait pour cause « l'imprudance de quelques ouvriers qui travaillaient de l'ordre des directeurs de ladite Académie¹² ». Cependant, quelques jours plus tard, Favart, dans une nouvelle lettre au comte de Durazzo, rédigée quatre jours après l'incendie, a une version un peu différente des faits : le feu se serait déclaré non dans la salle du spectacle, mais dans une petite chambre dépendante des appartements du gouverneur du Palais-Royal, M. de Montausier¹³.

Le cynisme et la moquerie sont également de mise : Favart, par exemple, déclare ironiquement que « l'opinion la plus commune est que les directeurs de l'Opéra ont mis le feu eux-mêmes pour payer leurs dettes », avant de regretter que le « feu ne [se] soit pas étendu jusqu'aux actrices¹⁴ ». L'abbé Galiani est tout aussi sarcastique, lorsqu'il s'interroge sur la manière dont « le feu avait pu prendre dans une glacière¹⁵ », des propos qui font écho à ceux de Favart qui déclare qu'« on avait [...] toujours prédit [à l'Opéra] qu'il mourroit de froid, voilà comme il ne faut point croire aux astrologues ; il est mort de chaud¹⁶ ». Non content de frapper l'opinion, l'incendie de la salle du Palais-Royal stimule l'imagination de tous ceux qui n'avaient cessé de réclamer des locaux plus vastes et appropriés. Et cela d'autant plus que le milieu du XVIII^e siècle coïncide avec une époque où l'évolution esthétique du théâtre engendre des évolutions techniques indispensables dans le domaine de la mise en scène et où le décalage entre les nouvelles tendances de la dramaturgie et le peu de possibilités offertes par les dispositifs scéniques se fait plus flagrant que jamais. Aussi les projets, d'abord ponctuels et timides, se font-ils plus fréquents et plus osés au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle et que les réalisations nouvelles, en province et à l'étranger, piquent l'amour-propre des architectes parisiens. Cependant, alors même que les pouvoirs publics n'interviennent guère plus qu'auparavant, l'incendie de 1781 va avoir un plus grand retentissement que celui de 1763.

Louis-Sébastien Mercier rapporte que le 8 juin 1781, « un embrasement subit détruisit en quelques heures la salle de l'Opéra, commode et magnifique malgré ses défauts. Une corde de l'avant-scène s'alluma dans un lampion, mit le feu à la toile, la toile embrasa les décorations, et les

7. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C.-S. Favart*, éd. par A. Favart, Paris, 1808, p. 89.

8. C. Collé, *Journal historique...*, p. 96.

9. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 90.

10. *Mémoires secrets...*, 8 avril 1763, tome I, p. 200.

11. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 89.

12. *Arrêt du Conseil d'État du roi concernant la reconstruction de la salle de spectacles à l'usage de l'Académie royale de musique*, 11 février 1764, F-Po : P. A. 11 février 1764.

13. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 90.

14. *Ibid.*, p. 87.

15. J. Gourret, *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Paris, G. Trédaniel, 1985, p. 34.

16. C.-S. Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, p. 87.

décorations portèrent l'incendie dans le pourtour des loges. Tout le théâtre fut consumé¹⁷ ». Ce soir-là en effet, l'Académie royale de musique a achevé la représentation de l'opéra *Orphée*, de Gluck. Il est huit heures et demie et le spectacle continue par l'acte d'*Apollon et Coronis*¹⁸. Pendant le ballet, le danseur Dauberval s'aperçoit qu'une toile du cintre est en train de brûler, enflammée par l'un des lampions qui éclairent la scène. Afin d'éviter tout effet de panique, il décide de faire baisser le rideau sans perdre de temps. Malgré les tentatives pour couper les cordes suspendant la toile, « l'incendie augmenta d'une façon terrible, et bientôt la salle fut embrasée. Il se communiqua au Palais-Royal et à d'autres édifices. La charpente s'écroula une heure après un fracas épouvantable, des flammèches s'envolèrent bien loin, mais il plut, fort heureusement¹⁹ ».

La *Correspondance littéraire secrète* du 13 juin 1781 impute l'ampleur des dégâts à l'absence d'eau dans les réservoirs, ce que semble confirmer Mercier, qui relate, dans son *Tableau de Paris*, qu'« un seau d'eau aurait arrêté l'incendie dans son origine. La salle ne manquait pas de pompes ni d'un réservoir spacieux en cas de danger; mais le réservoir était à sec », une négligence que l'écrivain impute au désaccord régnant entre les administrateurs du théâtre²⁰. Comme il pleuvait et qu'il n'y avait pas de vent, les bâtiments voisins furent épargnés, mais la violence de l'incendie semble avoir frappé les esprits : au témoignage de Mercier qui a trouvé « tout à la fois horrible et curieux de voir la flamme pyramidale, qui s'élançait du cintre, successivement nuancée de toutes les couleurs, effet de la combustion des toiles peintes à l'huile, de la dorure des loges, et de l'inflammation de l'esprit de vin²¹ » vient répondre une gravure de Courtin représentant le formidable panache de fumée s'élevant à l'emplacement de la salle de spectacles. Le procès-verbal de l'incendie décrit avec force détails le déroulement des secours. Les pompiers, un détachement de gardes-françaises et de gardes-suisse ainsi que des religieux mendiants, travaillèrent sans relâche à éteindre les flammes et à circonscire l'incendie à la salle du Palais-Royal, si bien que « depuis les onze heures du soir la communication [fut] interrompue tant à droite qu'à gauche de sorte que le foyer est resté dans l'intérieur de la salle de l'Opéra dont toute la boiserie et la charpente ont été consumées²² ». L'incendie fut définitivement maîtrisé vers les cinq heures du matin.

Comme en 1763, la hâte du public de retourner à l'Opéra ne tarde pas à se manifester. C'est dans la *Correspondance littéraire secrète* que l'on en trouve les témoignages les plus éclairants, à l'instar de cette lettre du 15 août 1781, qui déclare qu'« on ne peut vivre à Paris sans opéra; il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que du pain. On a beau hâter les travaux de la nouvelle salle de la Comédie, pour que les Comédiens puissent déménager plus vite des Tuileries. On a beau construire une salle provisoire qui sera prête dans deux mois : tout cela ne suffit pas encore à l'impatience des amateurs²³ ». À deux reprises les incendies auraient pu représenter une occasion inespérée pour que l'architecture de l'Opéra se transforme comme s'était transformée la musique depuis Gluck sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Or, l'absence de réaction décisive des pouvoirs publics ainsi que le choc suscité par ces événements catastrophiques semblent au contraire signifier que l'Opéra représente une image stable du passé – immuable, donc, par définition et sans doute associée à ce qui reste alors de puissance royale – et que c'est à ce titre précis qu'il jouit de l'immense ferveur des Parisiens. Le comportement des spectateurs au cours du spectacle, décrit – chose rare – avec force détails par les différentes sources et documents d'archives, en offre un autre témoignage éclairant.

17. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, éd. par J.-C. Bonnet, Paris, 1994, p. 298.

18. H.-L. d'Oberkirch, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, éd. par S. Burkard, Paris, 1970, p. 167.

19. *Ibid.*

20. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, p. 298.

21. *Ibid.*, p. 299.

22. *Procès-verbal de l'incendie*, F-Pan : O1 614.

23. *Correspondance littéraire secrète*, 15 août 1781.

Aspects musicaux

Dans les salles de spectacles de l'Académie royale de musique, un grand nombre de facteurs contribuent à créer une atmosphère de chaude intimité pendant les représentations. Tout d'abord, 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 semi-obscurité, qui impose à chaque individu l'existence de ses voisins. L'éclairage du plateau n'est alors pas assez fort pour délimiter bien distinctement l'espace scénique ni pour attirer les regards des spectateurs. Par conséquent, la salle de spectacles revêt l'apparence d'un vaste salon. Pour une partie du public, la scène n'offre qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage. Aussi le lever du rideau ne suffit-il 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. Par exemple, lors de la reprise de la tragédie lyrique *Castor et Pollux*, le mardi 24 janvier 1764, « la représentation [fut] des plus tumultueuses, et les brouhahas ont duré sans discontinuation pendant le premier acte et une partie du second²⁴ ». 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 entendus²⁵ ».

Lorsqu'un spectacle recueillait les faveurs du public, la salle se remplissait bien avant le lever de rideau, qui avait lieu traditionnellement à cinq heures : 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 représentation²⁶ ». 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 désordre²⁷ ». Et lors de la première représentation d'*Adèle de Ponthieu*, jouée gratuitement pour fêter l'inauguration de la salle de la porte Saint-Martin et la naissance du dauphin, « la salle de l'Opéra s'est ouverte dès neuf heures du matin, ce qui a donné la facilité de la faire remplir avec le plus grand ordre. Le spectacle a commencé avant deux heures²⁸ ». 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 ». À 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 représentation²⁹. »

L'immense ferveur du public transparaît tout particulièrement lors de la venue de spectateurs exceptionnels à l'Académie royale de musique. Ainsi, la présence de souverains étrangers est extrêmement bien accueillie par les Parisiens : Mercier rapporte que Gustave III de Suède, alors en visite incognito en France sous le nom de comte de Haga au cours de l'été 1784, arriva un soir à l'Opéra

24. *Mémoires secrets...*, 24 janvier 1764, tome II, p. 12.

25. *Ibid.*, p. 82.

26. E.-J.-F. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, éd. par A. de La Villegille, Paris, 1847-1856, tome V, p. 360.

27. *Mémoires secrets...*, 19 avril 1774, tome VII, p. 158.

28. *Ibid.*, p. 107.

29. *Mémoires secrets...*, 4 août 1776, tome IX, p. 179.

alors que le spectacle était déjà commencé : le parterre fit baisser le rideau et redemanda l'ouverture³⁰. Il en va de même lorsqu'un compositeur adulé du public se rend à une représentation. Ainsi, le *Mercure de France* du mois de mai 1751 relate que, lors de la représentation du mercredi 24 mai, le compositeur Jean-Philippe 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 parterre³¹ ».

Mais c'est surtout lors de la venue d'un membre de la famille royale que le déroulement des représentations sort de l'ordinaire. Les *Mémoires secrets* décrivent ainsi longuement la représentation du vendredi 13 janvier 1775, durant laquelle la future reine Marie-Antoinette honore de sa présence l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. La reine est assise « dans la loge des bâtiments, en face du théâtre, aux secondes³² ». 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 loge³³. »

La reine arrive dans la salle sous les applaudissements du public, qu'elle remercie par trois révérences. L'allégresse est à son comble pendant la représentation :

« À 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 yeux³⁴. »

L'épisode n'est pas unique. Le chroniqueur des *Mémoires secrets* rapporte des chants similaires de la part du public lors de la présence de la reine à deux autres reprises : le 26 avril 1777 lors d'une représentation d'*Iphigénie en Aulide* et le 29 décembre 1779, à la fin de la représentation de *Castor et Pollux* : « L'enthousiasme fut tel que le chœur devint général ! on dansait, on s'embrassait, on criait à tue-tête³⁵. »

Les manifestations d'hostilité sont également fréquentes. En février 1787 par exemple, la « reine, en arrivant à l'Opéra [...] fit trois révérences au public, suivant l'usage. On entendit un coup de sifflet s'élever de la foule³⁶. » À en croire le chroniqueur, cette offense publique semble affecter la reine qui « 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 sa suite seule y serait admise³⁷ ». Bien souvent, on ne peut que rester 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 par le public. Pour manifester son mécontentement, celui-ci le siffle du début à la fin :

30. L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, tome II, p. 1 468.

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

32. *Mémoires secrets...*, 14 janvier 1775, tome VII, p. 263.

33. *Ibid.*, p. 264.

34. *Ibid.*, p. 265.

35. *Ibid.*, p. 266.

36. *Correspondance secrète inédite sur Louis XVI, Marie-Antoinette, la cour et la ville*, Paris, 18 février 1787.

37. *Ibid.*

« 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 Tailleur³⁸. »

C'est en particulier lors des querelles entre partisans de la musique italienne et tenants de la musique française que les réactions sont les plus fortes. En 1781 par exemple, l'ambassadeur de Naples, « spectateur enthousiaste de la musique de Piccinni », se rendit 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 mais en criant encore : "Musique du diable!"³⁹ ».

*

Au terme de cette réflexion, il apparaît que, dans cette machine complexe qu'est l'Opéra de Paris, tout fait système, que pratiques patrimoniales et pratiques musicales se mêlent fructueusement. L'attachement à la salle de spectacle, dont on perçoit les enjeux à travers les réactions des contemporains lors des deux incendies, ainsi que le comportement du public au cours du spectacle apparaissent comme deux facettes d'un même phénomène : un extraordinaire attachement à ce monument de la musique française qui demeure très probablement liée au souvenir passé des fastes royaux, une immense ferveur envers un lieu et un spectacle lyrique investis de valeurs culturelles et sociales tout à fait caractéristiques des hommes des Lumières.

38. *Correspondance littéraire secrète...*, 28 février 1781.

39. *Correspondance secrète*, Paris, 20 septembre 1778, p. 222.