

## ***Musicien d'orchestre lyrique : un métier « ingrat » ?***

Michael D. GREENBERG

Le 12 mai 1864, le chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, François-George Hainl (1807-1873), écrit à son directeur pour l'informer que, pour le recrutement de nouveaux instrumentistes, il remet en vigueur le système de surnuméraires qui existait dans cet établissement avant 1830<sup>1</sup>. Nommés par le chef, ces surnuméraires ne sont pas payés, mais leur période d'essai, s'ils font preuve de talent et de bonne conduite, peut leur donner le droit d'occuper la place devenue vacante. Et Hainl de conclure :

[Cela] ne vaut-il pas mieux que les concours ? Qu'arrive-t-il ? C'est au plus capable que les membres du jury doivent accorder la place et le plus souvent, le plus virtuose est le moins capable de suivre sa partie à l'orchestre [...]. Tous ces petits jeunes gens dont l'orchestre est infesté sont lauréats du Conservatoire. Il leur semble indigne de leur talent de faire une partie dans un orchestre et plus encore, il leur semble humiliant de ne gagner que 1200<sup>f</sup> par an. Donc à leur point de vue, ils en font toujours trop<sup>2</sup>.

Apparemment le métier de musicien d'orchestre n'est pas du goût de tout le monde. Est-il pour autant un métier « ingrat » ? Se pencher sur cette question est l'occasion de connaître l'avis des musiciens sur leur profession et d'approfondir notre connaissance de leur situation sociale au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> F-Po, P. A. 5 mai 1821, *Règlement pour L'Académie Royale de musique, 5 mai 1821*, Paris : C. Ballard, 1821, p. 86-87 : « Les artistes du corps de l'orchestre sont pris parmi les surnuméraires admis par l'Académie royale de musique pour le service, soit de l'Opéra, soit du théâtre royal Italien, suivant le rang d'inscription qu'ils ont obtenu par voie de concours. »

<sup>2</sup> F-Pan, AJ<sup>13</sup> 489, Orchestre, pièce 19.

Les théâtres lyriques sont nombreux à Paris et en province à l'époque où *Les Brigands* d'Offenbach sont créés, mais, pour les besoins de cette étude, la référence sera exclusivement l'Opéra de Paris, pour la simple raison qu'étant subventionné par l'État depuis sa création, la gestion transparente à laquelle il est astreint a légué à la recherche une masse d'archives qui fait défaut aux autres théâtres.

Quels sont les critères qui permettraient de déterminer la pénibilité ou inversement l'attrait d'un emploi ? En premier lieu, nous proposons *le salaire*. On peut citer des chiffres, mais ceux-ci n'ont aucun sens si on ne les rapporte pas à ce qu'un musicien pouvait s'offrir avec ce salaire. Un moyen macabre, mais efficace, pour s'en faire une idée est la consultation des inventaires après décès. À titre d'exemple, nous avons la chance de disposer de celui du joueur du plus emblématique des instruments d'orchestre : la première contrebasse de l'Opéra, Marie-Pierre Chenié (1773-1832), qu'Hector Berlioz évoque dans ses mémoires<sup>3</sup>. En 1828, Chenié est : première contrebasse de l'Opéra pour un salaire de 2 000 francs par an<sup>4</sup> ; ténor de la Chapelle du roi Charles X pour 1 200 francs par an<sup>5</sup> ; professeur de contrebasse de l'École royale de musique (le Conservatoire de Paris) pour 1 000 francs par an<sup>6</sup> ; première contrebasse de la Société des concerts du Conservatoire dont les six programmes lui procurent des droits d'environ 120 francs<sup>7</sup> ; et éventuellement organiste de la Salpêtrière dont on ignore le montant précis des honoraires<sup>8</sup>. Le cumul de ces « charges » – et c'est un point sur lequel nous reviendrons – procure à Chenié un revenu annuel d'environ 4 350 francs. L'Opéra et la Société des Concerts lui fournissent la contrebasse et l'archet, ainsi les frais liés à l'entretien de l'instrument ne lui sont pas imputés. Il est marié avec un seul enfant à charge. En 1832, l'année où Chenié meurt du choléra qui sévit dans Paris, la famille loue pour 250 francs par an un appartement d'une pièce plus cuisine, au quatrième étage du n° 9, rue d'Hauteville<sup>9</sup>. Si le ménage y habitait déjà en 1828, il ne consacrait qu'environ

---

<sup>3</sup> Hector BERLIOZ, *Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France : comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865*, t. 1, Paris : Calmann Lévy, 1878, p. 76.

<sup>4</sup> F-Po, PE 2.

<sup>5</sup> F-Pan, O<sup>5</sup> 374.

<sup>6</sup> F-Pan, O<sup>3</sup> 1812, I.

<sup>7</sup> Antoine ELWART, *Histoire de la Société des concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris : S. Castel, 1860, p. 121.

<sup>8</sup> Selon François-Joseph FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 2<sup>e</sup> édition, t. 2, Paris : Firmin Didot Frères, Fils et Co., 1867, p. 260-261.

<sup>9</sup> F-Pan, Minutier central, étude XXXIV, 1015, *Inventaire après le décès de M. Chenié*, 9 juillet 1832.

6 % de ses revenus au loyer : on peut dire que les Chenié sont aisés. Mais l'année 1830 va être dure pour la famille : Chenié doit prendre sa retraite de l'Opéra le 1<sup>er</sup> juillet ; quelques mois plus tard, la liquidation de la Chapelle du roi ampute les revenus déjà réduits du ménage d'un tiers, et 10 % de ses revenus doivent être affectés au loyer.

Pour ceux qui sont en activité à l'Opéra, les salaires restent à peu près stables jusqu'à la fin du Second Empire. Cependant, à l'époque où Offenbach obtient ses plus beaux succès, le pouvoir d'achat des musiciens n'est plus ce qu'il était. En décembre 1864, ceux-ci adressent à l'Empereur une pétition dans laquelle ils se plaignent de « la modicité de leurs émoluments ». Une note interne sur leurs revendications révèle un autre critère qui peut être pris en compte dans cette enquête de satisfaction : *les horaires*. Voici le raisonnement de l'auteur anonyme, un raisonnement qui semble toujours d'actualité :

Les musiciens, en effet, sont peu rétribués dans les théâtres ; mais il en est de même pour toutes les professions où la concurrence est grande et le recrutement facile.

Les chanteurs se paient fort cher, parce qu'il y en a très peu ; les musiciens se paient peu parce qu'il y en a beaucoup [...].

[Leurs] appointements sont supérieurs à tous ceux des autres théâtres lyriques de Paris, et si l'on considère que l'on ne joue à l'Opéra que trois fois par semaine, quatre au plus pendant l'hiver, tandis que partout ailleurs il y a des représentations tous les soirs pendant toute l'année, on doit reconnaître que les musiciens de l'Opéra sont par le fait deux fois plus payés que les autres ; ils joignent en outre à cet avantage celui d'avoir droit à une pension de retraite à la fin de leur service.

Il faut enfin remarquer que jouer d'un instrument le soir dans un théâtre n'est pas une Profession, mais l'accessoire et comme le complément d'une Profession ; les Musiciens ne sont pas des Employés, mais des artistes, et ils exercent leur art dans divers lieux à la fois et sous diverses formes ; ils donnent des leçons en ville, jouent dans les concerts, dans les églises, dans les bals, dans les théâtres.

Les plus grands médecins sont dans une situation analogue ; en dehors des visites et des consultations qui les enrichissent, ils reçoivent une modique indemnité de 1,500 francs pour aller tous les matins soigner les malades dans les hôpitaux.

L'Opéra est pour les instrumentistes ce que l'hôpital est pour la médecine. L'honneur d'y être attaché ajoute beaucoup au renom et au crédit des artistes qui en profitent pour faire payer plus cher leurs leçons et leurs autres services<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> F-Pan, F<sup>21</sup> 1064, Opéra – Personnel. Affaires diverses 1835-1867, Orchestre 1861-1867, note du 28 décembre 1864.

Comme l'exemple de Chénier nous le montre, les horaires de l'Opéra laissent aux instrumentistes du temps libre pour se livrer à d'autres activités, lucratives ou non : ils peuvent cumuler leur place à l'Opéra avec un poste à la Chapelle royale ou impériale, à la Société des concerts du Conservatoire, dans une église, donner des cours particuliers ou au Conservatoire s'ils y sont professeurs, participer aux matinées musicales et soirées qu'organisent les particuliers aisés, etc.

Mais pour en revenir aux réclamations des musiciens d'orchestre lyrique, l'issue de l'affaire montre les armes dont ils disposaient, spécifiques à leur métier, pour faire pression sur un employeur lorsqu'ils n'avaient pas le droit de faire grève. Leur pétition étant restée sans réponse, une délégation de l'orchestre sollicite une audience avec le ministre responsable à plusieurs reprises au cours de l'année 1865, mais celui-ci refuse tant que la presse parle de l'affaire. Devant la porte fermée du ministre et sous la menace de poursuites judiciaires s'ils arrêtent le travail, les musiciens imaginent une nouvelle tactique qui s'avère très efficace : aux quatre représentations de *L'Africaine* de Meyerbeer données à l'Opéra pendant la première semaine de janvier 1866, l'orchestre joue à demi-jeu<sup>11</sup>. Deux jours plus tard, le ministre convoque tous les chefs de pupitre et le chef d'orchestre à une audience. Mais n'ayant pas obtenu un engagement ferme du ministre, le chef d'orchestre F.-G. Hainl rend compte de la soirée suivante : « Le quatrième acte commence. Au premier coup d'archet je m'aperçois d'une conspiration de *forte*. Tout l'acte a été joué à tour de bras. Impossible d'entendre Mm<sup>es</sup> Faure et Naudin<sup>12</sup>. »

La déception des musiciens pouvait cependant être compensée par d'autres « prérogatives » dont ils jouissent tant que perdure l'ancienne disposition de l'orchestre dans la fosse leur permettant de jouer face à la scène. Les voici expliquées dans le mélodrame de Gustave Lemoine et de D'Orive, *Une femme malheureuse*, créée au théâtre de la Gaîté le 2 mai 1837. Un violoncelliste de l'orchestre de l'Opéra qui porte le nom significatif de Bonneau, enseigne la musique et les bonnes mœurs au protagoniste, le jeune Robert Moireau. Au début de la pièce, Bonneau, une sorte de *cicerone* du dépucelage, décrit à son élève les avantages en nature que procure la danse :

ROBERT. Mais l'Opéra... l'Opéra... parlons-en encore... Comment toutes les femmes à l'Opéra sont jeunes, belles, bien faites !

BONNEAU. Toutes, à peu de chose près.

ROBERT. Mais cela doit faire un coup-d'œil...

BONNEAU. Ravissant ! [...]

ROBERT. Mais alors l'Opéra doit être le paradis sur terre !

<sup>11</sup> F-Pan, AJ<sup>13</sup> 1185, III, Difficultés avec le personnel (1856-1866), rapports de George Hainl.

<sup>12</sup> F-Pan, AJ<sup>13</sup> 478, Orchestre, George HAINL, lettre à Émile Perrin du 11 janvier 1866.

Michael D. GREENBERG, « Musicien d'orchestre lyrique : un métier "ingrat" ? »

BONNEAU. Le paradis de Mahomet !... des houris, de vraies houris !.. il y a bien un peu de tricherie par ci par là ; mais nous autres musiciens de l'orchestre, nous connaissons tous ces petits secrets-là... moi, par exemple, je sais le moment où il faut quitter la basse pour prendre la lorgnette... c'est noté sur la musique... forté... c'est-à-dire attention !

ROBERT. Et ce moment ?..

BONNEAU. C'est la pirouette... ah ! diable...

ROBERT. La pirouette !... qu'est-ce que c'est que ça ?

BONNEAU. C'est le moment le plus intéressant ; alors on peut voir si Calypso est cagneuse.

ROBERT, *vivement*. Comment ?... les robes sont donc bien courtes ?

BONNEAU. Innocent !.. les robes longues sont défendues par le règlement ; et à l'Opéra on observe beaucoup le règlement...

ROBERT, *stupéfait*. Ah<sup>13</sup> !

L'architecte Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) avait déjà remarqué, en 1804, que les musiciens d'orchestre « sont opposés au principe qui les soustrait aux yeux du public [...] [ils ne veulent] pas perdre l'agrément de voir et d'être vu<sup>14</sup> ». Charles Garnier (1825-1898) s'est souvenu que lors de la mise en service de l'édifice qui, de nos jours, porte son nom, les « artistes de l'orchestre, [...] ont été, en principe, peu satisfaits de l'emplacement qu'[il] leur avai[t] réservé » : « Le premier grief de ces messieurs est qu'ils manquaient de place ; le second est qu'ils étaient dans un trou<sup>15</sup>. »

Le dernier de nos critères se rapporte à la notion de *reconnaissance* qu'implique l'adjectif « ingrat ». Si un musicien de rang doit renoncer à recueillir seul les applaudissements du public, prérogative incontestable du virtuose, cela ne signifie nullement qu'il est sans valeur, bien au contraire. Jean-Baptiste Rey (1734-1810), premier chef d'orchestre de l'Opéra de 1781 à 1810, écrit en 1801 :

À entendre parler certains grands personnages, ils ne sont pas faits pour jouer la grosse note dans un orchestre, ni s'assujettir à une exécution commandée par un seul : il faudrait pour les contenter tous, créer des places de chefs pour chacun d'eux. Mais ils se trompent d'autant plus, que l'artiste qui joue bien ce qu'on appelle la grosse note dans un orchestre, est un homme précieux, suivant moi<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Gustave LEMOINE et D'ORIVE, *Une femme malheureuse, Drame en cinq actes, précédé d'un prologue*, théâtre de la Gaîté, 2 mai 1837, Paris : Morain, 1837, p. 3-4.

<sup>14</sup> Claude Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, t. 1, Paris : l'auteur, 1804, p. 229.

<sup>15</sup> Charles GARNIER, *Le Nouvel Opéra de Paris*, vol. 1, Paris : Ducher, 1878, p. 192-193.

<sup>16</sup> F-Pan, AJ<sup>13</sup> 51, II, Ventôse, Jean-Baptiste REY, lettre à Bonnet du 20 ventôse an IX.

Si l'on tient compte du salaire, des horaires qui permettent de cumuler le poste à l'Opéra avec d'autres activités lucratives, les « prérogatives » assorties aux conditions de travail, enfin l'appréciation des chefs d'orchestre pour celui qui se consacre pleinement au métier de musicien d'orchestre lyrique, on ne peut que conclure que l'ingrat est plutôt celui qui refuse de reconnaître les avantages de cette profession que personne n'est obligée de pratiquer, pas plus hier qu'aujourd'hui. Le dernier argument, alors, serait d'évoquer les autres métiers de l'époque dont témoignent les factures qui dorment, à côté des feuilles de présence émargées, dans les archives de l'Opéra : « vidangeur de fosse septique », « destructeur de rats », etc. Et si l'ingrat n'est toujours pas convaincu, il doit être de ceux que Jean-Baptiste Rey décrit ainsi :

[...] tel homme qui se dit artiste et qui la plupart du temps n'est autre chose qu'un être pétri d'amour propre, d'orgueil et d'impudence, n'est pas fait pour entrer dans un orchestre, dont les qualités nécessaires pour en être membre doivent être le talent, la modestie et la moralité [...] s'il vient à vaquer quelques places à l'orchestre du théâtre des arts [...] Ces places ne devraient être données dans un concours, qu'à des artistes doués d'un vrai talent, joignant à ce beau nom, la modestie et l'honnêteté. Par ce moyen, vous en éloignerez le cabaleur, l'intriguant, l'arrogant et l'ignorant, vrais fléaux de la société. Voilà ma profession de foi sur le plus bel orchestre du monde<sup>17</sup> [...].

© Michael D. GREENBERG

---

<sup>17</sup> Même référence.