

« LA GUERRE PICROCHOLINE » DE L'AFFAIRE DE LA LOGE DU DUC DE CHOISEUL.

Franck Monnier*

Table des matières

INTRODUCTION.....	34
1. LE THEATRE DANS LA VILLE : LES INTERETS CROISES DE LA MONARCHIE ET DE LA FAMILLE DE CHOISEUL	35
1.1. L'IMPORTANCE DES THEATRES POUR L'ECONOMIE DE LA VILLE	36
1.2. L'OPERA-COMIQUE ET LA MONARCHIE	37
1.3. LA BONNE OPERATION DES CHOISEUL.....	39
2. LA PORTEE SYMBOLIQUE DES LOGES DEPUIS LE XVIII^E SIECLE.....	40
2.1. LA LOCATION DE LOGES	41
2.2. LES LOGES : RESEAU ET MONDANITES	42
3. LA LOGE DE CHOISEUL COMME PROPRIETE PRIVEE	43
3.1. LA LOGE DE CHOISEUL COMME « BIJOU DE FAMILLE ».....	43
3.2. LA QUALIFICATION IMPROPRE DE PRIVILEGE.....	44
3.3. LA GARANTIE REPUBLICAINE DU DROIT DE PROPRIETE.....	45
3.4. UNE CONTROVERSE AVANT TOUT POLITIQUE	46

* Franck Monnier, Maître de conférences en Histoire du droit. Historien du droit, Université Versailles–Saint-Quentin en Yvelines — Université Paris-Saclay.

Abstract

The picrocholine war between the Choiseul family and the Opéra-Comique, even reported in the press, over the Duke of Choiseul's lodge must be put into perspective in history. This dates back to the second half of the 18th century, when theatres made a major contribution to the economic prosperity of the Kingdom's cities, Paris in particular. It was in 1781, when the Opéra-Comique troupe settle down on one of the lands of the Duke of Choiseul, that he was granted a lodge, implying an entrance fee for him and his heirs, in exchange for a contribution to the building of the new theatre. Since then, this lodge has been an important source of additional income for the Opéra-Comique, as well as raising high-society issues. Although it remains a real "family jewel", it is inaccurate to describe the Choiseul Lodge as a privilege. As the rights claimed by the Duke of Choiseul's heirs are merely an illustration of the republican guarantee of property rights, the controversy is above all political.

Résumé

La guerre picrocholine que se livrent aujourd'hui jusque dans la presse la famille Choiseul et l'Opéra-Comique au sujet de la loge du Duc de Choiseul doit être mise en perspective dans l'histoire. Celle-ci remonte au second XVIIIème siècle, alors que les théâtres contribuent largement à la prospérité économique des villes du Royaume, de Paris en particulier. C'est en 1781, à l'occasion de l'installation de la troupe de l'Opéra-Comique sur l'un des terrains du Duc de Choiseul, que celui-ci bénéficie d'une loge, impliquant un droit d'entrée pour lui et ses héritiers, en échange d'une contribution à l'édification du nouveau théâtre. Cette loge constitue depuis lors une source de revenus complémentaires importante pour l'Opéra-Comique, de même qu'elle a pu soulever des enjeux mondains. Bien qu'elle demeure un véritable « bijou de famille », il est inexact de qualifier la loge de Choiseul de privilège. Les droits dont se prévalent les héritiers du Duc de Choiseul n'étant qu'une illustration de la garantie républicaine du droit de propriété, il y a lieu de considérer que la controverse est avant tout politique.

INTRODUCTION

La controverse au sujet des travaux réalisés dans le théâtre se trouve être la réminiscence d'une querelle séculaire opposant l'Opéra-Comique à la famille de Choiseul.

L'institution de l'Opéra-Comique, aujourd'hui scène nationale, est née au XVIII^e siècle du théâtre de foires et de la réception en France de la *Comedia dell'arte*. Elle sera installée sous Louis XVI dans la première salle Favart construite en 1783 selon les plans de l'architecte Jean-François Heurtier sur les terrains des Choiseul. La salle Favart que nous connaissons aujourd'hui dont la dernière restauration a été achevée en 2017 — est en réalité le troisième théâtre bâti sur cet emplacement après les incendies de 1838 et 1887. Les sinistres dont les bâtiments ont souffert ne sont pas des exemples isolés : du XVIII^e au XX^e siècle, en France, la salle du Palais-Royal, la salle Le Pelletier ou le Grand-Théâtre de Marseille ont également péri dans les flammes, révélant la dangerosité de l'activité théâtrale dans le milieu urbain. Ces drames n'ont pas eu pour seul effet de provoquer des améliorations successives de la réglementation anti-incendie. Des procès se sont tenus. Les reconstructions des théâtres et les travaux d'amélioration réalisés dans les salles ont permis aux titulaires de loges de revendiquer en justice — jusque durant la seconde moitié du XX^e siècle — des droits d'occupation pouvant prendre leurs racines dans l'ancienne France.

L'attachement de la famille de Choiseul à sa loge semble aussi fort que le désintéret manifesté par ce théâtre national pour la préservation du droit d'entrée invoqué par les héritiers. Il convient dès lors de mettre en perspective dans l'histoire la guerre picrocholine que se livrent aujourd'hui jusque dans la presse les Choiseul et l'Opéra-Comique.

1. LE THEATRE DANS LA VILLE : LES INTERETS CROISES DE LA MONARCHIE ET DE LA FAMILLE DE CHOISEUL

Au XVIII^e siècle, l'enrichissement de la bourgeoisie et les politiques d'urbanisme déployées, dans le royaume, par les intendants et les corps municipaux provoquent une adaptation du tissu urbain aux besoins de la société.

Il faut satisfaire les attentes d'un groupe social qui n'est plus seulement émergent. Ce contexte de « théâtromanie » dans les villes principales de France va naître et s'institutionnaliser dans l'Opéra-Comique. Le théâtre, en effet, revêt tout à la fois une importance politique et économique pour le royaume. S'y intéressent tant les spéculateurs que l'État.

1.1. L’importance des théâtres pour l’économie de la Ville

Le second XVIII^e siècle révèle une évolution du gouvernement royal. L’économie de la dépense dans le domaine des arts et le rôle du roi mécène sont affectés. L’état des finances royales impose de repenser le rôle de la dépense publique.

L’économie, saisie par la République des lettres, se structure de façon embryonnaire avec la « gallicisation » des théories libérales anglaises. Ce qui n’était alors qu’une branche du commerce commence à prendre son indépendance pour devenir une matière à part entière : elle se projette déjà comme objet de gouvernement.

Les prolégomènes de la pensée économique poussent le roi à questionner le bienfondé de la dépense en matière artistique, et particulièrement théâtrale. Les premiers rapports sont commandés au sujet de l’Académie royale de Musique, institution colbertiste aujourd’hui connue sous le nom d’Opéra de Paris. On s’interroge. L’Académie doit-elle être régie par l’État, ou livrée à des entrepreneurs, aux risques et périls de leur fortune ?

Les rapports ne tranchent pas directement la question. Ils relèvent toutefois que retirer la contribution publique à l’Opéra serait un calcul hasardeux. Le budget de la Maison du roi en serait moins allégé que l’économie parisienne s’en trouverait affectée¹. Les théâtres, en effet, alimentent l’économie parisienne dans les quartiers où ils sont édifiés. Ils drainent des spectateurs fortunés de la ville, du royaume et d’Europe. Les affaires fleurissent. Commerçants et buvetiers engrangent de bons bénéfices. Les personnels des théâtres font vivre leur famille et les théâtres font vivre les artisans. Il leur faut recourir aux services des drapiers, tailleurs, denteliers, cordonniers, blanchisseurs, passementiers, cordiers, plumassiers, fleuristes, menuisiers, etc. On passe des marchés avec des fournisseurs de tissus, de bois, de bougies etc.

La correspondance administrative commence à parler de « service public » pour la première scène lyrique de France². On prend conscience de l’utilité publique des établissements royaux de théâtre. Le Conseil du roi, à un moment où, entre 1758 et 1770 la politique est dominée par le duc de Choiseul, principal ministre d’État, débat fréquemment des questions théâtrales. Ainsi la multiplication des théâtres répond-elle à une logique éprouvée dans la France des lumières. Le royaume, dans son ensemble, serait intéressé à la prospérité des grandes scènes. Les théâtres sortent des jeux de paume, des hangars, des salles de banquets et des hôtels

¹ Bibl. Opéra. *Réflexions sur l’Opéra et sur sa conservation*, mémoire anonyme rédigé à la fin des années 1740.

² Voy., en ce sens, Arch. Nat., O¹ 613, Versailles, le 14 juin 1759 et 16 décembre 1772, Lettres du ministre de la Maison du roi à Rebel.

de ville dans les villes de négoce, de Parlement et de garnison : Dijon, Aix, Rennes, Lille, Chalon, Nantes, Strasbourg, Besançon, Marseille, Lyon, Toulouse, Bordeaux, Rouen, mais encore Alençon, Angoulême, Saint-Étienne³. La création du théâtre — ou d'un nouveau théâtre — vient donner à voir la prospérité économique de la ville, qu'elle soit réelle ou seulement revendiquée par les édiles.

Paris n'échappe pas à ce mouvement. Le gouvernement royal tient à construire un écrin pour ses théâtres privilégiés. Alors que troupes privées fleurissent, et que les compagnies se dotent de salles modernes, des opérations d'urbanisme sont lancées par le roi. Il faut déplacer la Comédie Française, et reconstruire les salles incendiées de l'Opéra. Bien sûr, la Comédie italienne — futur Opéra-Comique — ne fait pas exception.

1.2. L'Opéra-Comique et la Monarchie

Le roi accorde des privilèges aux troupes qu'il protège. En 1669, l'Académie de musique obtient le privilège des représentations en musiques et en vers français⁴. En 1680, les Comédiens-français obtiennent le leur. Ces privilèges doivent protéger ces établissements contre la concurrence des autres théâtres. C'est également une source de revenus pour l'Opéra. L'Académie monnaie à des entrepreneurs de spectacles, principalement en province, le droit de jouer des pièces chantées⁵.

Dans le Paris des Lumières, la rigidité des privilèges se heurte à la vie culturelle des Parisiens. Plusieurs catégories de spectacles répondent à leurs aspirations. Les théâtres non-officiels se développent. Les foires de Paris, dont la plus florissante est celle de Saint-Germain, ne cessent d'attirer l'attention d'un public nouveau. Tous les Parisiens ne trouvent ni leur place dans les grands théâtres protégés ni leur intérêt dans les genres cloisonnés des scènes privilégiées. Les foires Saint-Laurent et Saint-Germain déploient de nombreux divertissements. Entre autres illusionnistes, cracheurs de feu ou danseurs de corde, des théâtres ambulants se montent sur de simples tréteaux. Faire respecter le privilège des théâtres protégés confine au vœu pieux⁶. Aussitôt démontés, les spectacles populaires s'évaporent dans la foule pour

³ D. Rabreau a publié une très belle étude sur la place des théâtres dans les villes les Lumières. Cf. D. Rabreau, *Apollon dans la ville, essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque les Lumières*, Tours, Éditions du patrimoine, 2008, 223 p.

⁴ Bibl. Opéra, *Recueil des lois et règlements relatifs à l'Académie royale de musique de 1669 à 1714*. Lettres patentes du 28 juin 1669.

⁵ Voy., par exemple le traité passé entre Lully et le fondateur de la scène lyrique à Marseille. Cf. Arch. Nat., MC.XCVI-134, Traité du 8 juillet 1684.

⁶ Le directeur Nicolas de Francine, concède l'entreprise des foires en 1698, mais ce contrat échoue à donner un cadre à l'activité. Cf. Arch. Nat. MC.CXII-336. Concession du 18 décembre 1698.

ressurgir deux rues plus loin. Dans ces conditions, les contentieux sont peu nombreux, d'autant que les théâtres privilégiés ne s'apportent aucune aide mutuelle depuis la brouille entre Lully et Molière. Même les auteurs de tragédies lyriques recherchent un public nouveau dans les foires. Dès la fin du long règne de Louis XIV, ils parodient eux-mêmes leurs propres pièces. C'est le cas, par exemple, de l'abbé Pellegrin. L'auteur raille son propre livret de *Télémaque et Calypso*⁷ mise en musique par André-Cardinal Destouches. Sa nouvelle pièce sera jouée « à la muette » dans les foires pour contourner le privilège de l'Opéra, sous le titre d'*Arlequin Lustucru et Télémaque*.

Alors que la mode de l'*opera seria* recule en Europe, l'*opera bouffa* gagne le cœur du public. Le roi ne pouvait lutter contre ce mouvement. Plutôt qu'une interdiction vaine, le gouvernement préfère dessiner les contours d'une autorisation utile. Autoriser l'opéra bouffe permet de légiférer pour mieux encadrer le genre et les conditions dans lesquelles se déroulent ses représentations. C'est également un moyen de diffuser l'image d'une monarchie au contact de son siècle.

Ainsi l'*opera bouffa* venu d'Italie se nationalise-t-il progressivement en France pour devenir « opéra-comique ». Le privilège de l'opéra-comique est acheté d'abord par la Foire Saint-Germain avant d'être fusionné, après plusieurs sessions, avec la troupe du Théâtre italien. Les Italiens deviennent redevables d'un loyer substantiel⁸. La confrontation entre les deux répertoires italien et français tourne à l'avantage du genre français, plus propice à traduire, sur un ton décalé, les tracas quotidiens et les préoccupations politiques des Parisiens. Le gouvernement profite du succès pour achever la nationalisation du genre. En 1779, les pièces en italien se voient interdire l'appellation d'« opéra-comique ».

Une fois le genre séparé, en façade, de ses influences étrangères, il suscite un intérêt accru de la part des autorités. Il faut, en cette période de foisonnement pour l'urbanisme parisien, marquer symboliquement la présence du roi dans les nouveaux quartiers.

La troupe privilégiée de l'Opéra-Comique quitte alors son ancienne salle de l'hôtel de Bourgogne mal équipée. Elle doit être installée dans un théâtre flambant neuf, inauguré en présence de Marie-Antoinette. Si l'extension de Paris revêt une dimension d'utilité publique, si

⁷ Lorsqu'en 1714, le traité d'Utrecht est signé, André Cardinal Destouches et l'abbé Pellegrin représentent, dans *Télémaque et Calypso*, le couronnement du roi par l'astre du jour.

⁸ En 1766, la troupe des Italiens s'engage à verser un loyer de 30 000 livres. Cf. Arch. Nat. AJ¹³ 3. Bail de l'Opéra-comique du 29 janvier 1766.

le roi en retire un intérêt politique, il n'en demeure pas moins que la construction de ce théâtre à l'emplacement qu'on lui connaît aujourd'hui est aussi « affaire de gros sous ».

1.3. La bonne opération des Choiseul

La croissance de Paris éveille l'intérêt de tous les propriétaires de terrains dans les faubourgs et la périphérie non urbanisée de la ville. Les aristocrates et les financiers sauront ménager leurs intérêts. C'est le cas du duc de Choiseul. Après avoir lutté contre les intrigues de Cour qui ont secoué les dernières années de son secrétariat d'État, le principal ministre est disgracié par Louis XV. Il est prié de se retirer dans son domaine de Chanteloup. Les effets de la disgrâce et le train de vie dispendieux de l'ancien ministre grèvent lourdement ses finances personnelles. Il lui faut vendre une partie de sa collection d'œuvres d'art et de son hôtel aux portes de Paris. Cet expédient devait lui permettre d'attendre : il espérait vainement recouvrer le portefeuille des Affaires étrangères.

Les espoirs politiques déçus d'un Choiseul étranglé financièrement le poussent à la spéculation immobilière. On envisage alors le déplacement de ce que l'on appelle, encore par habitude, le Théâtre italien. Plusieurs projets avaient déjà été proposés. Le duc de Choiseul finit par emporter la décision. Il proposait d'offrir l'un de ses terrains pour la réalisation d'une cour d'escompte ; après plusieurs atermoiements, on décide finalement l'implantation du théâtre. À dessein, le duc emprunte pour racheter le fonds dont il s'était séparé sept ans plus tôt. L'affaire est entendue.

Le lien entre la présence d'un théâtre dans un quartier et l'augmentation des prix de l'immobilier est déjà connu. Entre plusieurs exemples à Paris ou en province, l'architecte Soufflot avait placé à Lyon son théâtre au cœur d'un lotissement particulièrement lucratif⁹. Au total, l'opération n'est guère risquée pour le duc. Fort de la présence attractive d'une salle de spectacles, il peut envisager sereinement de construire le long des rues nouvellement ouvertes dans les jardins de son hôtel. Pour tirer les bénéfices vers le haut, le duc confie à son architecte le soin de dresser les plans des bâtiments. Conformément à la politique d'embellissement de Paris souhaité par la Monarchie, le décor uniforme des façades va donner au nouveau quartier une perspective architecturale agréable¹⁰. Elle répond aux attentes d'une clientèle opulente, habituée à investir les quartiers grevés des servitudes décoratives imposées par l'administration

⁹ D. Rabreau, *op. cit.*, pp. 107-110.

¹⁰ J.-L. Harouel, *L'embellissement des villes, l'urbanisme français au XVIII^e siècle*, Poitiers, Picard, 1993, p. 175.

royale. Cette stratégie provoque un renchérissement opportuniste du prix de vente des immeubles.

Dès lors, le don du terrain — directement motivé par l’opération spéculative dont il demeure le point de départ¹¹ — semble perdre sa qualification de pure « libéralité ». En 1781, un traité est passé entre la troupe et le duc. Et le don de la loge, validé par le roi à charge pour le duc de Choiseul d’aliéner le fonds et de contribuer à l’édification du bâtiment, semble récompenser une opération avant tout intéressée.

De prime abord, on pourrait constater une disproportion favorable au roi entre l’octroi d’une simple loge et la contribution immobilière conséquente du duc en faveur du théâtre. En réalité, Choiseul obtient bien la part du lion si l’on remet le contrat dans la perspective d’une opération immobilière fort lucrative. La « générosité » affichée par le duc ne repose pas tant sur les honneurs ou la contrepartie de la loge. L’élément déterminant demeure bien l’ouverture des rues sur ses terrains, autorisées par lettre patente ; ainsi que les permissions et alignement nécessaires à la réalisation des travaux. D’autres montages étant possibles pour préserver les caisses de l’État, on peut légitimement s’interroger sur la nécessité d’une récompense accordée au donateur des terrains. Et l’Opéra-Comique, utile pour la ville et le roi, s’avère bien plus intéressant encore pour des donateurs : c’est une savonnette opportune pour l’opération spéculative. On se gardera toutefois de qualifier le contrat de léonin, dans la mesure où le roi n’est dupe de rien lorsqu’il valide la transaction. Toujours est-il que le traité passé entre le duc et les comédiens va s’avérer lourd à porter pour le théâtre sur le long terme : en vertu de cet accord, la troupe devra emporter avec elle le droit d’entrée des héritiers. Il faudra aussi garantir leur propriété par-delà les vicissitudes de l’activité risquée qu’est celle du spectacle aux XVIII^e et XIX^e siècles.

2. LA PORTEE SYMBOLIQUE DES LOGES DEPUIS LE XVIII^E SIECLE

En fonction des régimes politiques, de la politique artistique qu’ils déploient, de leur gestion en régie ou en entreprise, et de la conjoncture économique, les théâtres — fussent-ils privilégiés — ne sont pas toujours financés avec générosité sur les deniers publics. L’amélioration des recettes « à la porte » peut devenir un enjeu pour la survie des théâtres. De leur côté, les titulaires de loges — comme le révèle la littérature — entendent tirer profit de leur droit d’entrée pour cultiver leur réseau et paraître dans la bonne société.

¹¹ Les 19 juin 1779 et 14 octobre 1780, Louis XVI autorise par lettres patentes le percement des rues sur les terrains de Choiseul.

2.1. La location de loges

En accordant au duc de Choiseul la loge qu'il réclamait en contrepartie du terrain et de la participation à la construction de la salle, le roi espérait contenter un serviteur de la monarchie. Il entendait, dans le même temps, faciliter l'installation de l'ancienne comédie-italienne dans un nouveau quartier à moindre coût pour l'État. Ce moindre coût immédiat pour l'État représente sur le long terme un coût important pour l'institution théâtrale et, par voie de conséquence, pour les entrepreneurs privés ou établissements publics qui en garantissent — sur leurs deniers — le bon fonctionnement.

Les loges représentent une source de revenus pour des théâtres dont l'équilibre financier demeure plus que précaire et tributaire des subventions publiques. Les revenus dégagés par les loges offrent un complément non négligeable aux recettes perçues chaque soir de représentation. Les loyers des loges constituent des rentrées fixes d'argent, indépendantes du succès ou de l'échec des représentations. À l'Académie royale de musique, par exemple, dès le premier XVIII^e siècle, le gouvernement essaie d'interdire le prêt des petites loges par les titulaires des baux. Cette interdiction est outrepassée par les grands seigneurs au point de provoquer le mécontentement de l'Intendant des Menus-plaisirs, sourcilieux en matière de recettes¹². Le produit régulier des loges est d'autant plus important pour l'Opéra-Comique qu'il ne peut vendre ses entrées individuelles au même prix que les places de l'Académie de musique. Sous le Second Empire, l'Opéra percevait régulièrement plus de 10 000 francs de billets individuels par soirée tandis que l'Opéra-Comique, commençant à passer de mode, n'atteint pas 4 000 francs¹³. Ainsi déployée aujourd'hui sur plus de deux siècles, la présence de la loge privée des Choiseul, au sein d'un théâtre public, représente un avantage important : ce sont autant de recettes que l'institution ne pouvait engranger.

Si la présence de la loge de Choiseul au sein du théâtre n'est pas neutre pour l'institution, elle ne confine pas non plus à l'anecdote historique pour ses propriétaires : des enjeux mondains reposent sur la disposition d'un espace privé au sein d'un établissement de spectacles.

¹² Arch. Nat. O¹ 614. Paris, Lettre de l'intendant de Menus-plaisirs au ministre de la Maison du roi du 19 juin 1781.

¹³ Arch. Nat. F²¹ 1042. État des recettes journalières des théâtres de Paris.

2.2. Les loges : réseau et mondanités

La correspondance administrative relevant du XVIII^e siècle décrit admirablement les conditions dans lesquelles le duc d'Orléans ouvre sa loge à toute sa famille et à sa clientèle. La littérature du XIX^e siècle offre, quant à elle, des exemples nombreux de l'utilisation des loges par les familles aristocratiques. Elles sont imitées, dans des conditions plus humbles, par des bourgeois en recherche d'influence.

Dans *Illusions perdues*, Balzac relate l'utilisation de la loge des premiers gentilshommes à l'Opéra. Les invités des titulaires de la loge en viennent eux-mêmes à y convier leurs propres invités, regarder avec dédain les employés du contrôle¹⁴. Il y a également chez Proust, l'exemple de cette dame de haut rang, préférant convier dans sa loge et en son absence un importun dont elle peut tirer quelque utilité, pour n'avoir pas à souffrir l'ennui de sa présence. De façon beaucoup plus modeste, on pourra évoquer la loge trop proche de l'avant-scène louée par le couple Verdurin. Ces salonniers pénibles dépeints comme une caricature du « nouveau riche » y reçoivent leurs invités en feignant d'être honorés de leur présence dans ces conditions de mauvaise visibilité¹⁵. Toutes les loges ne jouissent pas de la même renommée. Et la réputation mauvaise de certaines d'entre elles rejait sur ceux qui y sont conviés. Le narrateur de Proust ne manque pas de décrire son ami Bergotte, auteur passé de mode, « assis au fond d'une loge dont la seule composition semblait un commentaire singulièrement risible »¹⁶.

La Recherche du temps perdu révèle à de nombreuses reprises combien l'aristocratie sait donner la représentation d'elle-même au théâtre. Pour le public du XIX^e siècle, le spectacle se trouve tout autant dans les loges que sur la scène. Proust décrit un marquis de Saint-Loup dont les exigences depuis sa loge sont scrutées pour être imitées dès la représentation suivante par les bourgeois des autres loges. C'est également, pour le narrateur, l'occasion d'admirer en lieu et place du spectacle, la princesse de Guermantes dans sa baignoire à l'Opéra¹⁷. Les acteurs

¹⁴ H. de Balzac, *La Comédie humaine, Œuvres complètes de M. de Balzac*, Paris, Furne, 1842–1846, *Illusions perdues*, tome 3, pp. 134-135.

¹⁵ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1946, p. 272 : « Quel que fût l'aveuglement de Mme Verdurin à son égard, elle avait fini, tout en continuant à le trouver très fin, par être agacée de voir que quand elle l'invitait dans une avant-scène à entendre Sarah Bernhardt, lui disant, pour plus de grâce : "Vous êtes trop aimable d'être venu, Docteur, d'autant plus que je suis sûre que vous avez déjà souvent entendu Sarah Bernhardt, et puis nous sommes peut-être trop près de la scène". ».

¹⁶ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919, p. 164.

¹⁷ M. Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard 1921, pp. 48-49.

à succès réclament d'ailleurs à leurs domestiques un rapport sur la composition des loges dans le dessein de s'ajuster avant d'entrer au théâtre¹⁸.

Dans ces conditions, la propriété d'une loge dans un théâtre aussi important que l'Opéra-Comique est un atout mondain non négligeable.

3. LA LOGE DE CHOISEUL COMME PROPRIETE PRIVEE

Exemple unique par sa longévité la loge de Choiseul n'en demeure pas pour autant un cas isolé. Les familles de l'ancienne noblesse essaient de protéger leur entrée au théâtre comme s'il s'agissait d'un bijou précieux attaché à leur histoire familiale. Par-delà la volonté de cultiver un réseau, ces familles en représentation d'elles-mêmes dans les théâtres ne sont pas toutes « privilégiées » au sens juridique du terme. Plus encore, leur droit est garanti par les acquis juridiques de la Révolution, ce qui ne doit pas éteindre le débat, dans la mesure où l'utilité publique est en jeu.

3.1. La loge de Choiseul comme « bijou de famille »

En matière de patrimoine, tout particulièrement lorsque ce patrimoine foncier se mêle à l'activité et à l'histoire théâtrales, la préservation des intérêts familiaux prend une tournure éminemment symbolique.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les théâtres s'embrasent facilement. L'utilisation massive de bois, de l'éclairage à la flamme, les effets de scène et les systèmes de chauffage balbutiants sont à l'origine de nombreux sinistres. Et la famille de Choiseul n'entendait perdre le bénéfice de sa loge dans les deux incendies de la salle construite sous le règne de Louis XVI sur le terrain de leur hôtel. Ils ne renouvelleront, à leurs dépens, l'expérience connue par les Orléans au temps où la salle de l'Opéra se trouvait sur leur apanage au Palais-Royal.

Au moment de la reconstruction de la salle du Palais-Royal après l'incendie de 1763, les Orléans se font reconnaître la jouissance de plusieurs loges¹⁹. Ce droit doit compenser l'agrandissement de la salle sur un terrain appartenant en pleine propriété à leur famille. Le duc use très largement de ces loges privées, au grand dam de l'intendant des Menus-plaisirs

¹⁸ M. Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, pp. 25-26 : « Dans un moment sa voiture attelée de deux chevaux à longue crinière allait s'arrêter devant le théâtre, elle [Mme Berma] en descendrait enveloppée dans des fourrures, et répondant d'un geste maussade aux saluts, elle enverrait une de ses suivantes s'informer de l'avant-scène qu'on avait réservée pour ses amis, de la température de la salle, de la composition des loges, de la tenue des ouvreuses, théâtre et public n'étant pour elle qu'un second vêtement plus extérieur dans lequel elle entrerait et le milieu plus ou moins bon conducteur que son talent aurait à traverser ».

¹⁹ Arch. Nat., AJ¹³ 6. Arrêt du Conseil du 11 février 1764.

soucieux des finances du Théâtre. Naturellement, le cousin du roi réclamera la reconstruction de la salle et la concession de nouvelles loges après que les flammes ont une nouvelle fois ruiné le théâtre en 1781. Louis XVI, échaudé par l’esprit tracassin des Orléans, refuse et ordonne le déplacement de son Académie de musique. Après un conflit au cours duquel les Orléans vont défendre bec et ongles leurs intérêts, le roi leur accorde finalement le droit d’organiser des soirées musicales dans la nouvelle salle de l’Opéra.

Les Choiseul sauront faire preuve d’une plus grande habileté. Non seulement, ils ont pris soin dans leur traité de 1781, de stipuler qu’ils pourront jouir d’une loge semblable dans quelque autre théâtre où jouerait la troupe. Mais ils peuvent compter en outre sur la reconstruction de la salle Favart à son emplacement. Ils ont pu, dans ces conditions, réclamer leurs entrées au théâtre de Feydeau lorsque l’Opéra-Comique s’y est installé sous le Consulat²⁰. Et ils ont apporté un souci vétilleux à la préservation de leur droit. La famille obtient la reconstruction de sa loge après les sinistres de 1838 et de 1887 ; elle conserve même, en vertu des mêmes clauses, le droit d’accès au Théâtre du Châtelet le temps de la reconstruction.

Toujours en représentation — c’est le jeu de l’époque — les Choiseul ne manqueront pas de marquer leur présence au théâtre, jusqu’à recevoir les salutations adressées depuis feu la loge présidentielle, sous la III^e République. Ces mélomanes revendiqués sont fermement attachés à leur loge dont la dimension symbolique et hors norme revêt le prestige d’un bijou de famille. Mais il n’est pas question que de symboles. Les Choiseul n’entrent pas à l’Opéra-Comique en raison de leur titre de noblesse, mais bien en application du droit.

3.2. La qualification impropre de privilège

Il est aisé, dans le contexte républicain qui est le nôtre, de considérer la présence de la famille de Choiseul à l’Opéra-Comique comme la survivance d’un privilège. On excuse d’autant plus volontiers le grand public de retenir cette qualification que la presse emploie largement le terme. Force est bien de susciter, sur le ton polémique, une controverse républicaine dans laquelle le lecteur prendra facilement fait et cause contre les héritiers du ministre de Louis XV.

Pour autant, le juriste ne peut se contenter de reprendre à son compte les concepts juridiques saisis par le langage courant. Il faut revenir sur les textes. Le roi, en effet, accorde — dans ses lettres patentes de 1781 — au duc et à la duchesse de Choiseul, la propriété du

²⁰ Un jugement de 1806 — confirmé par un arrêt du 3 août 1807 — donne gain de cause à la famille de Choiseul.

vestibule et de l'entrée, ainsi que « *la propriété de la loge à huit places à côté de celle du cy devant Roy de France [...] jusqu'au dernier descendant mâle portant le nom de Choiseul* ». La donation ainsi effectuée reposait sur la charge acceptée par le duc de céder son terrain à la troupe et de participer à la construction du théâtre.

Si la donation demeure une libéralité qui ne procède en principe d'aucune obligation, l'ancien droit connaît le régime de la donation à charge. On peut en retrouver les linéaments dans la concession du fief par le seigneur, à charge pour le vassal de remplir les obligations découlant de l'hommage. Après quoi plusieurs coutumes provinciales reconnaissent au donateur le droit d'imposer des charges au donataire en échange du transfert de propriété.

Dans ces conditions juridiques, l'installation des Choiseul à l'Opéra-Comique ne repose pas sur une « *privata lex* ». On ne confère le privilège d'une loge, mais on concède la propriété de celle-ci en application d'un contrat engageant l'État. Si ce privilège il avait été question, celui-ci aurait — en tout état de cause — été emporté par les textes portant abolition des privilèges consécutifs à la Nuit du 4 août. Au contraire, en matière de propriété, le droit républicain a su se montrer protecteur.

3.3. La garantie républicaine du droit de propriété

En 1789, alors que la France était en proie à la Grande peur, l'Assemblée nationale constituante portait son attention à défendre la propriété. La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, proclame que « *Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression.* »

Ce socle juridique permettra aux héritiers de Choiseul de réaffirmer leur droit. Ils obtiennent, non seulement la reconstruction de leur loge après l'incendie de 1838, mais aussi la reconstruction de leur vestibule ouvrant sur la place des Italiens. Et l'on constate que le droit issu de la Révolution et du Code civil de 1804 n'a pas lésé les propriétaires de la fameuse loge. En effet, la donation à charge originelle imposait la transmission perpétuelle jusqu'au dernier portant le nom de Choiseul. Une telle disposition se heurtait à l'abolition du droit d'ainesse en 1792. Elle contrariait aussi le nouveau régime successoral vecteur d'égalité entre les héritiers d'un même degré. C'est donc en application du droit civil que plusieurs héritiers dans les diverses branches de la famille de Choiseul se partagent aujourd'hui les fauteuils de la loge familiale.

Le principe de l’égalité en droit est souvent perçu à travers un prisme militant de la lutte du tiers-état contre les ordres privilégiés, dont la noblesse. Avec la chute de la société d’ordres, cette grille de lecture est réductrice. L’égalité en droit vaut tout autant pour les anciennes familles aristocratiques qui n’ont pas à être spoliées de leurs possessions à raison de leur nom. Cette spoliation serait d’autant plus injuste qu’ils acquittent leurs charges foncières comme n’importe quels propriétaires. La famille Choiseul l’a bien compris. Jusqu’en 1979²¹, des procès récurrents émaillent les relations entre les propriétaires de la loge et l’Opéra-Comique. Les jugements rendus ont permis aux héritiers de faire valoir leurs droits. À mesure que les travaux de reconstructions et d’aménagement faisaient perdre aux Choiseul les dépendances, issues de l’ancien vestibule privé, la famille Choiseul a obtenu des dommages et intérêts et le bénéfice de douze places au lieu des huit fauteuils originels.

3.4. Une controverse avant tout politique

Si le droit semble être du côté de la famille Choiseul, les attaques nombreuses contre sa propriété ne sont pas innocentes. La querelle se réveille à intervalles plus ou moins réguliers. D’un côté, des républicains « taquins », trop heureux de pouvoir réchauffer le débat au sujet de l’abolition des privilèges. De l’autre, une famille dont la branche dure se rend encore au spectacle avec l’esprit de privilège d’antan. Entre les deux, une administration dont la mission est de mettre son théâtre en ordre de marche, et une branche modérée des héritiers ouverte à la conciliation.

Le sujet demeure sensible et il n’est pas toujours aisé de savoir raison garder, d’autant qu’en cette période de diminution des subventions pour l’établissement public de l’Opéra-Comique, la chasse aux économies est nécessaire. À en croire un rapport de 2014, cité dans la presse²², l’établissement public pourrait perdre plus de 20 000 euros par an en ne louant pas les places occupées par les héritiers de Choiseul.

L’Opéra-Comique vit grâce aux subventions publiques qui, il y a dix ans, représentaient encore près de 60 % de ses recettes. Il est également soutenu par une fondation qui centralise les dons des mécènes ; des dons qui se traduisent par des rentrées fiscales en moins pour l’État.

Ainsi, le manque à gagner pour l’institution, causé par la présence de cette enclave privée au sein du théâtre est-il compensé largement par les deniers publics.

²¹ Cass. Civ.1, 2 mai 1979, n° 77-15.222.

²² P. Nivelles, « Noble querelle à l’Opéra-comique », *M Le Mag — Le Monde*, 1^{er} mars 2019.

Dans ces conditions — à un moment où l'État pousse ses établissements à développer leurs ressources propres — se pose la question du maintien de cette propriété. La viabilité économique du service public assuré par l'Opéra-Comique, comme l'utilisation de la loge pour aménager le système d'aération nécessaire à la bonne réception des spectateurs aurait sans doute, avec beaucoup d'anticipation, pu remplir les conditions d'utilité publique nécessaires pour remettre en cause les droits des héritiers de Choiseul.