

LE THÉÂTRE DE LA MONNAIE AU XVIII^e SIÈCLE*

MANUEL COUVREUR

LORSQUE LE THÉÂTRE DE LA MONNAIE a ouvert ses portes, l'opéra avait déjà cent ans. Ce genre dramatique et musical nouveau était apparu à Florence au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Dans l'espoir de recréer la tragédie antique, des musiciens et des poètes avaient élaboré une manière nouvelle de chanter ou plutôt de réciter les dialogues en les chantant – *recitar cantando* – dans un style monodique dépourvu de toute complexité contrapuntique, qui mettait en évidence leur force expressive.

Dans les années suivantes, des opéras ont été créés à Rome, Naples, Milan et bientôt hors d'Italie, à Vienne, Dresde, Munich, Prague. Il s'agissait toujours de représentations spécialement conçues pour une circonstance particulière et réservées aux invités du prince en son palais. C'est dans ce même esprit qu'un opéra fut monté pour la première fois à Bruxelles le 24 février 1650. Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas, à présenter,

* Ce texte est une synthèse de l'ouvrage collectif *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle* (Bruxelles, Cahiers du Gram, 1996) dont nous avons assuré la direction scientifique. Une traduction néerlandaise de cette synthèse figure dans ce volume.

lui aussi, engagea certains des chanteurs qui avaient participé à la création à Paris de *L'Orfeo* de Rossi. Il chargea le chorégraphe Balbi de recréer à Bruxelles le divertissement dansé qu'il avait conçu pour *La finta pazza* à Paris. La grande salle du palais du Coudenberg fut spécialement aménagée pour ce spectacle : le "dramma musicale", *Ulisse all'isola di Circe* avait été commandé par Léopold-Guillaume au maître de sa musique de chambre, Giuseppe Zamponi, et au poète de cour Ascanio Amalteo.

C'est à Venise, en 1637, que s'était ouvert le premier théâtre d'opéra public et payant. Son modèle se répandit bientôt en Italie et ailleurs. À Bruxelles, il fallut attendre 1682 pour que les représentations d'opéra quittent la cour et deviennent désormais accessibles à la bourgeoisie bruxelloise. Une première tentative pour installer une maison d'opéra publique s'était terminée par un échec. La salle qui avait été aménagée dans un ancien entrepôt situé à l'emplacement de l'actuel quai aux Pierres de taille, était connue alors sous le nom d'"Opéra du quai au Foin".

LES CIRCONSTANCES DE LA CRÉATION DE LA MONNAIE

C'est cette salle du "quai au Foin" que Gio Paolo Bombarda et Pietro Antonio Fiocco louèrent pour un terme de trois ans, le 1^{er} novembre 1694 et l'exploitèrent jusqu'en 1697, de même qu'une autre salle, située à la Montagne Sainte-Élisabeth, où l'on ne jouait que les comédies. Cette seconde tentative fut la bonne et marque la naissance du théâtre de la Monnaie, sinon en tant que bâtiment, du moins en tant qu'institution.

La conjoncture politique était extrêmement favorable et l'Académie de Musique bénéficia de l'appui moral et sans doute financier du gouverneur des Pays-Bas espagnols qui était alors Maximilien-Emmanuel de Bavière, grand amateur de spectacles et lui-même excellent musicien et danseur. Allié par mariage aux banquiers Cloots, Bombarda assura la direction financière. Né sans doute à Rome vers 1650, il avait accompagné à Munich le compositeur Ercole Bernabei lorsque celui-ci avait été nommé maître de chapelle à la cour de Bavière. Engagé en 1680 comme

simple musicien de l'orchestre, Bombarda avait réussi à capter la confiance de l'électeur et à devenir, dès 1688, son trésorier particulier : il avançait de l'argent à son maître et percevait un pourcentage sur ces prêts qui, durant la guerre de succession d'Espagne, allaient se monter à des sommes vertigineuses. Bombarda jouit ainsi d'une fortune considérable qui assura sa position sociale. Quant à la direction artistique de l'opéra, elle était assurée par le compositeur Pietro Antonio Fiocco, né à Venise vers 1650. Après avoir travaillé sans doute à Hanovre et à Amsterdam, il s'était installé à Bruxelles en 1682 et était devenu maître de musique de la chapelle ducale en 1687. Sa réputation s'étendait à l'étranger et à Paris, en particulier, comme le prouvent de nombreux manuscrits. Sa programmation à la salle du quai au Foin alliait à la fois opéras vénitien et français.

LA CONSTRUCTION DE LA PREMIÈRE SALLE

Fiocco et Bombarda souhaitaient doter Bruxelles d'une véritable salle de spectacle, comme il en existait dans les grandes villes d'Italie. Le bombardement de la ville par le maréchal de Villeroy en août 1695 leur donna l'occasion d'élever le théâtre au cœur de la cité. Rapidement, Bombarda choisit un vaste terrain qui avait été occupé par d'anciens bâtiments de la Monnaie royale. Pour la construction, il s'adressa à une équipe spécialisée d'artisans italiens : les Bezzi. Si la carrière de Paolo Bezzi est très mal connue, celle de son frère Tommaso (ca 1652-1729), dont il est le principal collaborateur à la fin du XVII^e siècle, a pu être en grande partie reconstituée et permet d'éclairer la genèse de la Monnaie et ses relations avec le théâtre vénitien. À partir de la fin des années 1680, les livrets vénitiens témoignent de l'intense activité des deux décorateurs sur les principales scènes d'opéra de la ville. Il semble que Bombarda se soit d'abord adressé à Tommaso Bezzi à qui il avait fait parvenir à Venise un plan du terrain destiné au futur opéra. Probablement trop occupé, Tommaso recommanda son frère Paolo qui séjournait alors à Paris. En août 1696, ce dernier accepta de venir à Bruxelles diriger la construction du théâtre dont les fondations étaient déjà commencées.

Au bout de trois ans de travaux, un conflit éclata entre l'architecte et son commanditaire. Plus que dans la qualité intrinsèque du bâtiment, le cœur du litige réside probablement dans le contrat de six ans passé entre les deux protagonistes. On sait que la construction des théâtres italiens était rapide et se clôturait souvent en moins d'un an. Au terme de trois années, Bombarda a sans doute jugé bon de résilier une convention qui se révélait moins profitable qu'il ne l'avait imaginé. Paolo et son neveu Pietro rentrèrent alors en Italie : ce dernier devait succéder à son père Tommaso dans la charge d'architecte ducal de Modène qu'il exerça pendant trente ans. Quoi qu'il en soit, la construction du théâtre de la Monnaie était terminée en 1700, même si l'on ne connaît pas la date exacte de la première représentation qui y fut donnée car la coutume d'inaugurer un nouveau lieu en grande pompe n'était pas encore pratique courante. Aussi n'est-ce qu'à la fin de l'année que le nouvel opéra est mentionné pour la première fois dans les documents. À la date du 16 octobre 1700, on lit dans le journal de Lozano : "S.A.E. donna le divertissement d'une répétition de l'opéra *Atys* au Grand Théâtre".

Le théâtre conçu par les Bezzi s'inscrit directement dans la pratique vénitienne, avec une salle elliptique relativement ramassée qui superpose cinq rangs de loges ou de pseudo-loges fermées. La salle et la scène se développent dans un édifice dont l'intérieur mesure 109 x 58 pieds de France – environ 35,5 m. de profondeur sur 19 m. de large –, soit des dimensions très proches de celles du SS. Giovanni e Paolo à Venise. La salle était parallèle à la place de la Monnaie et orientée vers la rue de l'Écuyer. Si l'on déduit l'espace occupé par les loges et les couloirs, la largeur maximale du parterre ne devait pas dépasser treize à quatorze mètres. Suivant la pratique habituelle des théâtres du XVII^e siècle, la structure interne de la salle et de la scène semble avoir été construite presque uniquement en bois avec très peu d'éléments de maçonnerie. On en est réduit aux conjectures pour imaginer la décoration et la polychromie de la salle au moment de son ouverture. Si l'on s'en réfère au théâtre vénitien du dernier quart du XVII^e siècle et à l'amphithéâtre provisoire conçu à Modène par

Tommaso Bezzi en 1700, l'intérieur offrait probablement un vocabulaire ornemental très dense où la dorure jouait un rôle considérable. L'acoustique de la salle n'a suscité que de rares commentaires, mais il semble qu'elle n'ait guère été favorable à la voix. La salle doit avoir eu une capacité d'environ 1 200 à 1 300 places. Les jours de grand succès, le parterre pouvait accueillir près de cinq cents spectateurs, le parquet au moins cent et l'amphithéâtre du dernier étage deux cents. Les trois principaux rangs de loges et le niveau de loges basses offraient chacun environ 132 places. Si on y ajoute quelques loges au quatrième rang, l'ensemble s'élevait à plus de 1 300 places. Les jours de grande affluence, le nombre des spectateurs pouvaient cependant monter à près de 2 000.

L'opéra apparaît comme un jalon original issu des circonstances urbanistiques et politiques très particulières qui marquent la reconstruction après le bombardement de 1695. Comme dans toute la tradition vénitienne, le bâtiment de l'opéra, presque exclusivement réservé à la salle et à la scène, est rejeté à l'arrière de l'îlot et en grande partie enclavé entre les édifices voisins. La salle demeure un entité autonome situé en fond de parcelle, mais elle est adossée à un vaste immeuble d'habitat dont la façade monumentale assure au théâtre une présence urbanistique exceptionnelle. Vers la place de la Monnaie, le théâtre jouxtait en effet le "grand bâtiment" ou "hôtel des Comédiens" dont il était séparé par plusieurs petites cours qui permettent de donner un jour et d'aérer les pièces arrière des appartements. Cet hôtel de la Comédie est l'un des éléments les plus intéressants du premier théâtre de la Monnaie. Proche de la tradition classique italienne, la façade s'organisait sur le contraste entre deux ailes latérales très sobres et la travée centrale qui correspondait à l'accès principal au théâtre, soulignée par la grande entrée cochère encadrée de pilastres. Le couronnement était constitué "de six grands pilastres & d'une galerie qui lui tenait lieu de fronton, ornée de grands vases couverts". Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, il fut remplacé par un grand fronton comportant, en son centre, une allégorie de la Comédie tenant un masque dans chaque main et entourée d'une dizaine d'enfants figurant les "plaisirs de la

scène". À l'origine, le "grand bâtiment" était conçu pour abriter huit appartements auxquels correspondent huit portes extérieures. Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, le complexe de logements prit le nom d'hôtel de la Comédie et abrita fréquemment les acteurs du théâtre.

Au sud, vers la Longue rue des Chevaliers, le théâtre était adossé à l'aile arrière du grand hôtel particulier de Bombarda avec lequel il communiquait à l'origine. À défaut de plans, une gravure des abords du couvent des Dominicains réalisée à la fin du XVIII^e siècle illustre avec précision la façade du bâtiment et son contexte urbain. L'aile à rue de la demeure de Bombarda offre une structure assez similaire à celle de plusieurs hôtels particuliers construits au même moment dans la nouvelle rue de Bavière percée après le bombardement. La maison de Bombarda ne sera détruite, dans l'indifférence générale, que dans les années 1920. Le petit côté du théâtre, vers la rue du Fossé-aux-Loups, présentait un mur dégagé longeant l'impasse menant à une cour secondaire du couvent des Dominicains. Le quatrième côté bordait le jardin de la fondation de Saint-Éloy : la section réservée à la scène était percée, selon l'usage habituel, de grandes baies permettant d'éclairer les coulisses le jour ; la section occupée par la salle possédait une hauteur moindre et longeait sur plus de la moitié de sa longueur la brasserie du couvent des Dominicains dont elle était séparée par un étroit passage.

Dans sa conception initiale, le Grand Théâtre s'inscrit dans un ensemble immobilier et financier complexe mais cohérent. Après le décès de Bombarda en 1712, s'ouvrit une succession particulièrement difficile qui ne s'acheva qu'au XIX^e siècle. Le Grand Théâtre ainsi que les bâtiments qui l'entouraient furent vendus en 1717. Si la salle de spectacle fut alors achetée par Jean-Baptiste Meeus, les autres bâtiments acquis par d'autres particuliers commencèrent une évolution propre. Ainsi, à l'origine, le magasin à costumes était-il situé dans l'aile arrière de la maison de Bombarda qui communiquait avec le fond de la scène du théâtre. Après la vente de l'ancien hôtel de Bombarda, le dépôt des décorations dut se faire en grande partie dans les greniers et les chambres du grand bâtiment.

Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le bâtiment montra des signes de fatigue et il fut question à plusieurs reprises de construire une nouvelle salle de spectacle. Parmi les nombreuses propositions, il convient de mentionner les projets de transformations de l'ancien bâtiment par le célèbre architecte Charles De Wailly. En 1785, celui-ci proposa également la construction d'un nouveau théâtre situé en contrebas du palais de Charles de Lorraine. Ces projets suscitèrent une véritable émulation. C'est ainsi que trois personnages particulièrement en vue s'unirent pour proposer la construction d'une nouvelle salle dans le parc royal. L'aman de Bruxelles Rapédius de Berg, la "muse belge" Marie-Caroline Murray et le duc Louis-Engelbert d'Arenberg publièrent anonymement leur *Projet de construction d'une salle de spectacle pour Bruxelles* en 1785. Les troubles politiques qui éclatèrent bientôt empêchèrent la concrétisation de tous ces projets. Aussi, à la veille de sa démolition en 1820, le Grand Théâtre de Bruxelles était-il l'un des plus anciens d'Europe.

LA MONNAIE ET LE POUVOIR POLITIQUE

Il convient toujours de garder à l'esprit que la Monnaie était une institution strictement privée : la seule aide du gouvernement était de lui accorder un octroi plus ou moins étendu qui lui conférait une sorte de droit d'exclusivité sur les spectacles. Lorsqu'un tel privilège était bien géré, l'opéra pouvait devenir une affaire très rentable : la fortune réalisée à Paris par Lully en témoigne. Bombarda, depuis les dernières années du XVII^e siècle, avait pris Paris comme capitale financière. Ne pouvant plus assurer lui-même la gestion quotidienne du Grand Théâtre, il fit appel, à partir de 1705, à des professionnels. Cette séparation entre propriétaires du bâtiment et directeurs effectifs devait perdurer jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. L'exploitation d'une salle de spectacle n'était, pour un Bombarda, qu'une source de revenus parmi bien d'autres plus rentables.

Dès son inauguration, le Grand Théâtre apparut non seulement comme le lieu de rencontre de la haute société bruxelloise, mais aussi comme le lieu choisi par le prince pour les manifesta-

tions officielles de la cour : Maximilien-Emmanuel de Bavière y donna en effet les galas de la cour, conférant de ce fait une importance toute particulière au nouveau théâtre. À cette époque, les galas célébrant les fêtes anniversaires ou patronales du Souverain donnaient lieu à une représentation au Grand Théâtre, suivie d'une collation et d'un bal, comme ce fut le cas par la suite, sous le régime autrichien, qui s'inspira vraisemblablement des pratiques établies dès le début du siècle.

Malgré les bouleversements politiques des premières décennies, il semble que la vie mondaine fut brillante à Bruxelles et que le Grand Théâtre assura parfaitement son rôle-phare dans la vie culturelle des Pays-Bas. L'avènement du régime autrichien et l'arrivée de Marie-Élisabeth, sœur de l'Empereur Charles VI, gouvernante générale de 1725 à 1741, ouvrit une nouvelle période. Ces années apparaissent, aux yeux des historiens de la Monnaie, comme assez ternes, la qualité des spectacles le reléguant au rang d'une honnête salle de province. Cette impression d'austérité, souvent appliquée à cette période et attribuée à la personnalité de la gouvernante, mérite sans doute d'être nuancée : en fait, les renseignements relatifs au fonctionnement de la cour sont rares pour ces années et ne permettent guère de se faire une idée précise de son implication réelle dans la vie du théâtre. Si la gouvernante n'était pas assidue, elle assistait pourtant assez régulièrement aux représentations de la Monnaie, portant un intérêt manifeste à la tragédie et aux opéras italiens données par la troupe de Landi. La présence de l'archiduchesse au spectacle constituait un événement solennel dont l'éclat rejaillissait sur le Grand Théâtre. Lorsqu'elle s'y rendait, une série de places et de loges étaient réservées d'office aux membres de son entourage et pour lesquelles les entrepreneurs étaient indemnisés. Les informations relatives aux éventuelles autres subventions accordées par la gouvernante sont malheureusement très lacunaires.

Le retour des Pays-Bas dans la mouvance des Habsbourg après la guerre de Succession d'Autriche, durant laquelle la vie théâtrale de Bruxelles avait été menée par la troupe de Favart, ouvrit la période la plus brillante de la Monnaie : le Grand Théâtre appa-

rut au cours des trois décennies qui suivirent comme le centre de la vie culturelle bruxelloise et supportant aisément la comparaison avec les spectacles parisiens. L'habitude d'indemniser le Grand Théâtre en fonction de la fréquentation de la cour fut naturellement adoptée par les successeurs de Marie-Élisabeth, le prince Charles de Lorraine et la princesse Marie-Anne, son épouse, à leur arrivée aux Pays-Bas en 1744. Lorsqu'il séjournait à Bruxelles, le prince se rendait plusieurs fois par semaine au spectacle. Les indemnités occasionnelles se muèrent en un abonnement annuel pour la location de sa loge. Cet abonnement pris dès 1749 dura jusqu'à la mort de Charles de Lorraine en 1780. Bien que les documents pour la période ultérieure soient beaucoup moins riches, il apparaît que les gouverneurs généraux qui succédèrent à Charles de Lorraine continuèrent à verser un abonnement à la Monnaie, mais l'intérêt qu'ils portaient à l'entreprise du spectacle n'avait plus l'enthousiasme des décennies précédentes

Charles de Lorraine avait apporté également une aide au paiement du loyer lorsqu'en 1754, le directeur Durancy s'était vu dans l'impossibilité de payer le loyer du Grand Théâtre. Ce secours s'était renouvelé en 1755. En compensation des frais engagés par Charliers, le nouveau propriétaire depuis 1763, Charles de Lorraine augmenta son abonnement et s'engagea à lui faire payer le prix du loyer du Grand Théâtre pour les six années de sa direction. Cette subvention officielle trouve sa source dans l'interdiction des jeux de hasard à Bruxelles, décrétée par l'ordonnance de Marie-Thérèse du 9 juillet 1760. Ce versement annuel, sur les fonds des finances de l'État, embarrassait pourtant les autorités autrichiennes à une époque où la guerre de Sept Ans imposait un plan d'économies drastiques. Aussi, pour éviter cette surcharge, ne perdait-on pas de vue à Bruxelles la possibilité de permettre au Grand Théâtre d'organiser à nouveau des tables de jeu de hasard à son profit, moyennant le versement d'une redevance au Trésor et la cessation du paiement du loyer. Un accord fut pris dans ce sens, mais il fut toutefois de courte durée, car l'interdiction des jeux de hasard fut définitivement promulguée par Marie-Thérèse en 1765.

Sur les instances du gouvernement de Bruxelles, le loyer du Grand Théâtre fut à nouveau pris en charge par l'État jusqu'en 1783, date à laquelle il fut mis un terme au paiement de cette allocation. Parallèlement à cette intervention du pouvoir central en faveur du théâtre de la Monnaie, le gouvernement décida en 1768 de faire payer la moitié des "vingtièmes", impôt foncier dû aux États de Brabant par le Grand Théâtre, aussi longtemps que le loyer du Grand Théâtre serait pris en charge par l'État. Cette nouvelle preuve de mécénat officiel prit également fin en 1783.

Après la guerre de Succession d'Autriche, le Grand Théâtre continua d'être considéré comme l'un des pôles des festivités organisées par la cour, principalement lors des grands galas officiels. Jusqu'en 1757, ces bals "gratis" furent indemnisés par la cour. À partir de 1757, les frais des bals gratuits furent supportés par les finances de l'État. Il s'agissait bien d'une aide indirecte car les comptes laissés par les administrateurs de la Monnaie mentionnent les dépenses occasionnées par l'organisation des bals "gratis", mais les montants sont nettement inférieurs à la somme versée par les autorités gouvernementales. Ces subventions officielles ne semblent pas avoir subsisté après la mort de Charles de Lorraine.

Le soutien actif du gouverneur général se doublait d'un mécénat particulier en faveur des comédiens. Le journal intime du prince, conservé pour les années 1766 à 1779, est parcouru de nombreuses allusions relatives aux gratifications offertes en certaines occasions : le prince était sensible aux efforts consentis par les directeurs de la Monnaie pour accueillir les artistes français, parfois déjà très illustres comme l'acteur Prévillo ou la cantatrice Sophie Arnould. Le soutien ponctuel aux artistes se complétait d'une aide plus régulière accordée à certains d'entre eux, très proches du prince. Ainsi, ce dernier mentionna le paiement d'une pension à D'Hannetaire, qui dirigea la troupe durant de nombreuses années. De grands seigneurs suivirent l'exemple du gouverneur. C'est le cas du duc d'Arenberg qui payait de ses propres deniers le salaire des clarinettes, ou du prince de Ligne qui tantôt abandonnait à la Monnaie les décors et costumes de ses mas-

carades ou qui, lui aussi, accordait de somptueuses gratifications à certains interprètes illustres comme l'acteur Lekain ou le castrat Albanese.

En conclusion, les libéralités versées au Grand Théâtre, ainsi que la protection accordée aux directeurs successifs qui, au départ, n'étaient pas officialisées, étaient l'expression du bon plaisir du prince, certes généreux et compréhensif, mais incarnant malgré tout le pouvoir royal absolu d'Ancien Régime.

LES CONTRAINTES DE L'OCTROI

En contrepartie, l'intervention financière du pouvoir politique entraîna un interventionnisme important dans la gestion du théâtre. Ce problème, constant durant tout le XVIII^e siècle, fut particulièrement aigu durant la direction de Vitzthumb et celle des Bultos.

Né à Baden, près de Vienne, le 14 septembre 1724, Ignace Vitzthumb n'est encore qu'un enfant quand il arrive à Bruxelles où il entre au service de l'archiduchesse Marie-Élisabeth en qualité d'enfant de chœur. Il y reçoit une éducation musicale auprès du maître de chant de la chapelle royale, Jean-Joseph Fiocco. Âgé de seize ans seulement, il est nommé timbalier de la cour, poste dont il restera titulaire pendant plus de quarante ans. En 1742, la guerre de succession d'Autriche fait rage et Vitzthumb s'engage comme tambour dans un régiment de hussards hongrois. Il est démobilisé six ans plus tard, en septembre 1748, et revient à Bruxelles pour réintégrer son poste de timbalier. Commence alors pour lui une carrière aux aspects multiples. Les sources le renseignent comme compositeur, ténor et violoniste, mais déjà il gravite autour des milieux dramatiques bruxellois et fait ses débuts de musicien de théâtre dans des troupes d'amateurs : les compagnies bourgeoises ou chambres de rhétorique. Au sein des compagnies bourgeoises, le violoniste exerce ses talents de chef d'orchestre mais aussi d'administrateur de théâtre. Le spectacle flamand dirigé par Vitzthumb devient même un rival dangereux pour le Grand Théâtre.

Vitzthumb, toujours à la même époque, est membre actif de la société des Concerts Bourgeois. À la demande de Van Maldere qui a repris en main la direction musicale de la Monnaie en 1763, Vitzthumb devient chef d'orchestre au Grand Théâtre. Son travail y sera remarquable et l'orchestre put alors passer pour le meilleur d'Europe. Le 14 août 1771, Vitzthumb, en cheville avec Compain, reçut le droit exclusif de former une troupe de comédiens sous la dénomination de Comédiens Ordinaires de Son Altesse Royale, pour représenter à Bruxelles toutes sortes de spectacles. Les compagnies bourgeoises mises à part, ils seront les seuls à pouvoir donner des spectacles publics à Bruxelles et dans ses faubourgs, et aucun spectacle étranger ne pourra y être donné sans leur consentement. Mais ce privilège était soumis à de sévères conditions. En plus des exigences des directeurs démissionnaires, le gouvernement greva l'octroi de diverses restrictions et obligations qui entraînaient de grosses dépenses.

Les nouveaux directeurs furent tenus de donner des spectacles français quatre fois par semaine ; d'entretenir constamment un bon orchestre "aussi nombreux qu'il l'est actuellement" et composé de sujets de talent ; de donner souvent des nouveautés ; de soigner les décorations et illuminations et garder ordre et propreté dans la salle ; de donner trois fois par semaine au moins des ballets qui comprendront au moins six figurants et autant de figurantes, deux bons danseurs et deux danseuses pour le pas de deux. Par contre, ils ne pouvaient augmenter le prix des abonnements ou des entrées particulières. En outre, le gouvernement se réservait le droit d'agrèer ou non chaque samedi le répertoire de la semaine suivante et de ratifier tout engagement ou renvoi d'artistes importants. La police du spectacle français resta assujettie à l'inspection et à la surintendance d'un commissaire et les membres de la troupe demeuraient soumis à la juridiction du tribunal aulique. Le ministre leur ayant assuré "que son intention n'était pas de leur faire exécuter l'octroi à la lettre ; mais qu'il était de la dignité du gouvernement qu'il fut construit de la manière qu'il le souhaitait", Vitzthumb et Compain signèrent en toute confiance un octroi aussi restrictif.

L'enivrement du début aidant, Vitzthumb et Compain se lancèrent dans une suite effrénée de dépenses, et, comme ils s'étaient engagés sans fortune, ils durent emprunter de l'argent. Prestige oblige, ils embellirent la salle de spectacle et renouvelèrent la salle de bal. De bonnes représentations nécessitaient aussi une bonne troupe. Or, sous la direction des "comédiens associés", aucun pensionnaire ne pouvait recevoir plus de 3 500 livres par an. Pour Vitzthumb, c'était "dire tout uniment nous ne voulons pas de bons sujets au théâtre de Bruxelles". Il releva donc les appointements jusqu'à 6 000 livres pour les premiers rôles, voire 8 000. Seul le gouvernement ne se laissa pas séduire. De cette première année d'exploitation, le prince de Starhemberg ne retint qu'une seule chose : les nouveaux entrepreneurs dérogeaient en plusieurs points aux conditions de leur octroi. Et comme "il serait de mauvaise conséquence de se relâcher des règles et conditions qu'on leur a prescrites", il leur adressa une note d'admonestation et de rappel à l'ordre.

Désormais, et pour toute la durée de l'exploitation du théâtre par Vitzthumb, ces rapports furent ponctués de périodes de tempêtes puis d'accalmies. Régulièrement, Vitzthumb se plaignit de la tyrannie que le gouvernement faisait peser sur lui et son exploitation : le gouvernement consentit pourtant à la suppression des ballets, mais Vitzthumb dut également couper dans les salaires des premiers rôles qu'il avait considérablement augmentés. Malgré tous ses efforts et la qualité exceptionnelle des spectacles proposés, Vitzthumb vit tous ses efforts réduits à néant. Deux mois après l'ouverture de la saison 1777-1778, Vitzthumb exposa l'état de son entreprise au prince de Starhemberg : son crédit était épuisé, il ne trouvait plus de ressources et ses besoins étaient si pressants qu'il ne pouvait faire face aux appointements du mois en cours. Mais le ministre lui refusa tout secours. Vitzthumb demanda alors à se démettre de son octroi. Le ministre ne voulut toujours rien entendre. Face à un adversaire aussi borné, Vitzthumb décida d'abandonner la direction, quelles qu'en dusent être les conséquences. Le 31 mai 1777, à l'issue de la représentation, Henri Mees, à la demande du directeur, annonça au

public que dès le lendemain le spectacle cesserait jusqu'à nouvel ordre. C'est ainsi que se termina lamentablement l'une des périodes artistiquement les plus fastes du théâtre de la Monnaie.

C'est alors la famille Bultos qui reprit en main les destinées du Grand Théâtre. Prise dans un réseau d'obligations ingérables, l'entreprise s'avéra très vite trop lourde. En dépit des difficultés, Alexandre-Florentin Bultos et ses associés Louis-Jean Pin et Sophie Lothaire se maintinrent à la tête de la Monnaie de 1777 à 1783. Alexandre et Herman Bultos tinrent la barre de 1783 à 1787. Herman poursuivit, seul, la direction de 1787 à 1791, et ensuite avec le concours de Jean-Pierre-Paul Adam, il conduisit la scène bruxelloise de 1791 à 1794, avec une interruption de novembre 1792 à mars 1793.

Le père d'Alexandre-Florentin Bultos (1749-1787) cumulait le triple emploi d'aubergiste, de perruquier et de marchand de vin et son auberge "Aux Trois Billards" – située à quelques pas de la Monnaie – était fréquentée par des gens de théâtre. Alexandre-Florentin Bultos aurait fait partie de la société de rhétorique "La Fleur de lis" où Ignace Vitzthumb aurait été le chercher vers 1761. L'influence de ce dernier semble avoir été décisive et, dès le 23 décembre 1761, Alexandre Bultos parut aux côtés d'Angélique D'Hannetaire dans *La Servante maîtresse*, de Baurans. En 1770, Alexandre accéda à la direction du théâtre de Gand et joua ensuite à Strasbourg, à Maastricht et à Copenhague. De retour à Bruxelles, il fut engagé en qualité de comédien ordinaire de S.A.R. Charles de Lorraine pour chanter les Laruette dans l'opéra et les seconds comiques dans la comédie.

Le 8 août 1777, le gouvernement agréa la candidature d'Alexandre Bultos et de Louis-Jean Pin, qui s'étaient associés pour poursuivre, à leur compte, l'entreprise commencée à frais communs avec leurs camarades. Cette association ne fut pas heureuse sur le plan financier et Bultos resta redevable de quatre mille six cents florins à la fin de sa gestion commune. Le gouvernement, mécontent de cette gestion, leur ordonna, par décret, d'abandonner la direction à Pâques 1783. La carrière des Bultos

ressemble à une quête incessante de moyens nouveaux pour financer le Grand Théâtre. Outre ses très nombreux prêts, la famille Bultos se lança dans des entreprises commerciales dont les profits devaient être affectés au Gand Théâtre. Avec son père, Alexandre Bultos entama, en 1777, l'exploitation d'un Vaux hall au Parc de Bruxelles. Ils se livrèrent au commerce de vin et Herman Bultos assumait même la charge de collecteur des droits sur les eaux de vie. Rien n'y fit.

Dans une lettre de 1785 au ministre plénipotentiaire Charles-Louis de Barbiano de Belgiojoso, Alexandre Bultos mit le doigt sur l'insuffisance des ressources mises à la disposition du Grand Théâtre et déclara son intention de tenter sa chance à Paris. On peut penser que le gouvernement fit pression sur lui pour qu'il renonce à s'expatrier, mais rien ne vint, dans l'immédiat, modifier la situation. Deux ans plus tard, Alexandre Bultos mourait brusquement et son frère Herman – qui n'avait aucune expérience théâtrale – se retrouva seul à la direction. Il chargea Ignace Vitzthumb de tout ce qui concernait l'opéra, et confia au comédien De La Croix tout ce qui avait trait à la comédie. Ainsi, tout marcha tant bien que mal jusqu'en 1791, mais Vitzthumb, ayant rallié la Révolution brabançonne, fut destitué de sa charge de maître de la Chapelle royale le 14 mars 1791. Il ne pouvait dès lors plus être question de maintenir sa charge au Grand Théâtre. Le 24 mars suivant, le gouvernement accorda un nouvel octroi de vingt ans à Herman Bultos et à l'acteur Jean-Pierre-Paul Adam. La Révolution française de 1789 eut son contrecoup dans nos régions. Le 13 novembre 1792, au moment où l'on allait commencer l'opéra, on annonça l'arrivée de l'armée française à Bruxelles et le départ des Autrichiens. Le rideau ne se leva plus. Mademoiselle Montansier s'empara du Grand Théâtre et y fit jouer les pièces républicaines qui étaient en vogue en France. Cet état de choses se poursuivit jusqu'au départ du général Dumouriez, le 23 mars 1793. Le 1er avril suivant, la Monnaie rouvrit sous la gestion de Herman Bultos et de Jean-Pierre-Paul Adam. Le 9 juillet 1794, les armées françaises firent à nouveau leur entrée à Bruxelles. La troupe du Grand Théâtre et ses directeurs émigrèrent alors à

Hambourg où Herman Bultos acquit le droit de bourgeoisie le 4 mars 1796. S'il y poursuivit le négoce de vin, on ignore en revanche s'il s'immisça dans la vie théâtrale de la ville hanséatique où il mourut le 30 juin 1801.

LA DIRECTION ARTISTIQUE

La comparaison des parcours d'un Vitzthumb et d'un Bultos révèle des personnages d'origine et de formation complètement différentes. Tout au long du siècle, les personnalités les plus diverses se succédèrent ainsi à la tête du Grand Théâtre. Le marquis de Deynze et les ducs d'Arenberg et d'Ursel étaient membres de la haute aristocratie locale. Il y eut aussi des bourgeois de Bruxelles comme Jean-Baptiste Meeus ou les Bultos. Il y eut des musiciens comme le chanteur et compositeur Thomas-Louis Bourgeois – né en Hainaut, mais qui avait acquis sa réputation à l'Académie royale de Musique de Paris – et comme Ignace Vitzthumb. Il y eut aussi des directeurs de troupes dramatiques, comme Fonpré, Louise Dimanche et surtout Servandoni D'Hannetaire. Il y eut même un peintre-décorateur en la personne de Jacques Vigoureux Duplessis. Comme on le voit, il est impossible de définir un profil social et artistique unique pour des directeurs qui se succédèrent parfois à un rythme effréné.

La même variété se retrouve chez les artisans du spectacle. Ainsi, parmi les décorateurs qui ont travaillé à la Monnaie, on peut bien sûr mentionner certains noms illustres comme ceux de Duplessis, de Servandoni et de Chamant. Si les deux premiers firent une brillante carrière à Paris, le dernier accomplit plusieurs réalisations décoratives importantes à Florence et, plus tard, à Vienne. Né à Haraucourt, non loin de Saint-Nicolas-de-Port, en Lorraine, le 24 septembre 1699, il fut élève de Francesco Bibiena, Giacomo Barilli et Claude Charles. En 1737, il avait suivi le grand-duc François de Lorraine en Toscane et, en 1746, avait été nommé professeur et consul à l'Académie de peinture et de sculpture de Florence. Il résida dans les Pays-Bas autrichiens dès 1749 et fit d'incessants voyages entre Vienne, Lunéville, Bruxelles, l'Italie, la

Slovaquie et l'Allemagne. À Vienne, il travailla au Kärntnertortheater, le théâtre de la cour, où il fut chargé des décors de scène. Nommé ingénieur et peintre théâtral de la cour de Vienne le 22 janvier 1752, c'est en cette qualité qu'il peignit, entre autres, les décorations pour l'*Eroe Cinese* de Métastase et Bono, représenté le 13 mai 1752, jour anniversaire de l'impératrice Marie-Thérèse. Bien que sporadique, son activité de scénographe à Vienne inclut des projets aussi importants que celui d'*Armida* en 1761.

Les autres décorateurs étrangers ayant travaillé à la Monnaie sont bien moins illustres. C'est le cas notamment de Georges-François Blondel qui, profitant de la célébrité acquise à son nom par son oncle et son père – il était en effet fils du célèbre théoricien Jacques-François Blondel et petit-neveu de l'architecte Jean-François Blondel –, réussit à travailler de manière intermittente à Amsterdam, Londres et Bruxelles. Le plus souvent, les directeurs du Grand Théâtre firent appel à des artistes locaux. Membre de la célèbre famille de peintres et graveurs, fils de Jean-Laurent I Krafft, l'une des figures les plus importantes du théâtre flamand de l'époque, Jean-Laurent II Krafft semble n'avoir travaillé à la Monnaie que pour bénéficier d'entrées gratuites. Jacques Lecomte, originaire d'Ypres, semble avoir exercé uniquement le métier de peintre décorateur, tant à la Monnaie que sur diverses scènes privées. Les Bruxellois Jean-Baptiste Wagemans et Jacques-Joseph Spaak comptèrent, parmi bien d'autres activités artistiques, celle de décorateurs de la Monnaie à la fin du XVIII^e siècle. Parfois même, le travail de peintre-décorateur n'était qu'une des nombreuses activités de ces artistes aujourd'hui totalement oubliés. Tel est le cas de Debatty, né à Beauraing vers 1746, et qui fut à la fois acteur, choriste, chef machiniste et décorateur. Vitzthumb l'aurait découvert à la Chambre de rhétorique "Fleur de Lis" à Bruxelles. Jacques-Denis Dubois, sans doute d'origine française, était lui aussi à la fois acteur et peintre : non content de tenir des rôles de premier plan durant plus de trente ans, il réalisa des décorations nouvelles qui lui valurent les éloges de la presse.

Même variété au niveau des chanteurs et des acteurs. Tout au long de son histoire, la Monnaie a toujours fait appel à des artistes

étrangers, italiens et français en particulier, pour compléter des distributions dont les seconds et troisièmes rôles pouvaient être tenus par des artistes locaux. Pour ceux dont la gloire était déjà bien assurée, seul l'appât du gain pouvait les inciter à venir dans la capitale des Pays-Bas autrichiens. C'est le cas d'une madame Verteuil qui s'y vit offrir un salaire jugé astronomique eu égard aux coutumes alors en vigueur à Bruxelles. D'autres cependant acceptaient un engagement parce que les conditions de travail y étaient excellentes : madame Dufour, cantatrice de Dresde, préféra la proposition de Vitzthumb plutôt qu'un contrat plus avantageux à Berlin, uniquement pour avoir "la satisfaction de travailler à l'aide de [ses] conseils". Dazincourt, qui devait être à Paris le créateur de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, reconnu avoir appris son métier auprès de Servandoni D'Hannetaire, alors directeur du théâtre de Bruxelles. D'autres figures majeures de la scène française vinrent ainsi y apprendre leur métier et se constituer un répertoire : citons, notamment, Préville et Larive. Certains même demeurèrent, alors que leurs talents, sans aucun doute, auraient pu leur assurer le même succès. C'est le cas de Prévost, acteur vénéré par Dazincourt mais qui préféra rester à Bruxelles, craignant que le public parisien ne lui pardonnât pas la claudication dont il était affligé après avoir eu les pieds gelés en Russie...

Mais la Monnaie révéla également le talent de plusieurs artistes locaux. C'est le cas, nous l'avons vu, d'un Alexandre Bultos. C'est encore celui de Marie-Florence Nones, née à Anvers en 1766, qui fut élève de Larive et débuta à la Comédie-Française le 23 octobre 1786. Sous le nom de Fleury-Bernardy, elle devait en être sociétaire jusqu'en 1807. Surtout, songeons à la petite Marie-Anne de Cupis, née à Bruxelles en 1710 et qui, au plus tard en 1725, y dansa sur la scène du Grand Théâtre : mieux connue sous le nom de Camargo, elle devait devenir à Paris l'une des plus illustres danseuses de l'histoire de la danse. D'autres, bien qu'exceptionnellement doués, débutèrent à la Monnaie et y firent toute leur carrière. C'est le cas d'Angélique D'Hannetaire, fille du directeur du Grand Théâtre qui, quoique née à Bordeaux, débuta tout enfant encore à Bruxelles. Ses talents de cantatrice franchirent les

frontières au point qu'elle songea un temps à débiter aux Italiens à Paris. Elle préféra cependant revenir à Bruxelles où elle jouissait d'une gloire sans partage.

LIEU DE BRASSAGE SOCIAL

Comme nous venons de le voir, la diversité des origines sociales des directeurs et des divers acteurs du spectacle fit de la Monnaie un étonnant lieu de rencontre entre des personnes qui, selon toute probabilité, n'aurait guère avoir eu de relations entre elles.

Née à Charolles, en Bourgogne, en 1740, Jeanne-Étiennette Dutarte débuta au Grand Théâtre de Bruxelles en 1753, en même temps qu'y revenait Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire, dont elle passait pour être parente. Elle y brilla bientôt, sous le nom de Rosalide, comme danseuse et comme actrice, tant dans la tragédie que dans la comédie. Elle devint, avec Eugénie et Angélique D'Hannetaire, l'une des "trois Grâces" de la scène bruxelloise. Vers l'âge de trente ans, gagnée par l'embonpoint, son répertoire se restreignit à des rôles tels que ceux de reine ou de mère noble. Elle devait renoncer au théâtre quelques années plus tard.

Rosalide s'était liée à Emmanuel Bette, marquis de Lede. Son père avait été vice-roi de Sicile et chevalier de la Toison d'or, et sa mère était fille du duc de Croÿ. Au printemps de 1762, le marquis de Lede et Rosalide, décidés à se marier, firent une fugue à Amsterdam puis à Hambourg. Le 3 mai de cette année, le comte de Cobenzl écrivait à Charles de Lorraine : "J'ai enfin reçu une lettre de Hambourg de D'Hannetaire qui y a rejoint le marquis de Lede avec la Rosalide. Celle-ci l'a assuré qu'heureusement il n'est rien de son mariage et qu'elle n'est pas non plus enceinte, aussi n'a-t-elle pas fait la moindre résistance de revenir avec lui, Hannetaire, à Bruxelles [...]. Mais, pour le marquis, on le trouve dans une telle agitation, qu'on craint quelque extrémité de sa part, et qui pis est, qu'elle ne finisse par un dérangement de cerveau". Sa mère avait évidemment remué ciel et terre pour empêcher le mariage. Renonçant à son projet, à Amsterdam, le marquis offrit à Rosalide une plantureuse rente viagère, dont il lui aban-

donna peu après le capital. En fait, Rosalide devait rester à jamais sa compagne. C'est d'ailleurs à Lede qu'elle mourut, à quarante-huit ans, en 1788. Le marquis de Lede, dernier du nom, s'y éteignit quatre ans plus tard. Lorsqu'en 1962, on ouvrit sa tombe, on y découvrit la pierre tombale de Rosalide.

Cet exemple d'une liaison amoureuse durable entre une actrice du Grand Théâtre et la haute aristocratie bruxelloise n'est pas unique. Après avoir été l'amant d'Eugénie D'Hannetaire, Ligne le devint de sa sœur Angélique. D'une première liaison antérieure avec le marquis Desandrouins, celle-ci avait eu deux filles qui, plus tard, devaient être reconnues par leur père. Durant plus de cinq ans, Angélique et le prince Charles-Joseph de Ligne vécutent maritalement, tant à Bruxelles qu'à Baudour où se retrouvait une société choisie et joyeuse. De ses discussions dans le cénacle réuni par Servandoni D'Hannetaire à Haeren, Ligne tira la matière de ses *Lettres à Eugénie sur les spectacles*. Pour plaire à sa maîtresse, il lui écrivit le livret d'un opéra mis en musique par Vitzthumb et Cifolelli et qui fut créé au Grand Théâtre en 1777. L'amour se mua en amitié et, jusqu'à la mort du prince, une relation épistolaire semble les avoir unis : lorsque le petit fils du prince vint à Paris en 1810, il ne manqua pas de rendre ses hommages à Angélique qui était devenue presque un membre de la famille. Le fils aîné du prince, Charles de Ligne, avait eu lui aussi une liaison avec Adélaïde Nones qui, sous le nom de Fleury, était actrice à la Monnaie. De cette liaison naquit une fille Christine. Après la mort de Charles en 1792, la petite orpheline fut recueillie à Vienne par sa marraine et élevée dans l'hôtel des Clary avec sa demi-sœur légitime. Belle et intelligente, elle devint l'enfant chéri du prince qui décida de demander sa légitimation officielle à l'empereur. Celle-ci lui fut accordée et Christine de Ligne put épouser l'aristocrate autrichien Maurice O'Donnell, idole de madame de Staël. Goethe fut fasciné par l'intelligence et la liberté d'esprit de cette petite bâtarde avec laquelle il entretint une importante correspondance.

LE RÉPERTOIRE

En 1681, un opéra vénitien, *L'Adelaide* d'Antonio Sartorio, avait été monté avec les musiciens de la cour dans la grande salle du palais du Coudenberg. Quelques mois plus tard, la salle du quai au Foin qui venait de s'ouvrir proposait au public une autre œuvre vénitienne, *Medea in Atene* d'Antonio Gianettini, ainsi que *Thésée*, tragédie en musique de Lully et Quinault, peu après sa création à Paris.

Les œuvres de Lully formèrent la base du répertoire du quai au Foin après la reprise de ce théâtre par Bombarda en 1694, et celui de la Monnaie, dès son ouverture avec *Atys*, dans le courant de 1700. À Bruxelles, les tragédies en musique de Lully plaisaient au grand public parce qu'elles faisaient une large place à des ballets et recouraient à des machineries propices à libérer l'imaginaire. Dans le personnel permanent, les chanteurs et chanteuses étaient français et l'on n'a guère représenté que des œuvres françaises : les tragédies en musique de Lully jusque vers la fin des années 1720, mais aussi celles de compositeurs plus jeunes comme Campra, Destouches, Colasse et Bertin.

Ces années-là, quelques opéras italiens seulement ont été donnés par l'une ou l'autre troupe itinérante. L'opéra italien est revenu en force quelques années plus tard, grâce à l'intérêt que lui portait la nouvelle gouvernante générale, l'archiduchesse d'Autriche Marie-Élisabeth. En 1727, elle a obtenu du propriétaire du Grand Théâtre qu'il signe un bail avec l'impresario vénitien Antonio Maria Peruzzi. Celui-ci a amené une troupe qui comptait plusieurs chanteurs remarquables : notamment, Anna Maria Peruzzi, épouse du directeur, alors à l'aube d'une carrière qui devait la conduire à Madrid où, de 1739 à 1751, elle fut la prima donna de Farinelli ; Cristina Groneman, aussi, qui, plus tard, sera appelée la Moscovite, en raison de sa brillante carrière à Saint-Pétersbourg de 1731 à 1738 ; et encore, la contralto bolonaise Anna Dotti, qui à la Royal Academy de Londres, venait d'assurer la création de plusieurs rôles haendéliens. Dix-sept des opéras représentés à Bruxelles en 1727 et 1728 relèvent de ce genre

d'*opera seria*. Ils avaient été créés dans les dix ou quinze années précédentes en Italie, à Vienne ou à Prague et peuvent être attribués avec vraisemblance aux florentins Conti et Orlandini, aux napolitains Sarro et Vinci, aux vénitiens Porta et surtout Antonio Vivaldi, dont on a joué l'*Orlando furioso*.

L'entreprise de Peruzzi se solda à Bruxelles par un échec financier, mais elle fut reprise aussitôt par un de ses collaborateurs, Joachino Landi, qui partit pour l'Italie recruter de nombreux chanteurs. Il parvint à engager le castrat mezzo-soprano Antonio Pasi, virtuose du duc de Parme et l'une des grandes figures de l'opéra vénitien, ainsi que le ténor bolonais Luigi Antinori pour qui Haendel avait écrit des rôles dans *Scipione* et dans *Alessandro*. Dans ses bagages, il ramena encore la soprano Rosa Ungarelli et son époux, le ténor Antonio Maria Ristorini, interprètes inégalés des intermèdes comiques. Les livrets de cinq des intermèdes joués à Bruxelles par d'excellents interprètes ont été publiés en italien et en français en parallèle avec les *opere serie* ; les auteurs et compositeurs n'ont pas été identifiés. Malgré la qualité des spectacles, la gouvernante générale n'a pu imposer le maintien de troupes italiennes à Bruxelles. Les goûts du public devaient désormais être pris en considération.

Au début du XVIII^e siècle, lorsque s'est ouvert le Grand Théâtre, l'opéra l'emportait nettement sur le théâtre parlé dans les programmes. Ce répertoire allait être considérablement modifié lorsque, durant la Guerre de Succession d'Autriche, le maréchal de Saxe, vainqueur des Anglais et des Autrichiens à Fontenoy, le 11 mai 1745, s'installa à Bruxelles le 25 février 1746 comme "commandant général des Pays-Bas", au nom du roi de France Louis XV. Cet adepte de la "guerre en dentelles" se faisait accompagner dans ses campagnes par une troupe de comédiens, chargés de le valoriser auprès de la population et de maintenir le moral des troupes dans les villes de garnison par des pièces plaisantes, une musique agréable et de jolies actrices. Dès son arrivée à Bruxelles, il a réquisitionné le Grand Théâtre, démis son directeur, le comédien D'Hannetaire, et mis à sa place Charles-Simon Favart. Ce dernier était alors régisseur, adaptateur et auteur des

opéras-comiques que l'on jouait aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent à Paris. C'est donc un répertoire très neuf, plus facile, plus divertissant que celui qui avait été en honneur jusque-là à Bruxelles, que Favart a proposé. Il a constitué sa troupe avec quelques comédiens déjà installés à Bruxelles – dont D'Hannetaire, sa femme et sa sœur – et surtout avec quelques-uns des meilleurs acteurs de la Foire. Avec cette troupe, il a monté surtout des opéras-comiques à vaudevilles de sa composition qui le plus souvent avaient déjà connu de grands succès à Paris dans les années précédentes, *Cythère assiégée*, *Les nymphes de Diane*, *Acajou*, *Les vendanges de Tempé*. Plusieurs d'entre eux ont été imprimés à Bruxelles dans des livrets qui portent la marque du maréchal de Saxe.

Mais lorsque les troupes françaises, cédant la place aux Autrichiens, ont quitté Bruxelles en janvier 1749, Favart a été déchu de ses fonctions au Grand Théâtre. L'orientation qu'il avait donnée au répertoire du Grand Théâtre devait se maintenir cependant. Le marquis de Deynze, les ducs d'Arenberg et d'Ursel, qui ont obtenu l'octroi du théâtre le 21 juin 1749, faisaient partie de la haute noblesse des Pays-Bas, mais leurs goûts ne les portaient plus vers la tragédie lyrique. Ils ont d'abord fait appel à une troupe italienne qui venait de Londres et qui y retourna après deux mois. Elle était dirigée par l'impresario Giovanni Francesco Crosa et avait pour vedette le ténor florentin Laschi qui, à Venise, avait assuré le triomphe définitif de l'opéra bouffe. Les œuvres jouées à Bruxelles sont des *intermezzi* et non des *dramme in musica*.

En raison sans doute de la langue, l'*opera buffa* ne s'est pourtant pas imposé à Bruxelles. Il n'a été joué que par des troupes de passage. Comme à Paris, on lui a préféré l'opéra-comique, d'orientation légère et facile comme lui, mais qui s'en distinguait notamment par les dialogues parlés remplaçant les récitatifs. Grâce à divers almanachs, des livrets publiés à Bruxelles et des documents administratifs, on dispose, pour la deuxième moitié du siècle, d'informations assez abondantes qui, pour certaines années, permettent d'identifier au jour le jour les programmes du Grand Théâtre et parfois les distributions. Les plus importants compositeurs

d'opéras-comiques ont été joués à Bruxelles et celui qui y a connu le plus de succès est sans doute André-Modeste Grétry, qui triomphait, du reste, alors à Paris et dans toute l'Europe. Selon le *Catalogue général de toutes les œuvres représentées au Grand Théâtre* inclus dans deux almanachs pour 1767 et 1768, les compositeurs le plus souvent joués dans la catégorie des "comédies mêlées d'ariettes" et des opéras-comiques étaient Blaise, Duni, Monsigny, Philidor et Dauvergne. Gluck apparaît, lui aussi, avec des œuvres composées pour la cour impériale de Vienne sur des canevas des théâtres de la foire. Six ans plus tard, Grétry s'est imposé au premier plan. Au cours de la saison 1774-1775, ses opéras-comiques ont été de loin les plus nombreux. Un tel relevé général met en évidence la place prise par l'opéra-comique parmi les divers genres : 12 tragédies ont été jouées une ou deux fois pendant cette saison, le total n'atteignant que 18 représentations ; 82 comédies ont donné lieu à 212 représentations, tandis que 54 opéras-comiques ont atteint ensemble 208 représentations.

En publiant un *Catalogue alphabétique* des œuvres représentées de 1787 à 1791, un *Almanach du spectacle de Bruxelles* pour 1792 donne un état du répertoire du Grand Théâtre à la fin du régime autrichien. En cinq ans, 72 "tragédies et drames" ont été représentés, ainsi que 163 comédies et 88 "opéras-comiques" et "comédies mêlées d'ariettes". Outre les compositeurs déjà bien connus à Bruxelles, on y trouve *L'Olympiade*, *opera seria* d'Antonio Sacchini dans une traduction française montée à Paris, en 1777, *Didon*, tragédie lyrique écrite en français par Niccolò Piccinni sur un livret de Marmontel et représentée en 1783, *Le directeur dans l'embarras*, version française donnée à Paris en 1786 d'un *opera buffa* de Domenico Cimarosa (*L'impresario in angustie*), et surtout les versions françaises établies par Christophe-Willibald Gluck lui-même de ses principales œuvres : *Orphée* (1774), *Alceste* (1777) et ses tragédies lyriques conçues directement en français, *Iphigénie en Aulide* (1774) et *Iphigénie en Tauride* (1771). Ces œuvres relèvent d'un répertoire plus ambitieux que les opéras-comiques de Grétry ; elles préfigurent l'opéra du XIX^e siècle dans certaines de ses réalisations majeures.

LE PUBLIC

À Bruxelles, le répertoire est donc resté purement français. L'exclusivité francophone des spectacles professionnels dans une ville comme Bruxelles, dont la population était alors flamande à 85 % confirme que l'opéra-comique, ainsi que l'opéra bouffe, du reste, ne touchait pas l'ensemble de la population.

La réalité sociologique du public est difficile à cerner pour le XVIII^e siècle. À Bruxelles, le statut des abonnés peut être déterminé grâce aux relevés nominaux établis par les services comptables du théâtre : à la fin du siècle, on y trouve toujours les services de la cour, une majorité de nobles et des hauts fonctionnaires. Pour le public du parterre, mobile par nature, on ne peut que se référer au témoignage d'un anonyme qui dans des *Essais sur l'étude du comédien* ou *Complainte sur le théâtre actuel de Bruxelles*, le décrit ainsi, après avoir évoqué celui des loges, fait d'aristocrates et de nouveaux riches :

Le parterre est rempli de gens de tous états. Mais parmi la confusion, on les distingue aisément au maintien. Il y a peu de négociants. Ils préfèrent les estaminettes au spectacle. C'est là qu'ils se réunissent et font des affaires un verre à la main. Le parterre est donc composé de quelques étrangers, des jeunes gens de la ville, de nombre d'officiers et de marchandes amoureuses. J'ai été choqué du tumulte qui y régnait et qu'augmentaient encore deux loges destinées aux comédiennes, autour desquelles s'attroupent de jeunes évaporés qui jouent les importants, sollicitent une œillade, chuchotent à mi-voix, singent les seigneurs et se donnent en public des ridicules que malheureusement la fatuité de notre siècle range au nombre des qualités sémillantes. Les actrices oisives se prêtent complaisamment à ces indécences et surchargent le tableau.

Le public du parterre n'a pas un statut social homogène. Il est fait de groupes divers qui n'appartiennent ni aux catégories supérieures ni à une bourgeoisie commerçante, ni au "bas-peuple des villes", comme on disait alors. Outre la perspective d'aventures galantes, il attend du théâtre un divertissement, mais il souhaite être ému par le drame et par la musique. Il est moins préoccupé

que les loges par les mondanités et le souci de se montrer. Beaucoup d'habitues sont jeunes. Leur bagage intellectuel a pu être fort varié, mais ils ont appris le théâtre en le fréquentant et ils lisent ; il y a parmi eux des étudiants, des artistes, des hommes de lettre. Ils se sentent en état de juger des auteurs, des œuvres, des comédiens et des chanteurs. Ils manifestent bruyamment leurs approbations et leurs critiques, entraînant le public des loges et imposant ainsi leurs goûts.

LIEU DE DIFFUSION CULTURELLE

Seul spectacle et presque unique divertissement de la capitale, la Monnaie était un lieu incontournable qui établissait les modes. De manière certes variable selon les temps et les directions, la Monnaie chercha à offrir au public bruxellois les œuvres récentes les plus significatives. La correspondance du chanteur Compain-Despierre, co-directeur de la Monnaie avec Ignace Vitzthumb, nous ayant été largement conservée, il est possible de voir comment était menée la recherche de jeunes talents qu'il convenait d'engager avant que leur cachet ne dépassât leurs possibilités financières. Toujours en quête de nouveautés, Compain, en accord avec Vitzthumb, tente d'obtenir avant publication les œuvres nouvelles de Philidor, de Grétry ou de Gossec. Cette correspondance d'un intérêt exceptionnel permet de dégager les grandes lignes de la politique artistique menée par les deux co-directeurs qui tentent toujours de s'adapter au goût de leur public, friand de nouveautés parisiennes, mais préférant nettement le rire aux larmes, l'opéra-comique à la tragédie en musique et la comédie aux tragédies et aux drames bourgeois. Clairement, le public bruxellois se moquait de la hiérarchie des genres classiques si vivace en France.

Dans le domaine du théâtre, il est certain que la Monnaie exerça une influence décisive sur la "théâtronomie" qui enflamma Bruxelles – comme bien d'autres villes – à cette époque. On construisit des théâtres privés dans des hôtels particuliers, comme chez madame de Vaux, chez le chanteur Lasky ou chez le duc d'Arenberg qui pouvait se donner la comédie dans ses trois

demeures d'Enghien, d'Heverlee et de Bruxelles. Le répertoire était souvent celui du Grand Théâtre et des acteurs professionnels comme Dazincourt ne dédaignaient pas de s'y mêler aux amateurs. Il pouvait cependant s'agir d'un répertoire original de circonstance : ce sont les impromptus dramatiques écrits par le prince de Ligne ou les mascarades conçues par Charles de Lorraine. Dans le domaine chorégraphique, les recueils de contredanses publiés par Trappeniers, maître à danser des pages de Charles de Lorraine et intendant des bals et redoutes de la Monnaie, sont l'écho du répertoire donné sur cette scène. Profitant de cette même vogue, Vitzthumb donna des œuvres à succès des arrangements pour voix, basse continue, premier et second violons qui permettaient aux amateurs de les chanter dans les salons. Il est certain que la Monnaie a également provoqué une émulation salutaire au sein des troupes flamandes. Leur niveau s'éleva d'ailleurs si considérablement que ces "amateurs" finirent par menacer le Grand Théâtre. Leur répertoire était en effet moins constitué de productions spécifiques que de traductions en flamand du répertoire français alors dominant en Europe. S'il est certain que la direction du Grand Théâtre fit tout pour faire cesser cette concurrence, les témoignages d'époque prouvent que lorsque ces spectacles dits "nationaux" étaient donnés à la Monnaie, ils y étaient suivis par le même public. La qualité de la troupe nationale dirigée par Vitzthumb lui permit d'envisager des tournées. En 1775, elle joua à Malines, à Anvers et en Hollande.

L'intérêt pour les spectacles eut également des retombées commerciales. Comme nous l'avons vu, le public cherchait à se procurer le répertoire dramatique, musical et chorégraphique de la Monnaie. Étant donné que l'Anversois Henri Aertsens détenait le monopole de l'édition musicale, les premières publications ne furent que des livrets – italiens et français – dépourvus de musique notée. Les premiers livrets bruxellois comprenant de la musique ne datent que de 1748. Il s'agit de livrets dus à la plume de Charles-Simon Favart qui dirigeait alors le Grand Théâtre. Les airs de ces livrets sont notés, non pas grâce à la technique des caractères typographiques, mais à celle de la gravure en taille-douce. Ces éditions

gravées avec musique constituent cependant des exceptions. Par la suite, toutes les éditions bruxelloises de livrets accompagnés d'airs notés seront réalisées grâce au procédé typographique. Cette technique devait connaître un nouvel élan à Bruxelles durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, suite à l'installation de la fonderie de caractères du namurois Jacques-François Rosart.

Jean-Joseph Boucherie est sans conteste le premier marchand-libraire bruxellois qui ait accordé à l'édition et à la diffusion des ouvrages de musique une place privilégiée dans l'ensemble de ses activités. Dès 1756, Boucherie se présente dans la presse comme "Imprimeur de la Comédie en cette ville". Boucherie a également exercé une activité de contrefacteur. Si l'engouement du public pour tout ce qui est parisien explique en partie la contrefaçon de certains ouvrages, l'élément économique est une raison plus convaincante encore. Les éditions parisiennes étaient trop chères pour Bruxelles où le prix du papier ainsi que le salaire des ouvriers étaient moins élevés.

Le 11 septembre 1769, Boucherie cède son octroi d'impression des pièces de théâtre, valable jusqu'en 1776, à Josse Vanden Berghen. Outre l'édition de livrets, avec ou sans musique, Josse Vanden Berghen avait également l'habitude de publier en fin d'année des almanachs appelés "chantants" reprenant la musique des airs les plus célèbres des opéras en vogue. Les recueils d'ariettes arrangées par Vitzthumb parurent de 1775 à 1789. Proposés au public via le système de la souscription, ils constituent un des plus grands succès de l'édition musicale à Bruxelles au XVIII^e siècle. Les trois *Recueil de contredanses* de Pierre Trappeniers sont édités chez Van Ypen et Pris pour les deux premiers, le troisième sortant de chez Van Ypen et Mechtler en 1779. La mention des libraires qui vendent ces publications permet d'affirmer que leur diffusion dépassait largement le cadre bruxellois.

Parmi les lieux de diffusion des livrets accompagnés ou non d'airs notés, il convient d'évoquer la librairie attachée au théâtre de la Monnaie. L'usage des livrets qui permettent de suivre les représentations de l'opéra, associe intimement la boutique de

livres au fonctionnement du théâtre pour lequel elle constitue une source de revenus non négligeable. Cette petite boutique est mentionnée pour l'une des premières fois en 1767 alors que débute la direction des comédiens sociétaires. Les diverses mentions concordent pour situer la boutique à l'entrée de la salle et du parterre, soit très probablement dans l'accès principal au parterre situé sous la loge centrale du premier rang. Le premier à avoir été autorisé à installer une librairie à la Monnaie est Jean-Louis de Boubers. Grâce à la vente d'une partie des biens de Boubers organisée le 22 septembre 1788, nous pouvons nous rendre compte du stock immense dont le marchand disposait dans sa boutique : "28 222 exemplaires de pièces de Théâtre & 11 492 Almanachs".

Le succès des spectacles de la Monnaie provoqua l'apparition d'une presse spécialisée. Avant l'année 1759, la presse bruxelloise n'offrait qu'un piètre tableau. La *Gazette des Pays-Bas* vivait sous le contrôle du pouvoir après avoir changé plusieurs fois de titre au cours du premier siècle de son existence. Il n'y avait pas de rubrique culturelle et en ce qui concernait les spectacles, on se bornait aux annonces. Il parut au cours de l'année 1755 un éphémère *Littérateur belge* qui s'intéressa, de loin, aux scènes de Paris et de Bruxelles. Mais point de critique dramatique, peu s'en faut. La situation changea quelque peu à partir de l'année 1759 où, avec le concours du pouvoir, un aventurier français, Jean-Henri Maubert de Gouvest (1721-1767) insuffla une vie nouvelle à la *Gazette* et lança trois périodiques nouveaux : un mensuel politique, le *Mercure historique et politique des Pays-Bas*, une feuille d'*Annonces et avis divers des Pays-Bas* et un "gazetin" corrélatif au journal principal, les *Mémoires du temps*. Le contenu de ces journaux publiés sous le contrôle du pouvoir reflète évidemment le caractère de leur unique littérateur qui ne s'intéressait qu'à la politique et à l'histoire.

Les choses changèrent lorsque François-Antoine de Chevrier (1721-1762) prit officiellement le relais. Le séjour de Chevrier à Bruxelles fut très bref, de l'automne 1759 à celui de 1761. Il sut cependant en imposer à Cobenzl et aux autorités et se vit confier la continuation des journaux dirigés par son prédécesseur et adversaire, en particulier son "gazetin". Cet hebdomadaire du

samedi occupait 4 pages. La première livraison parut le 3 mai 1760. Les jugements portés par Chevrier sur le théâtre bruxellois sont négatifs pour la plupart, visant aussi bien les pièces représentées que les acteurs. Ce qui après tout n'eût été que d'épisodiques banalités se transforma en hargne méchante au cours de l'année 1762 lorsque Chevrier publia son *Colporteur* sous la fausse adresse de Londres. Le personnage principal Monsieur Brochure "le colporteur le mieux fourni et le plus scandaleux du royaume" s'y adonne avec un plaisir à peine déguisé à un jeu de massacre contre la cour, les affaires, le clergé et bien sûr, le théâtre. Pour terminer, il convient de mentionner encore le passage à Bruxelles de Jean-François de Bastide (1724-1798), autre folliculaire qui traversa le champ de la presse bruxelloise à nouveau réduite à fort peu de choses après le départ de Chevrier. Il y publia, de 1766 à 1767, un épisodique *Journal de Bruxelles ou Le penseur*.