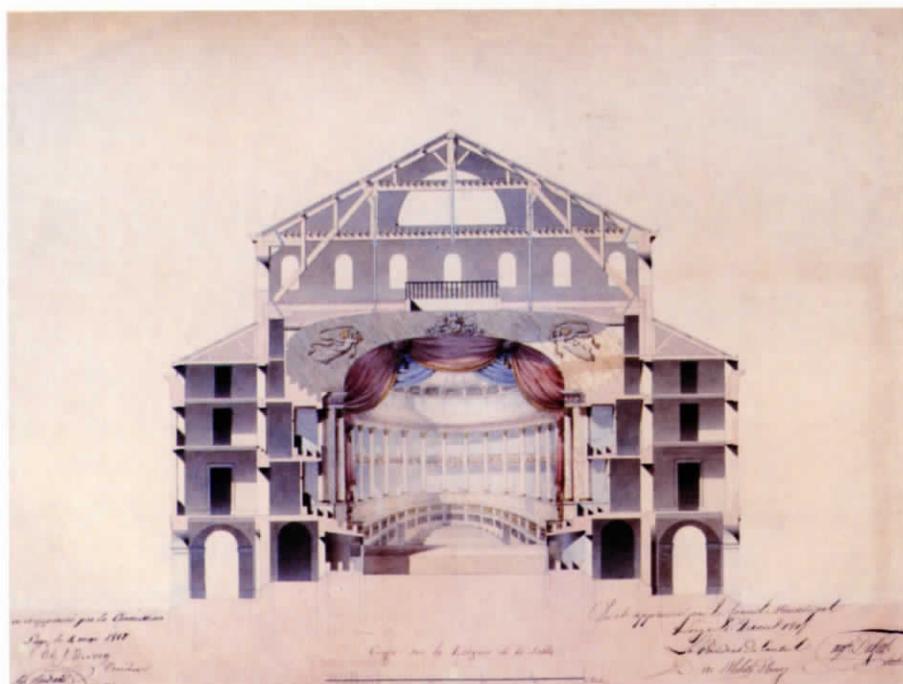


LA GENÈSE D'UN OPÉRA

LE THÉÂTRE DE LIÈGE EN 1820



ASSOCIATION DES AMIS DE L'OPÉRA ROYAL DE WALLONIE
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE
1995

LE PUBLIC

AU DEVANT DE LA SCÈNE

SOLANGE T'KINT & CARL HAVELANGE

LES HISTORIENS SONT BIEN MAL PRIS. Leurs questions restent souvent sans réponse parce qu'elles s'adressent à des ombres. Ils connaissent ou reconstituent les structures anciennes de la vie en société, repèrent ici les évolutions et là les stagnations. Ils connaissent les grands courants de pensée à quoi, dit-on, se résume la culture. Mais la vie trop souvent leur échappe, la chair vive du temps, des mots échangés, des passions, des émotions de chaque jour. Tragique ou légère, *la poésie* du quotidien, c'est-à-dire l'essentiel du passé, est hors de leur portée.

Les traces manquent de la vie commune. On en connaît le décor mais la scène le plus souvent reste déserte aux rares exceptions près de quelques témoignages préservés des outrages du temps. La vie commune ? Celle-là aussi qui conduisait, à Liège, depuis 1820, un public nombreux et bigarré aux représentations du théâtre. Qui fréquentait le théâtre ? avec quelles attentes ? quelles émotions ? quels enthousiasmes ? quel type d'attitude ? La question n'est pas dérisoire qui s'adresse aux loisirs et aux formes de sociabilité ancienne — comment les spectateurs se

rencontrent-ils au parterre, au balcon,... ? —, à l'accueil réservé aux représentations, aux chemins de l'imaginaire, aux liens qui se tissent entre le rêve d'un soir et la réalité quotidienne.

Autant de points d'interrogation : les informations font défaut à propos de l'histoire ancienne du théâtre liégeois. Les journaux de l'époque, les sources administratives ou institutionnelles, la remarquable compilation d'un érudit de la fin du XIX^e siècle¹, les commentaires publiés du propriétaire du Gymnase² ou d'un habitué des spectacles liégeois,³ quelques autres documents encore ne parviendront pas à donner le change.

On ne peut que très légèrement soulever le voile et n'entendre que de bien loin les rumeurs échangées dans la salle.

Nous ne disposons pas de listes d'abonnés qui permettraient de reconstituer avec précision le profil sociologique du public de l'Opéra. On le sait — on le devine à plusieurs indices — mêlé et combien moins indulgent que les spectateurs dociles de l'Opéra d'aujourd'hui. À coup sûr, ce qui menait au théâtre au XIX^e siècle n'est pas exactement du même ordre que ce qui remplit les salles aujourd'hui... ou parfois les laisse à moitié désertes. Ne croyons pas l'idée de culture immuable. Elle varie elle-même dans les méandres d'un devenir social, voire économique et politique.

Cherchons donc, de l'autre côté du miroir, quelques échos bien assourdis des anciennes représentations du théâtre liégeois.

-
- 1 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège : H. Vaillant-Carmanne, 1887. Cet ouvrage fournit une profusion d'informations sur le théâtre de Liège, sur les spectacles qui y sont donnés, sur le public qui le fréquente. Le travail de J. MARTINY mentionne cependant rarement de façon précise les sources consultées. On sait par ailleurs ses imprécisions et quelque tendance à l'exagération.
 - 2 F. ROUVEROY, *Scénologie de Liège ou Lettre sur les théâtres et leurs modifications depuis la fin du moyen âge jusqu'à nos jours*, Liège : N. Redouté, 1844.
 - 3 L. DE THIER, *Quelques mots sur la question du théâtre*, Liège, 1889.

LES PREMIERS FEUX DE LA RAMPE

4 novembre 1820, fin de soirée. Le rideau va tomber sur la scène finale de *Zémire et Azor*, opéra-féerique mis en musique par Grétry sur un livret de Marmontel. Le thème est connu : il transcrit dans la langue apprêtée de la fin du XVIII^e siècle, le vieux thème de *La Belle et la Bête*. D'une seule voix, les héros expriment leur joie partagée :

Vous plaire est mon seul désir
Vous rendre heureux fait ma gloire
heureuse est ma gloire⁴

Et le chœur de reprendre :

J'ai peine encor à le croire,
Que de gloire et de plaisir !
Ah ! le beau jour !⁵

Un beau jour assurément. Aristocrates et belles dames des loges, juges, avocats, négociants du parquet, amateurs de divertissements du parterre et de la galerie, citadins et étrangers attirés par la nouveauté, amateurs de spectacles et curieux, gens respectables et instruits, personnes qui viennent pour voir ou pour être vues, chacun retient son souffle. La richesse des décors, le scintillement des lumières, la coupe de la salle "si sayante et si heureuse que l'œil en embrasse dans l'instant toutes les parties, les courbes si bien dessinées et si gracieuses de la galerie et des loges"⁶, ajoutent à l'émotion suscitée par l'heureux dénouement de l'opéra la fierté de participer à l'inauguration du Théâtre.

4 André-Ernest-Modeste GRÉTRY, Jean François MARMONTEL, *Zémire et Azor*, opéra-féerique (1771), Paris, 1878, Acte IV, scène 7, p. 50.

5 *Ibidem*.

6 *Journal de la Province de Liège*, 262 (lundi et mardi 6 et 7 novembre 1820), p. [2-3].

En effet, ce samedi 4 novembre 1820 marque l'ouverture de la nouvelle salle de théâtre attendue impatiemment par les Liégeois et, écrit le journaliste qui rendit compte de la soirée, "élevée comme par enchantement, au milieu d'une place immense"⁷. Liège peut se glorifier de posséder un tel monument d'autant plus que l'architecte Dukers qui l'a conçu en est originaire. L'éclat de son talent rejaillit sur le public liégeois qui ne peut que lui témoigner sa reconnaissance. "Aussi", continue le *Journal de la Province de Liège*, "au moment où le directeur, dans un discours adressé au public, a payé à ce jeune architecte le tribut d'éloges qu'il méritait, les applaudissements les plus vifs et les plus prolongés ont éclaté de toutes les parties de la salle"⁸.

Cette cérémonie brillante suscite l'enthousiasme et laisse envisager l'avenir du théâtre sous les plus heureux auspices. Les organisateurs de la soirée avaient bien fait les choses. À *Zémire et Azor*, ils avaient ajouté une pièce spécialement écrite pour la circonstance. Grétry, tout en gloire, est bien sûr à l'honneur. Apollon et les dieux du Parnasse sont conviés à cette soirée, pour lui accorder leur soutien. Apollon :

Liège, ce monument aux beaux arts élevé,
 Que du haut du parnasse avec orgueil j'admire,
 Grâce à ton zèle, est enfin achevé.
 D'une palme nouvelle il accroît mon empire.
 Du séjour plein d'attraits des justes, des héros,
 GRÉTRY ton digne fils, sourit à tes travaux.⁹

7 *Ibidem*, p. 2.

8 *Ibidem*, p. 2-3. Voir Philippe VENDRIX, "La Tradition lyrique à Liège", *L'Opéra, un rêve, une réalité*, Liège-Aller : éd. du Perron, 1992, p. 15.

9 J.-G. Modave, *Prologue sur l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle de Liège suivi de l'Apothéose de Grétry*, Liège : J.-A. Latour, 1820, p. 27. Après avoir accompli ses études chez les jésuites, Modave s'était destiné à la vie ecclésiastique. La réunion du Pays de Liège à la France avait modifié sa vocation et en avait fait un fonctionnaire de l'Etat. Durant ses moments de loisirs, il se consacrait à l'écriture qu'il considérait comme le "délassement d'un

Comment ne pas sourire à lire aujourd'hui ces vers si robustes et désuets ? Mais l'ironie rétrospective est facile et n'aide en rien à comprendre. Les airs de Grétry et les vers de Modave donnent cependant le ton d'une programmation et peut-être d'un certain type d'attente.

Enthousiasme, unanimité, émotion, fierté partagée. Mais, dès le premier soir, le public se fait entendre également sur un autre ton. En effet, la solennité du jour et les louanges des dieux n'empêchent pas des voix de s'élever pour réclamer... "la suppression entière du parquet"¹⁰. Voilà qui trouble de manière quelque peu fâcheuse l'harmonie du moment — cette fête de famille écrit encore le rédacteur du *Journal de la Province de Liège* — mais qui dès la première représentation donne la couleur. Manifestation d'un mécontentement passager ou présage de crises à venir ? L'incursion d'une fraction du public dans le déroulement du spectacle, l'inadéquation entre les exigences des spectateurs et la volonté de bien faire de la direction et des acteurs sera une constante tout au long du XIX^e siècle.

amateur". Qualifié de "poète médiocre" par l'auteur de la notice qui lui est consacrée dans la *Biographie Nationale*, il a réalisé de nombreuses oeuvres en vers et en prose relatives à l'histoire et aux beaux-arts. Le *Prologue sur l'inauguration de la nouvelle salle de spectacle et L'Apothéose de Grétry* avaient été composés afin de combattre les critiques que l'on faisait à propos de l'emplacement et de l'architecture de la nouvelle salle. J. G. Modave "essayait ainsi de venger l'administration communale et l'architecte Dukers des reproches qui leur étaient journalièrement adressés." P. BERGMANS, V^o "J. G. Modave (Liège, 9 février 1772-18 septembre 1852)", *Biographie Nationale*, Bruxelles : E. Bruylant, 1897, t. XIV, c. 907-909.

- 10 Face aux réclamations, la Commission des actionnaires faisait remarquer que "le parterre étant exclusivement réservé aux hommes, le parquet était indispensable pour placer les dames et les militaires [...] Le tumulte s'étant renouvelé dans la soirée du lendemain, M. Fiévez (le directeur) vint annoncer que la commission avait décidé de maintenir le parquet". Jules MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège : Vaillant-Carmanne, 1887, p. 156.

L'ESPRIT DE CONTESTATION : UN HÉRITAGE SÉCULAIRE

Le public du parterre n'est-il pas l'héritier de la préhistoire, pourrait-on dire, ou de la genèse du théâtre ? Dès les premières années du XVII^e siècle, une partie des locaux du Poids public (situés sur la Batte, à la hauteur de la rue Saint-Jean-Baptiste) était affectée à l'organisation de représentations dramatiques. Des troupes itinérantes, composées d'acteurs étrangers, originaires de France et d'Italie, s'y arrêtaient pour donner des représentations publiques¹¹. Elles avaient essentiellement pour objectif de distraire les soldats casernés à Liège.

En 1735, le premier théâtre régulier est érigé par Gamba Curta, un des personnages les plus hauts en couleur du XVIII^e siècle liégeois¹², sur la Batte (à la hauteur de la Cité administrative). Il s'agit d'une construction en planches, la Baraque ; on y joue la comédie et on y vend "des remèdes internes et externes dont les bons effets sont connus"¹³. De fait, ce théâtre avait été érigé en vue de divertir le public liégeois par des farces et de l'amener à acheter des remèdes. Après avoir débité ses boniments sur la scène, Gamba Curta débitait alors ses drogues. Il avait ainsi conquis une grande vogue parmi la Cité. Le premier théâtre liégeois rassemblait donc un public populaire venu faire ses emplettes sur la Batte, intéressé par l'achat d'une préparation ou simplement amusé par le discours d'un bateleur en mal de respectabilité.

11 Léon HALKIN, "Notes sur le théâtre à Liège au XVII^e siècle", *Léodium*, t. XXVI (1933), p. 7.

12 Gamba Curta, d'origine italienne et de son vrai nom Charles-Antoine Lazare, était un praticien hétérodoxe de l'art de guérir. Dès 1729, il avait été autorisé par Georges-Louis de Berghes à distribuer ses remèdes. Au fil des années il s'était forgé une réputation qui lui permettait de mener la vie d'un médecin prospère, de temps à autre perturbée par les difficultés que lui faisait le Collège des médecins. Carl HAVELANGE, *Les figures de la guérison (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Genève : Droz, 1991, p. 135-136.

13 Philippe VENDRIX, *op. cit.*, p. 14.

Deux ans plus tard, en 1737, une autre construction en planches est érigée près de la rue Hongrée. Elle sera remplacée, en 1740, par un édifice de briques dont "la salle est bien agencée et dispose de loges, d'un emplacement d'orchestre et de décorations"¹⁴. Les représentations y sont souvent houleuses si bien que le 3 décembre 1742, le prince-évêque Georges-Louis de Berghes, interdit à quiconque, sous peine d'amende, d'interrompre les acteurs ou d'empêcher les spectateurs de jouir tranquillement du spectacle "soit par cris et sifflements, querelles, bruits extravagants ou autrement"¹⁵. En effet, cette salle de spectacle plus luxueuse est toujours située à l'emplacement d'un marché. Au vivier populaire originaire ne fait que s'ajouter un public plus choisi. Ainsi se trouvent rassemblés domestiques et maîtres, ouvriers et patrons, menu peuple et autorités communales. Désordre et querelles émanent du parterre, lieu populaire par excellence. Afin de limiter les excès, le prince-évêque interdit "aux domestiques dont les maîtres ou maîtresses ne sont pas à la comédie, de se présenter au spectacle, et aux autres de se trouver ailleurs que dans la place qui leur est destinée [...]"¹⁶. Ainsi l'accession d'un public privilégié au théâtre devient-elle un des garants du respect de l'ordre et du bon déroulement des spectacles.

En 1760, la "Baraque" est démolie car elle menace de s'écrouler. Le 7 février 1767, pour satisfaire "à une demande presque générale"¹⁷, le Conseil communal effectue des transformations au second étage du bâtiment de la Douane (Poids public) qui servira ainsi de salle de spectacle jusqu'en 1805, année où le bâtiment sera détruit par un violent incendie.

14 *Ibidem*.

15 M. POLAIN, *Recueil des Anciennes Ordonnances de la Principauté de Liège, Troisième série : 1684-1794, Premier volume contenant les ordonnances du 28 novembre 1684 au 3 mars 1744*, Bruxelles, 1855, p. 796.

16 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 12.

17 *Ibidem*, p. 24.

La Salle de la Douane était sans contredit plus vaste et mieux décorée. Elle pouvait contenir plus de mille cinq cents personnes et drainait notamment un public de bourgeois aisés et d'aristocrates¹⁸. "Il y avait [...] deux rangs de loges dont les balcons étaient bombés et marbrés ; les guirlandes en étaient sculptées et cuivrées. Les loges du prince et des bourgmestres régents avaient leurs foyers garnis de candélabres"¹⁹. Le public du parterre était debout et s'était donné le privilège de se tenir couvert "avant comme après la levée du rideau". Cependant, jaloux de ses prérogatives, il ne tolérait pas que l'on en fit de même aux loges ou au parquet. Le parterre de la Douane était fréquenté par la bonne bourgeoisie, juges, avocats, négociants, rentiers, etc. "On conçoit", fait remarquer le propriétaire du théâtre du Gymnase, "qu'un parterre ainsi composé était moins bruyant, moins tapageur et beaucoup meilleur juge des pièces et des acteurs"²⁰. Le parquet et le second rang des loges de cette nouvelle salle étaient plus particulièrement occupés par les dames de la bourgeoisie. Les spectateurs qui fréquentaient la Douane avaient un goût marqué pour les divertissements faciles, les démonstrations spectaculaires, les réjouissances populaires. Les représentations qui s'y donnaient allaient du concert et de la comédie aux tours de mécanique et de physique, à l'exhibition d'hercules, aux jeux d'ombres chinoises, etc.²¹ qui satisfaisaient sans conteste le public. Le plancher de la salle avait par ailleurs été aménagé afin d'y donner des bals publics qui attiraient une foule nombreuse.

Par suite de la destruction de la Douane, les spectacles se donnèrent sur une scène aménagée dans les greniers de l'église Saint-Jacques jusqu'en 1820. Le répertoire y était très varié et comprenait tous les genres ; rarement une oeuvre y était jouée plus de trois ou quatre fois. La direction ne pouvait que se mon-

18 Philippe VENDRIX, *op. cit.*, p. 22.

19 Théodore GOBERT, *Liège à travers les âges, Les rues de Liège*, Bruxelles : Culture et Civilisation, 1975, t. 2, p. 124-125.

20 F. ROUVEROY, *op. cit.*, p. 94-95.

21 Théodore GOBERT, *op. cit.*, p. 128.

trer satisfaite car les artistes y étaient presque tous admis dès leur début²². De par sa situation, ce théâtre avait cependant un caractère provisoire. Depuis 1805, de nombreuses discussions avaient animé le Conseil municipal mais il avait fallu attendre le 6 février 1815 pour qu'une Commission soit chargée d'étudier la construction d'une nouvelle salle de spectacle et son emplacement. Le choix s'était porté rapidement sur le terrain de l'ancien couvent des Dominicains et de ses jardins offert par Guillaume I^{er} à la ville de Liège. Parmi huit projets présentés, celui de l'architecte Dukers fils avait été adopté à l'unanimité le 4 mai 1817 par la Commission.

Le 1^{er} juillet 1818, la première pierre de l'édifice était ainsi posée par le comte de Liedekerke-Beaufort en présence d'un public nombreux et de Mademoiselle Mars, célèbre actrice de la Comédie-française²³. La construction de l'édifice allait durer plus de deux ans.

Le 4 novembre 1820, c'est donc un public "longtemps réduit à fréquenter une salle provisoire mal située"²⁴, curieux et impatient de découvrir le nouveau théâtre qui s'est déplacé et s'enivre des vers de *Zémire et Azor*.

BRUITS ET RUMEURS AU XIX^e SIÈCLE

De nos malheurs plus de trace ;

Ils sont passés sans retour.

Ah ! le beau jour²⁵

Au terme d'une longue attente, le public liégeois possède enfin une salle dont il peut être fier, un théâtre digne de ce nom qui satisfait sa soif de spectacles et son goût des mondanités. Lieu

22 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 151.

23 Théodore GOBERT, *op. cit.*, p. 144-145. Philippe VENDRIX, *op. cit.*, p. 15-16.

24 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 139.

25 A.-E.-M. GRÉTRY, J. F. MARMONTEL, *op. cit.*, acte IV, scène 7, p. 50.

de divertissement et d'agrément mais aussi lieu de rencontre et de sociabilité, le théâtre met en contact plusieurs groupes sociaux tout en leur assignant comme sur une scène des espaces bien distincts. Le théâtre de 1820 n'est évidemment plus, dans ses ambitions, les programmes qu'il propose ou la composition de son public, celui du XVII^e siècle. Mais il porte, qu'il le veuille ou non, un héritage séculaire. Les contestations qui s'élèvent du parterre, le 4 novembre 1820, lors de la soirée d'inauguration, témoignent de cette histoire. Elles rappellent en un sens le désordre enthousiaste et volontiers bravache des badauds réagissant aux interpellations de Gamba Curta.

Pendant tout le XIX^e siècle, journalistes et commentateurs continueront de se plaindre. Le théâtre est le lieu d'un marquage social et celui d'une rencontre houleuse. "Souvent", écrit Martiny, "le parterre est d'une indécence rare [...]. Des hurlements dignes des halles, des vociférations ordurières, des chants grossiers, des insultes directes, adressées non seulement aux hommes, mais encore aux dames qui occupent, soit les loges, soit la galerie, voilà les aimables choses auxquelles il se délasse"²⁶. Manifestations spontanées, manières d'improvisation, ces débordements semblent abolir les frontières de la scène.

26 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 158. Dès 1824, un règlement relatif à la police des spectacles est promulgué. L'article 17 spécifie que : "Tous actes, cris ou interpellations qui tendraient à troubler l'ordre ou à interrompre le spectacle, soit pendant sa durée, soit avant le lever du rideau, soit pendant les entr'actes, pourront suivant leur gravité être punis d'une amende [...]. Au surplus ceux qui auront troublé l'ordre, seront à l'instant expulsés de la salle, où ils ne pourront rentrer dans la même soirée ; ils pourront même être conduits à la chambre d'arrêt de l'Hôtel-de-Ville". 13 octobre 1824 - Règlement relatif à la police de la salle des spectacles, *Bulletin municipal ou Recueil des arrêtés et règlements de l'Administration communale de Liège*, 1836, Liège : Dessain, 1837, t. 1, p. 170. À dater du 2 décembre 1836, afin de faire cesser les scènes de désordre qui ont lieu au théâtre, deux commissaires de police "accompagnés de leurs agents respectifs et des surveillants de la voirie attachés à leurs quartiers", sont chargés de faire respecter le règlement principalement lors des "représentations qui paraissent devoir attirer la foule. Les commissaires de police de service disposent le personnel de leurs agents afin d'assurer une bonne surveillance sur les diffé-

Altercations entre les spectateurs, prise à partie des bourgeois du balcon, mais aussi commentaires en tous sens à propos des acteurs et des dialogues dont ils se font les interprètes. Le public est "dans la scène", il y va de ses propres répliques, perturbe le jeu des acteurs, commente, distribue sans complexe ni retenue bons et mauvais points.

Nombreux sont les échos de ce tumulte. Évoquons en un, presque au hasard, en date du 10 mars 1829 : deux artistes tragiques, Eric Bernard, du Théâtre de l'Odéon, et Mademoiselle Level, du Théâtre français, accompagnés de plusieurs autres artistes, étaient en tête d'affiche de la soirée. Le rideau allait tomber sur *Œdipe*, avant de laisser place à *Jeanne d'Arc* "mais il y eut un tel vacarme de cris et de sifflets, que M. Eric Bernard se retira et l'autorité dut faire évacuer la salle ; on attribua cet incident au mécontentement des abonnés d'avoir à supporter la tragédie deux jours de suite"²⁷. Le système des abonnements assurait en effet au directeur une audience facile à canaliser mais difficile à satisfaire. Il générait un rapport de force entre la direction du théâtre et son public. L'inscription obligatoire pour six ou sept mois obligeait les abonnés à revoir plusieurs fois le même spectacle et ne permettait pas de faire varier le public. Ces abonnés étaient totalement opposés à toute augmentation du prix des places si bien que le directeur se trouvait constamment dans une situation précaire.²⁸

rents points de la salle, tels que le parterre, l'amphithéâtre, etc.". 2 décembre 1836 - Règlement du service du personnel de la police au grand théâtre - *Bulletin municipal*, 1837-1839, Liège : Dessain, 1840, t. 2, p. 7. Dukers avait pourtant conçu le nouveau théâtre de manière à neutraliser le parterre comme en témoigne la réplique que Modave (*op. cit.*, p. 23) met dans la bouche de Fréron, l'un des personnages de sa pièce réalisée pour l'ouverture du nouveau théâtre : "FRÉRON : Et de ce parterre, que dites-vous ? Il est passablement encoffré ; il verra un peu le parquet, un peu la scène ; mais il ne verra que très peu les loges. Avouez que la manière dont on l'a logé rendra sa prépondérance tout-à-fait nulle."

27 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre... op. cit.*, p. 191.

28 L. DE THIER, *op. cit.*, p. 31. Le premier directeur du théâtre, Fiévez s'était associé à un certain Wýngaard, "homme peu intelligent, mais bailleur d'écus, ce qui est une excellente compensation pour un directeur presque toujours dans l'embarras. [...]"

Bien que dans l'impossibilité d'augmenter ses recettes, il était contraint d'offrir un répertoire diversifié pour raviver l'intérêt d'un public qui ne se renouvelait presque pas. Il faisait ainsi jouer des pièces nouvelles sans laisser aux acteurs le temps nécessaire pour étudier leur rôle ; "huit jours suffisaient pour un ouvrage répété pendant plusieurs mois à Paris, par des artistes de talent"²⁹. Muni de ses minces ressources, le directeur tentait ainsi de satisfaire des prétentions presque impossibles à contenter. Le coût élevé de la location, le salaire des artistes, l'achat et l'entretien des décors rendaient les bénéfices quasiment inexistant.

Aussi, en 1835, après que le directeur se fut déclaré en déficit d'une vingtaine de milliers de francs, la Compagnie des actionnaires proposa à la Ville la cession de toutes les actions, c'est-à-dire le rachat du théâtre³⁰. Le Conseil communal se déclara hostile à cette proposition mais décida l'octroi d'un subside en faveur de la scène³¹. Même si cette subvention était insuffisante, le Théâtre royal essayait d'offrir des spectacles de qualité, néanmoins "les abonnés et les habitués étaient difficiles et trouvaient

Malgré l'affluence des citadins et des étrangers qu'amenaient l'attrait de la nouveauté, l'"impressario" Wingaard tout-à-fait ruiné, tomba en faillite au commencement de l'année 1821". ROUVEROY, *op. cit.*, p. 137. Sur une période de 86 ans, le Théâtre royal a connu 60 directeurs. "Les uns terminant à peine leur première année, d'autres n'allant pas au-delà de la seconde, car jusqu'en 1875, 4 directeurs seulement avaient dépassé ce terme". MARTINY, *Le Théâtre Royal de Liège et ses Directeurs depuis 1820 jusqu'à nos jours* (tiré à part, Salle Ulysse Capitaine, N° 15.473).

29 F. ROUVEROY, *op. cit.*, p. 154.

30 Théodore GOBERT, *op. cit.*, p. 147.

31 De 1835 à 1838, de 1839 à 1841 et de 1843 à 1847, le théâtre bénéficia d'un soutien qui ne lui permettait cependant pas toujours de clore la saison par un bénéfice. L. DE THIER, *op. cit.*, p. 32. Il fallut attendre 1852 pour que le Conseil communal autorise le Conseil échevinal à traiter avec la société des actionnaires du théâtre. La Ville de Liège devint ainsi propriétaire de la salle de spectacle le 23 août 1854. Le directeur était dès lors nommé par le Conseil communal. "Ceci avait pour avantage [...] (qu'il) obtenait la salle gratuitement. En revanche, il devait fournir une caution de 6.000 francs pour garantie de l'exécution des clauses du contrat." Jules MARTINY, *Le Théâtre Royal et ses directeurs...*, *op. cit.*, p. 18.

même souvent médiocres des artistes qui avaient réussi sur de grands théâtres bien subventionnés³².

Le public liégeois ne semble blasé ni dans ses bruyantes critiques ni dans ses enthousiasmes. La scène où dans l'ombre du public se jouent chaque représentation n'a en tout cas rien de figé. De fait, il suffit que paraisse à l'affiche le nom d'un acteur estimable ou que s'accomplisse le mystère d'un enchantement pour que les réactions du public passent du registre de la contestation à celui de la communion.

Ainsi, Jules Martiny, évoque-t-il les "bouleversantes soirées des 6 et 8 février 1830 : "M^{lle} Henriette SONTAG" — cantatrice allemande renommée — "accueillie partout où elle chantait avec un enthousiasme indescriptible, le fut également à Liège. Elle faisait une espèce de révolution musicale dans l'art du chant ; au lieu de sons criards auxquels on avait été habitué jusque là, on entendait des effets imprévus de teintes si légères, de nuances si fines, si pures, si bien marquées, qu'on en restait émerveillé"³³. Moment de grâce ou de répit sur une mer agitée ? Émotion changeante du public ? Un peu de tout, probablement, conjugué en cette étrange alchimie qui fait, jamais tout à fait prévisible, l'émotion du public.

Convention attendue, propre au XIX^e siècle, le système d'acceptation des artistes par sifflet ou applaudissement est un facteur de perturbation du public et un sujet d'angoisse tant pour le directeur du théâtre que pour celui qui débute sur la scène liégeoise : une fois les trois débuts de l'artiste terminés, le régisseur apparaît sur la scène afin de s'informer de ce que le public pense de l'artiste présenté ; alors éclatent de toutes les parties de la salle, des sifflets ou des applaudissements "selon que le patient a plus ou moins de partisans"³⁴. Le régisseur se retire alors et l'autorité statue en dernier ressort. Il était difficile de

32 L. DE THIER, *op. cit.*, p. 34.

33 MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège...*, *op. cit.*, p. 195.

34 *Ibidem*, p. 328.

savoir si les partisans ou les adversaires de l'artiste avaient le dessus. Ce procédé entraînait des manifestations extraordinairement frustes, comme si la somme d'individualités réunies dans la salle de l'Opéra suscitait une métamorphose, donnait naissance à un être méconnaissable dont on pouvait craindre le pire. *La Belle et la Bête*? "Il arrivait que, non contents de siffler, les plus tapageurs lançaient parfois des projectiles à la tête des artistes ; ces projectiles consistaient le plus souvent en pommes de terre grillées. Celles-ci se procuraient à la chaufferie du théâtre, et formaient une source de revenus au machiniste-chauffeur [...] c'était aussi la distraction des entractes, et l'on voyait dans les loges ou les baignoires des personnes qui ne dédaignaient pas de se délecter de ce précieux tubercule"³⁵.

Les débuts étaient une manière, sans doute, d'offrir au public son lieu d'expression, son moment de participation privilégié qui lui permettait de donner de la voix sans troubler l'ordre des représentations. Mais il n'en était pas toujours de même. L'acteur excitant la sensibilité du public pouvait se faire huer bien avant la fin de la représentation, alors qu'il en était à ses premières répliques.

On s'étonne aujourd'hui de la violence à laquelle étaient soumis les artistes. Livrés à leurs juges sans aucune complaisance, à cette occasion comme à toute autre, il leur était interdit par décret de police "[...] à moins que leur rôle ne l'exige ou que l'autorité ne l'ait permis, d'adresser la parole au Public ou à des personnes se trouvant dans la salle. Le 'maximum' de la peine [...] était] toujours appliqué lorsque par paroles, gestes ou autrement, l'artiste ou l'employé [...] avait] manqué au Public ou occasionné du désordre"³⁶. Manière inattendue de sauvegarder dans

35 *Ibidem*, p. 328-329.

36 Décret, en date du 21 octobre 1830, portant liberté des théâtres - Ch II - Police intérieure, F. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles : Fr. J. Olivier/Paris : Tresse, 1880, t. 5, p. 65-66. Cette question des débuts n'est évidemment pas spécifique au théâtre liégeois et les solutions peuvent également varier. Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, le directeur du Palais Garnier, dans un contexte évidemment

la salle un certain ordre perpétuellement fragilisé, de maintenir une frontière contestée par un public toujours enclin aux débordements.

L'effort des autorités est de dessiner toujours plus nettement cette limite entre la scène, d'une part, le parterre et les balcons, d'autre part. Mais cette frontière évidente dans l'espace du théâtre est toujours menacée notamment dans le parterre où les abonnés manifestent le plus bruyamment leurs émotions. Le théâtre est un microcosme où s'expriment des distinctions, où se manifestent des oppositions, où se rencontrent de façon heurtée différentes classes sociales. Faut-il y voir également un laboratoire où se forment attitudes et comportements nouveaux ? De même qu'en tous les autres lieux du siècle, une morale nouvelle, une autre manière d'habiter son corps et son esprit, une autre manière d'habiter l'espace public et privé, tendent à se substituer aux anciennes manières d'être et de faire ? L'idée est bien sûr séduisante mais elle demande à être confirmée à la lumière d'une plus abondante documentation.

La rumeur inquiétante du parterre ferait-elle fuir les bourgeois tranquilles ? En 1844, Rouveroy dit que "le malaise qu'éprouve le public lui-même, les interruptions souvent prolongées outre mesure éloignent les dames d'abord, et une bonne partie des bourgeois tranquilles, ennemis du bruit et n'allant au spectacle que pour se distraire et s'amuser"³⁷.

Pendant tout le XIX^e siècle, les autorités communales chercheront à maintenir ou à rétablir cette frontière toujours mouvante. La question des débuts inquiète. Elle devient comme le symbole d'une menace. Suite aux excès répétés, le Conseil communal impose, le 18 mars 1859, un règlement qui spécifie que

bien différent, prenait-il soin de faire débiter les nouveaux artistes au cours de l'été, c'est-à-dire quand la plupart des abonnés étaient partis en villégiature. Florence PATUREAU, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Liège : Mardaga, 1991, p. 368.

37 F. ROUVEROY, *op. cit.*, p. 193.

l'admission ou le rejet des artistes sera décidé par vote secret des abonnés et que pendant les débuts, toute manifestation d'approbation ou d'improbation sera interdite. Mais l'effet de telle mesure comme de toute mesure répressive peut se révéler pervers. Au lieu de l'apaisement attendu, le théâtre connut de nombreux troubles "provenant en grande partie de la suppression des débuts"³⁸. En effet, le parterre, masse frémissante et avide de sensations, attendait avec une impatience non retenue les moments les plus intenses pour s'exprimer avec passion.

Frontière : le public n'était pas toujours le seul à essayer de la franchir et les acteurs que l'on imagine excédés par certaines manifestations de bruyante hostilité ne parvenaient pas toujours, en dépit des règlements de police, à s'abstenir de réagir. En témoigne, en 1859, un autre incident. Laissons à Jules Martiny le soin de nous en faire le récit. "L'acteur Léopold Féroumont, pour expliquer un bon mot, commit un geste qui fut accueilli par des sifflets ; il répéta le mot plusieurs fois, ajoutant à mi-voix qu'il fallait le faire comprendre à des crétins. Cette épithète entendue des spectateurs les plus rapprochés de la scène, souleva des réclamations nombreuses ; à l'acte suivant, M. LÉOPOLD fut accueilli par des cris et des sifflets ; sur son interpellation de savoir à quel propos on voulait lui imposer amende honorable, on lui répondit qu'il avait insulté le public ; il ajouta que celui qui prétendait avoir entendu une insulte, devait avoir les oreilles bien longues. Ce mot fut peu goûté, le tumulte augmenta et le rideau dut être baissé"³⁹.

Toute convention dans les rapports s'établissant entre les spectateurs et les artistes pouvait conduire à sa transgression. Ainsi de l'habitude qui consistait à jeter sur la scène des billets à l'adresse du directeur. On exprimait ainsi le souhait de voir renvoyé tel artiste, celui de voir réorganisée la troupe, etc. Mais que

38 En 1868, "un groupe d'abonnés se rendit en députation chez le directeur pour l'engager à les rétablir" ce qui fut fait la même année. Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 195.

39 *Ibidem*, p. 330.

ces souhaits ne fussent exaucés et on était alors exposé à de nouveaux débordements auxquels les directeurs ne pouvaient pas toujours faire front et qui faisaient tomber les plus endurants. Martiny, toujours en verve, nous en apporte la profuse illustration. Ainsi en fut-il du malheureux A. Sanse dont la programmation dans les années 1833-1834 était tout particulièrement contestée. Les billets venant du parterre s'accumulaient chaque soir sur la scène, sans que les spectateurs n'obtiennent satisfaction. "Il se passait souvent", écrit Martiny presque en manière d'euphémisme, "des scènes désagréables dans la salle ; on sifflait à outrance", dit-il encore, "les plus exaltés sifflaient et applaudissaient, en même temps, histoire de troubler les représentations"⁴⁰.

Bref, les manifestations d'hostilité ne désarmaient pas et se répétaient quotidiennement si bien que, de guerre lasse, Auguste Sanse fut tenu de donner sa démission en février 1834. Auguste Sanse, et beaucoup d'autres. Le nombre des directeurs qui se succédèrent au cours du XIX^e siècle (une soixantaine) témoigne assurément des difficultés de la fonction. Parmi celles-ci, ne doutons pas que les revendications impatientes d'un public qui nous paraît presque immuable comptent parmi les principales.

Se rallier le public et s'approprier le soutien financier des autorités communales étaient les principaux soucis de la direction. Il s'agissait d'opérer un véritable travail de séduction à la fois sur le public, les autorités et les personnes influentes. Cherchant à apaiser les critiques qui leur étaient adressées, certains directeurs distribuaient avec largesse les places gratuites. Cette pratique en vigueur au XIX^e siècle contribuait à s'attacher un public bienveillant et était indispensable à la survie de

40 *Ibidem*, p. 213. Le décret du 21 octobre 1830 interdisait cependant "de jeter aucun billet ou objet quelconque sur la scène". Les demandes et réclamations du public concernant le spectacle devaient être remises au Commissaire-Adjoint de Police de service et la lecture en avait lieu à la représentation suivante. F. FABER, *op. cit.*, p. 65.

nombreux théâtres. Le directeur cherchait-il à y mettre un frein ? Autant de clabaudes et d'ennemis créés à son administration. Les accordait-il avec la libéralité que l'on attendait de lui ? "Autant de places occupées et perdues, autant d'ennuyés et d'ennuyés, qui n'achèteront pas à la porte le droit que vous savez, mais qui", poursuit Rouveroy, "ne se feraient point faute d'en user le cas échéant"⁴¹. Il est bien entendu que cette large distribution de places gratuites pouvait avoir pour fonction... la claque. Ainsi, on sait qu'Auguste Sanse, que l'on a déjà rencontré, avait introduit cette pratique en 1838, en payant les applaudissements d'un verre et d'une entrée gratuite ! Mais le public liégeois ne s'en laissait pas compter et "le parterre eut [...] vite raison de ces "chevaliers du lustre", en prenant le dessus par des sifflets et en les renvoyant à leur directeur"⁴².

Jaloux de leurs prérogatives, les spectateurs du parterre dont l'impartialité et la capacité de discernement n'étaient pourtant pas toujours les qualités premières, acceptaient difficilement cette concurrence qu'ils jugeaient déloyale.

41 F. ROUVEROY, *op. cit.*, p. 202.

42 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 241. La claque était devenue une sorte d'institution dans les théâtres au XIX^e siècle. Directeurs de théâtres et acteurs qui voulaient mettre toutes les chances de succès de leur côté en dépendaient. PATUREAU, *op. cit.*, p. 368-369. Les chefs de claque "exigeaient de leurs acolytes une obéissance absolue ; ils montaient une opération quasi militaire, dont la conduite dépendait d'un général qui [...] tenait à être toujours aperçu par ses troupes [...]. C'est véritablement une tactique. Il y a ce qu'on appelle "les feux croisés" : claque du parterre ou de l'orchestre, claque du paradis, voire même claque des galeries. Il faut pour un succès bien posé, que les bravos partent à la fois de tous les points de la salle ; les loges et les baignoires seules sont abandonnées au public payant." F.W.J. HEMMINGS, "La Claque : une institution contestée", *Revue d'histoire du théâtre*, 3 (1986), p. 299-300.

DU PRIVÉ AU PUBLIC : UN SAUVETAGE DIFFICILE

Dès 1820, le théâtre est confronté à des problèmes budgétaires. Le rachat du bâtiment par la Ville en 1854 — un sauvetage au bout d'une situation financière particulièrement difficile — ne résout pas, tant s'en faut, les difficultés de l'institution. Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ces dernières viennent de la concurrence toujours plus âpre "de nombreux théâtres du genre, de théâtres wallons, de fêtes hebdomadaires dans vingt Sociétés, de concerts attrayants qui", écrit L. De Thier, "se multiplient l'hiver en notre ville comme des lapins et qui enlèvent à notre scène royale⁴³ une bonne partie du public liégeois"⁴⁴. De plus, renchérit F. Rouveroy, le développement du chemin de fer et la qualité des spectacles bruxellois subsidiés par l'argent public, incitent les amateurs à se rendre dans la capitale. Ainsi peuvent-ils, en une soirée, découvrir des pièces à grand succès, entendre des artistes renommés et le lendemain être de retour à Liège pour affaires⁴⁵.

Comment le directeur du Théâtre royal, muni de moyens relativement modestes, écrasé par les frais de fonctionnement, dont la salle de spectacle est concurrencée par les scènes subsidiées, désertée par les amateurs de délasséments faciles ou bon marché, délaissée par les amoureux de la bonne musique, aurait-il pu offrir des spectacles de qualité ?

Les ressources du théâtre sont insuffisantes. Depuis 1848, la Ville refuse tout subside et depuis toujours les abonnés s'opposent à toute augmentation du prix des places si bien que les directeurs ne peuvent ni s'approprier une troupe de qualité ni

43 Par suite de la présence du roi au théâtre le 9 octobre 1831, le nouveau directeur, De Saint-Victor-Nauthon, avait demandé et obtenu de pouvoir faire figurer sur les programmes et les affiches ainsi que sur le fronton du monument, le titre de "Théâtre royal". Dès le 22 décembre 1831, ce titre parut sur les programmes. Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 203.

44 L. DE THIER, *op. cit.*, p. 17.

45 F. ROUVEROY, *op. cit.*, p. 201.

renouveler les décors. "Les vieux opéras, des chefs-d'œuvre cependant [...] ont pour cadres des décors aussi vieux qu'eux, une vraie friperie de toiles et de cartons percés à jour. [...] la plupart sont d'une malpropreté graisseuse qui fait mal à voir. Les palais suintent la misère, les rochers et les forêts sont en loques"⁴⁶.

L'acquisition du bâtiment par la Ville va enfin permettre d'entreprendre des travaux de restauration et de satisfaire ainsi les revendications bien légitimes des spectateurs. Effectivement, le 29 décembre 1858, les élus locaux reçoivent une pétition signée par septante abonnés et habitués du Théâtre royal qui exigent la reconstruction de la salle. Dans un état de délabrement extrême, celle-ci fera l'objet de réparations mais également d'un agrandissement⁴⁷. Le succès des nouvelles représentations ne peut cependant contrebalancer l'effet de la concurrence et le théâtre continue à enregistrer des pertes.

Aussi, certains directeurs recourent-ils à des expédients qui permettent de faire salle comble. En 1863, par exemple, Alphonse Bonnaud avait instauré les représentations à prix réduit pendant la durée de la foire de novembre. Les dernières représentations de la féerie *Les Bibelots du Diable* furent ainsi offertes gratuitement aux enfants et proposées à moitié prix pour les dames, ce qui avait pour conséquence "de faire prendre le théâtre littéralement d'assaut par les mères de famille, les enfants et les bonnes d'enfants [...]"⁴⁸. Quant à Ed. Giraud, directeur du théâtre pour la saison 1881-1882, "on le voyait certain soir installé à la porte du théâtre faisant lui-même l'article en invitant les passants à entrer à moitié-prix"⁴⁹.

Un public populaire inhabituel et insolite, enthousiaste et bruyant, pénétrait ainsi pour la première fois dans la salle de

46 L. DE THIER, *op. cit.*, p. 28-29.

47 Etienne HELIN et Suzanne PASLEAU, *Culture et pouvoirs publics. La gestion des Beaux-Arts et de l'Instruction à Liège (1772-1976)*, Liège, 1994, p. 61.

48 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 350.

49 *IDEM*, *Le Théâtre Royal de Liège et ses Directeurs...*, *op. cit.*, p. 10.

l'Opéra et se mêlait aux habitués⁵⁰. Cette multitude d'inconnus avait le mérite de procurer des bénéfices notables au directeur et de contribuer à la survie du théâtre.

En ce XIX^e siècle, la bienfaisance, l'aide aux indigents, sont considérées comme remèdes par excellence aux problèmes sociaux ; les soirées caritatives ont l'avantage de faire affluer un public nombreux et nourri de bons sentiments qui offre au directeur un soir de répit. Représentations au bénéfice des veuves et des orphelins, spectacles en faveur des pauvres, des sourds-muets et des sinistrés connaissent un succès sans faille.

Le 15 janvier 1881, par suite des inondations survenues au mois de décembre précédent, le bataillon des chasseurs-éclaireurs de la garde civique avait organisé une grande soirée au profit des inondés. Elle se composait de deux pièces, *Li Lundi d'Pâques* et *Le Voyage en Chine* entre lesquelles fut déclamée "une poésie de M.G. Stanislaus, intitulée : " Pour les inondés", et à la suite de laquelle on fit une collecte. Cette représentation avait amené salle comble et obtint un grand succès"⁵¹. Lieu de vie, le théâtre reproduit en vase clos les comportements de la Cité et témoin de l'esprit du temps.

Ainsi, le directeur pouvait-il se flatter de ces soirées à caractère philanthropique qui faisaient le bonheur... d'autrui, mais ne contribuaient pas à remplir sa caisse.

Les modifications institutionnelles apportées à la gestion du théâtre dans le courant du XIX^e siècle n'ont pas eu l'effet escompté. La débrouillardise, l'habileté, l'inventivité, l'art de l'improvisation du directeur, sont parmi les facteurs essentiels de réussite de l'entreprise théâtrale. Horace Martini, par exemple, ancien ténor léger qui avait la réputation d'un directeur habile

50 L'ouverture des théâtres à un public peu fortuné se manifeste dans de nombreux pays à la fin du XIX^e siècle, notamment en Angleterre, en Allemagne, en Italie. En France, elle se veut l'affirmation des principes démocratiques propres au régime républicain. F. PATUREAU, *op. cit.*, . 434-435.

51 Jules MARTINY, *Histoire du théâtre...*, *op. cit.*, p. 443.

et connaissait parfaitement les ressources du métier, sut se faire apprécier du public liégeois. De 1899 à 1901, une foule nombreuse se pressait aux représentations, "non pas que le côté artistique fût précisément le côté dominant de son entreprise, mais commerçant avant tout, il connaissait l'art de préparer ses recettes, il avait le talent de dorer la pilule et le public l'avalait sans se plaindre, car il est une chose à remarquer, c'est que, pendant ces deux années, pas une manifestation hostile, pas une protestation ne s'éleva dans la salle à l'adresse de la direction"⁵².

Ainsi, le rôle de la direction n'est pas nécessairement de donner des spectacles de haut niveau artistique. Elle peut y renoncer de propos presque délibéré par nécessité, par manque de moyens. Le directeur se trouve alors confiné dans un rôle de gestionnaire et de commerçant apte à vendre une marchandise passable à un acheteur méfiant. Dans une situation financière toujours précaire, il devient par obligation un négociateur habile en tractations avec les autorités communales, avec les acteurs, mais surtout avec le public. C'est de ce public que dépend la survie du théâtre, plus précisément des abonnés inamovibles et omnipotents, prodigues en critiques mais peu enclins à la dépense.

* * *

Le 4 novembre 1820 est un jour faste pour Liège. Elle possède enfin une salle de théâtre digne de ce nom.

APOLLON

GRÉTRY, ton digne fils, sourit à tes travaux
 Dans les bosquets de l'Élysée,
 Parmi les mânes glorieux
 Dont la foule l'entoure, à jouir empressée
 Entre Orphée et Linus, ce chantre aimé des dieux,
 Par ses doctes concerts enchante ces beaux lieux.⁵³

52 Jules MARTINY, *Le Théâtre Royal de Liège et ses Directeurs...*, *op. cit.*, p. 16.

53 J. G. MODAVE, *op. cit.*, p. 27.

Les fastes annoncés de la vie culturelle liégeoise, le théâtre en bannière, pourront encore une fois faire sourire. Mais il ne nous intéresse pas de distribuer des bons ou des mauvais points, de célébrer quelque gloire locale, ni de donner de l'Opéra du XIX^e siècle une image trop convenue inspirée des poncifs en usage aujourd'hui.

Lieu mondain, mais surtout lieu de vie, le théâtre témoigne de son temps. C'est un microcosme. Il reproduit, dans l'espace clos de la représentation, les différenciations subtiles qui donnent à chacun sa place dans la Cité. Ainsi, les spectateurs sont-ils regroupés dans la salle en fonction de leur origine sociale.

Lieu d'ordre et de discorde, également. Les querelles entre les spectateurs, mais aussi les altercations du public avec les artistes et la direction troublent le déroulement des soirées. Jamais, les réactions du public ne semblent prévisibles. Le parterre et les abonnés ont fait du théâtre un lieu d'arbitrage où s'expriment selon les cas les formes les plus excessives de l'exaspération ou de l'enthousiasme.

Sans doute, la programmation n'était-elle pas toujours à la hauteur des ambitions. On invoquera bien sûr les problèmes financiers du Théâtre royal. Mais il n'empêche que celui-ci fut aussi, qu'il fut d'abord, un lieu de culture au sens le plus large, c'est-à-dire au sens anthropologique du terme. Un lieu de "culture" : un lieu où se forgent et s'expriment des émotions, où se façonnent des attitudes, où s'opposent et se conjuguent les figures de l'ordre et du désordre. Un lieu où l'imaginaire trouve toujours son chemin.

Le public est le premier acteur du théâtre. Toujours à l'avant-scène, il remet sans cesse en question la frontière fragile que la direction et les autorités veulent établir. Tout au long du XIX^e siècle, les aléas de l'Opéra, ainsi qu'une évolution plus générale, vont en modifier sensiblement le paysage social. Les débordements du parterre risquent de faire fuir toute une catégorie de spectateurs de plus en plus effarouchée par de trop bruyantes effusions. Évolution de sensibilité, ici aussi ! Quant aux

difficultés financières rencontrées par la direction, elles vont ouvrir la porte à la multitude. Ainsi s'opère un déplacement qui fait du Théâtre royal un lieu de plus en plus accessible, plus hétérogène également, mais au sein duquel les attitudes semblent de mieux en mieux contrôlées.

Diversification du public et uniformisation des comportements ? Sans doute, mais c'est déjà là une autre histoire. Espérons qu'une documentation plus abondante et mieux conservée au XX^e siècle permette un jour de l'écrire.