

# « Capitations », galas, gratis ... Les représentations exceptionnelles de l'Opéra de Paris à la fin de l'Ancien Régime

---

## Introduction

« On ne peut vivre à Paris sans opéra ; il semble que ce soit une chose aussi nécessaire que le pain ». Ecrite en 1781, au lendemain du deuxième incendie de la salle de spectacles de l'Opéra de Paris, cette constatation du chroniqueur de la Correspondance littéraire secrète est loin d'être anodine. Non seulement la comparaison entre le théâtre et la denrée vitale par excellent des hommes de l'Ancien Régime révèle combien l'Opéra est un lieu familier aux Parisiens, mais elle témoigne également du pouvoir de fascination qu'exerce l'institution dans l'imaginaire collectif et donc l'importance que prend par conséquent la sortie à l'Opéra, thème qui va nous occuper toute la journée.

En effet, l'Opéra est avant tout un spectacle vivant, un rite social durant lequel la musique est exécutée pour être consommée par un public, dans un endroit qui lui est dédié. Le caractère social de l'art lyrique (et c'est valable d'ailleurs pour tout art théâtral) explique l'intérêt de son étude, car il n'est pas seulement une métaphore des structures sociales, mais il constitue un fait social, en lui même, directement, lors de la représentation : la présence collective de spectateurs dans l'enceinte d'un opéra signifie autre chose que le spectacle qui est représenté devant ce même public.

A quelle institution a-t-on affaire ? L'institution a été créée en 1669 par le poète Pierre Perrin, elle est devenue royale en 1672 lorsque Louis XIV en a confié le privilège à Jean-Baptiste Lully. Originellement, l'Académie royale de musique est étroitement liée aux divertissements royaux et qui a donc un public curial. Les lettres patentes de 1669, puis de 1672, prennent d'ailleurs bien soin de préciser que l'Opéra est créé avant tout pour le plaisir du roi et de la cour, auxquels on offre la primeur des créations. Le public n'est nommé qu'en second lieu, considéré seulement comme un moyen pour l'institution de se procurer les fonds indispensables à son bon fonctionnement.

Au début du XVIIIe siècle, la tendance s'inverse : dès la Régence c'est Paris qui va devenir le grand centre de création et de diffusion musicale, c'est à Paris que les souverains se déplacent pour assister aux nouveautés théâtrales. Ce déplacement des plaisirs de la cour à la ville a pour conséquence de transformer les institutions lyriques en de véritables entreprises de spectacles, forcées de s'adapter au goût du public dont dépend leur bon équilibre financier – et par là même leur survie. C'est donc à partir de cette époque qu'il apparaît pertinent de

se poser la question du public et donc de la sortie au spectacle car celui-ci a une physionomie bien différente du public curial et que c'est à partir de cette époque qu'il entre en compte dans les préoccupations des dirigeants.

Dans le cadre de cette journée d'étude consacrée à la sortie au spectacle, j'ai décidé de focaliser mon attention plus particulièrement sur les représentations exceptionnelles données par l'Opéra de Paris à la fin de l'Ancien Régime. J'ai considéré comme exceptionnelles deux types de représentations : celles dont le déroulement ordinaire est modifié par un élément particulier – présence de spectateurs exceptionnels par exemple – et celles qui sont programmées dans un but particulier – cas des capitations, des galas et des gratis – et qui sortent donc des normes traditionnelles d'une représentation d'Opéra. Pourquoi s'intéresser à ce type de représentation bien précis? Notamment parce que ces moments qui sortent du cadre des représentations ordinaires sont pour l'historien (du point de vue de l'histoire sociale) et pour le musicologue (du point de vue de l'histoire des oeuvres) un moment particulièrement réjouissant à considérer. D'une part, ils sont aisément repérables, car il en est fait mention dans les sources imprimées – presse, chroniques, mémoires, alors même que les données concernant le public à proprement parler sont d'ordinaires fuyantes, instables et sujettes à caution, y compris dans les documents administratifs. D'autre part, ils sont intéressants car la physionomie du public y apparaît relativement différente de celle des jours ordinaires, dans la mesure où l'intégralité des places de la salle est mise en vente ou au contraire offerte. Et par conséquent les réactions des spectateurs pendant ce type bien précis de représentation divergent de celles des jours ordinaires et s'avèrent particulièrement intéressantes à analyser.

Si comme je l'ai dit, les sources sont riches sur ce sujet, la bibliographie sur la question de la sortie à l'Opéra et du public est importante : travaux de Pierre Mèlèse sur le public et le théâtre à Paris sous Louis XIV, travaux d'Henri Lagrave qui prennent la suite pour la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Egalement beaucoup de travaux anglo-saxons, plus ancrés en sociologie de la musique, ceux de William Weber (l'institution et son public), de Jeffrey Ravel (hiérarchie topographique dans la salle de spectacle et au parterre) ou de James Johnson (écouter au spectacle).

## La sortie à l'Opéra.

### Où sort-on ?

Sortir à l'Opéra, c'est d'abord se rendre dans un lieu bien spécifique dédié à un certain type de représentations, lyriques et chorégraphiques.

L'Opéra sous l'Ancien Régime a connu plusieurs salles. J'en parle d'autant plus que chaque ouverture de nouvelle salle donne lieu à une représentation exceptionnelle. D'une pierre deux coups.

1. Une première salle de spectacles, qui date du milieu du XVIIIe siècle et n'est pas conçue spécifiquement à l'usage de l'Opéra. Elle ne connaît pas de véritables innovations architecturales, les propriétaires des lieux se contentant de corriger de manière ponctuelle quelques défauts gênants, sans qu'il n'y ait de vrai remaniement intérieur. Salle enclavée dans un ensemble architectural plus vaste et étouffée par les maisons voisines. L'étroitesse de la rue Saint Honoré complique l'accès à la salle et gêne l'afflux des spectateurs au moment de la sortie du spectacle. D'énormes embouteillages bloquent le quartier et les rixes étaient fréquentes, ce qui oblige le législateur à renouveler sans cesse les mêmes interdictions. Ordonnance du roi concernant les spectacles du 29 novembre 1757.

A l'intérieur du théâtre, circulation pas aisée. Majeure partie de l'espace est utilisée pour la scène et la salle, aux dépens des escaliers et des dégagements, ce qui représente un réel danger en cas d'incendie. De plus, pas d'aération convenable et l'air irrespirable par la fumée des chandelles et la poussière.

Enfin, la structure de la salle n'offre pas au spectateur la possibilité de voir ni d'entendre. Pas tant sa dimension que sa forme : le plan, inspiré des salles de jeu de paume, incompatible avec une acoustique et une visibilité correcte. Et les spectateurs près de l'orchestre ne voient que les pieds des acteurs.

Incendie du 6 avril 1763, salle des Tuileries refuge provisoire de l'Opéra.

2. Construction d'une deuxième salle de spectacles, toujours au Palais-Royal, par Moreau, architecte de la ville de Paris, qui était très conscient des problèmes de l'ancienne salle. A l'arrivée salle deux fois plus étendue que la précédente (15/14m), en forme d'ovale tronqué. Orchestre, parterre debout, amphithéâtre, loges. Essai de faire en sorte que l'acoustique ne soit pas trop mauvaise (plafond creux, charpente). Encore des ombres au tableau : disposition du théâtre impose par exemple aux machinistes de changer les décors sous les yeux des spectateurs, ce qui entrave pas mal l'effet de surprise.

L'ouverture de la salle est l'occasion d'une représentation spéciale digne d'un concert de rock.

Enfin la fameuse salle nouvelle de l'Opéra s'est ouverte aujourd'hui, et au moyen des précautions multipliées qu'on avait prises, le concours prodigieux des spectateurs et des voitures s'est exécuté avec beaucoup d'ordre. Une grande partie du régiment des Gardes était sur pied extraordinairement. Les postes s'étendaient depuis le Pont royal jusqu'au Pont neuf, c'est-à-dire environ jusqu'à un quart de lieue de l'opéra ; ce qui ne pouvait manquer d'opérer une circulation très libre dans les entours du spectacle si couru ; mais ce qui a gêné désagréablement tout le reste de Paris. La police n'a pas été bien exécutée pour la distribution des billets. Outre le tumulte effroyable que l'avidité des curieux occasionnait, il a redoublé par la petite quantité qu'on en a distribué, soit du parterre, soit de l'amphithéâtre. MM. Les officiers aux gardes, les gens de la ville et les directeurs avaient accaparé la plus grande partie des billets [...]. Une autre supercherie n'a pas moins indisposé le public, c'est aussi la transgression de l'arrangement pour la quantité de billets, la cupidité en ayant fait lâcher beaucoup plus que le nombre fixé, le parterre s'est trouvé dans une gêne effroyable, et le premier acte, ainsi que partie du second, ont été absolument interrompus par les cris des malheureux opprimés. Mémoires secrets, 26 janvier 1770, tome 5, p. 57.

Salle détruite le 8 juin 1781 par un incendie et l'Opéra s'abrite temporairement dans le théâtre des Menus Plaisirs.

- Troisième salle de Lenoir. Après une longue période de contentieux entre la ville de Paris, qui gère l'Opéra, et le duc de Chartres, propriétaire du Palais Royal. Finalement pas gain de cause et salle provisoire (conçue comme telle) de Lenoir. La salle épouse une belle forme ovale, coupée par un proscenium qui s'avance vers le public afin de faciliter la visibilité. Elle comporte un parterre debout, un amphithéâtre et quatre rangs de loges.

Adèle de Ponthieu jouée gratuitement le 27 octobre 1781 à l'occasion de la naissance du Dauphin, une pierre deux coups, date qui coïncide avec l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra. Mercier témoignage identique :

On invita tous les décrotteurs et savoyards de Paris, qui avertirent leurs connaissances. Ils remplirent les loges, l'orchestre,

l'amphithéâtre ; ils foulèrent les escaliers, les lofes, les coulisses, les corridors, d'un pied non léger ; c'est ce qu'on voulait. Quand on vit que la salle tenait bon, le lendemain le beau monde, paré, parfumé, vint s'y asseoir avec sécurité.

Propos de Mercier confirmés par les Mémoires secrets :

La solidité en a été éprouvée hier de façon à rassurer les plus timides ; il y est entré plus de 6000 personnes et l'on en a compté jusqu'à 20 dans une loge. Après le spectacle, il s'est fait sur le théâtre même une distribution de pain et de vin, et les poissardes avec les charbonniers ont formé des danses et ont chanté des chansons qu'on n'est pas accoutumé d'entendre en pareil lieu, mais qu'autorise la licence du jour.»

Pour du provisoire, durable : l'Opéra y joue jusqu'en 1794, avant d'aller s'installer dans la salle du Théâtre National, rue de Richelieu.

### Quant sort-on?

L'année théâtrale est régie par de nombreuses contraintes. D'une part, c'est la date de Pâques qui scande la vie de l'Opéra de Paris, pour laquelle la saison annuelle se déploie de l'ouverture du théâtre, le lendemain du premier dimanche après Pâques, à sa fermeture, la veille du dimanche de la Passion. Outre ces trois semaines de clôture annuelle, l'Opéra est tenu également de fermer ses portes lors des autres fêtes religieuses qui scandent l'année liturgique. De même, le pouvoir royal peut susciter des fermetures imprévues lors d'événements tels que la maladie, la mort d'un roi ou d'un membre de la famille royale. Sans compter les humeurs des acteurs qui parfois empêchent le bon déroulement d'une représentation.

Si le rythme de l'année théâtrale est donc imposé par les autorités ecclésiastique et institutionnelle, le poids de la tradition circonscrit l'organisation hebdomadaire des représentations : on joue l'opéra les mardis, vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion. De même, traditionnellement il y a deux saisons théâtrales, une saison d'été, qui va de l'ouverture du théâtre au 24 octobre au plus tard et une saison d'hiver qui commence donc le 24 octobre au plus tard jusqu'à la clôture de l'année théâtrale. L'été est plutôt dévolu au genre chorégraphique et l'hiver plutôt au genre lyrique.

Quand à l'horaire des spectacles, elle s'est décalée au XVIIIe siècle. Alors qu'en 1714 il était prévu que le spectacle débute à 5 h 15, en 1784 le spectacle doit commencer au plus tard à cinq heures trois quarts en hiver et à cinq heures et demie en été. Certains spectacles, comme les capitations ou les représentations gratuites, sont jouées en matinée : la représentation débute alors vers les deux heures de l'après-midi.

## Qui sort?

Paradoxalement, dans les sources, le public de l'Opéra n'est évoqué que de manière globalisante : les termes les plus fréquemment utilisés sont ceux de « public », « spectateur », « tout Paris », « multitude », « assemblée ». A de rares occasions, cette entité générique est quelque peu personnifiée, lorsque sont évoqués les « connaisseurs », les « gens de goût », les « amateurs », le « beau monde », les « gens d'importance » ou les « femmes comme il faut ». Si ce n'est pas très précis, on peut cependant penser que le faible volume du public du théâtre au XVIIIe siècle est synonyme de discrimination, tout du moins de limitation sociale dans le recrutement du théâtre.

Du coup on peut s'interroger sur les différents moyens qu'on a d'acquérir une place d'Opéra. D'ordinaire, il y a plusieurs moyens. Le premier moyen, le plus naturel, est de la payer à la porte le jour même de la représentation : c'est d'ordinaire le cas pour [règlement de 1776] les billets de parterre, balcon, amphithéâtre, ceux des loges qui n'auront pas été louées d'avance [Sources : recettes à la porte]. Le deuxième moyen d'obtenir une place est d'acquitter un abonnement payable par avance et par trimestre pour une loge ou une partie de loge [Sources : baux de loges]. Pratique qui s'est mise en place progressivement à la fin du XVIIe siècle et qui offre un avantage pécunier pour le théâtre car le produit de l'abonnement est excepté du quart des pauvres. Là dessus, beaucoup de spectateurs entrent au théâtre sans payer : plusieurs catégories de spectateurs jouissent à divers titre d'une entrée de faveur grâce à laquelle ils ont le droit d'assister au spectacle sous certaines conditions (personnalités officielles, auteurs, presse).

Etroite corrélation entre la place occupée dans la salle et la situation que l'on a au sein de la société. La hiérarchie topographique du théâtre est révélatrice des différentes positions tenues dans la société. La discrimination sociale joue d'ailleurs dès l'entrée au théâtre. A la porte, il ya deux guichets, le premier pour les loges et l'amphithéâtre et le second pour le parterre. En effet, une distinction fondamentale oppose le parterre, réservé aux gens les moins riches, au reste du théâtre.

Dans ce contexte, on peut se demander si le public populaire a accès à l'Opéra et s'il y va régulièrement. La question est considérablement compliquée par le fait que les documents qui évoquent les catégories les moins élevées de la société sont rares et peu explicites. Mais le silence n'équivaut pas autant à une preuve d'absence. D'une part, tout le monde n'a pas le droit de pousser la porte du théâtre de l'Académie royale de musique. Ainsi, les « domestiques portant livrée » sont rigoureusement tenus à l'écart de toute vie théâtrale. D'autre part, l'horaire même des spectacles – 5h15 en hiver, 5h30 en été – interdit l'accès de l'Opéra à toute une partie de la population. Et le théâtre coûte cher: une place de parterre est vendue 2 livres, ce qui représente à peu près le revenu d'une journée de travail pour un couple d'ouvriers. Sans compter que l'administration des théâtres ne se préoccupe pas vraiment: la manière dont la publicité des spectacles se fait révèle bien d'ailleurs que la clientèle dont on souhaite la venue est celle qui paie le plus cher sa place.

Par conséquent, on voit bien que le public qui se rend à l'Opéra est un public bien spécifique, essentiellement aristocratique. Les contemporains aiment d'ailleurs insister sur le fait que l'Académie royale de musique est le plus brillant et le mieux fréquenté des trois théâtres de la capitale.

### **Pourquoi sort-on à l'Opéra ?**

De manière un peu polémique je dirai qu'on ne sort pas à l'Opéra pour écouter de la musique. Pour une grande partie des spectateurs, le théâtre est un lieu de rencontre habituel, où les gens de la bonne société rencontrent d'autres gens de la bonne société à heure fixe.

Beaucoup d'éléments convergent à faire de la salle un salon et à créer une atmosphère de chaude intimité pendant les représentations.

On a vu comment le plan des salles, est parfaitement incompatible avec une visibilité et une acoustique correcte. Le public s'accommode très bien de leur forme rectangulaire qui, plutôt que de faciliter la contemplation artistique, invite à oublier le théâtre et à s'intéresser aux spectateurs. D'autre part, les loges sont très nombreuses à être construites sur des lignes parallèles, ce qui a pour effet de diriger le regard et le corps des spectateurs plutôt vers leurs voisins d'en face que vers la scène. Enfin, au parterre, si la station debout est assez inconfortable, elle offre l'avantage de la mobilité. Il est aisé de changer de position, de tourner le dos à la scène pour observer ce qui se passe dans les loges ou à l'amphithéâtre.

Par conséquent, le lieu scénique se retrouve excentré par rapport à la grande majorité des spectateurs. Et je ne parle même pas du fait que les lustres

de la salle restent allumés pendant toutes les représentations: ils éclairent les visages et ne créent qu'une demi-obscureté qui impose à chaque individu l'existence de ses voisins [anecdote Vismes]. L'éclairage du plateau n'est donc pas assez fort pour délimiter bien distinctement l'espace scénique ni pour attirer les regards des spectateurs. Pour une partie du public, la scène n'offre qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage.

## **Des représentations extraordinaires**

Si on tente une petite typologie, deux types de représentations extraordinaires : celles qui se déroulent dans un cadre classique, comme j'ai décrit au-dessus. Et celles qui sortent de l'ordinaire parce que les règles sont bouleversées. J'ai considéré comme exceptionnelles les représentations qui sortaient de l'ordinaire, soit parce qu'elles étaient programmées pour une raison particulière – cas des galas ou des gratuits – soit parce que le déroulement d'une représentation ordinaire est modifié par un élément particulier – présence de spectateurs exceptionnels.

### **Dans un cadre « classique »**

Lié à un événement musical précis : c'est le cas par exemple des créations, mais également des reprises d'anciennes productions.

- Iphigénie en Aulide de Gluck

10 avril 1774. On ne peut exprimer la quantité d'amateurs qui s'était rendue hier à la répétition générale d'Iphigénie de Gluck. Il y avait plus de monde qu'à la première représentation d'un ouvrage très attendu. C'est décidément mardi que celle de l'opéra en question aura lieu.

19 avril. Tout se dispose aujourd'hui pour la première représentation de l'opéra d'Iphigénie, ce qui attire un mode prodigieux, surtout depuis la certitude où l'on est que Mme la dauphine soit y venir. Dès 11 heures du matin les grilles de distribution ont été assiégées, et il a fallu multiplier de beaucoup la garde pour contenir la foule et empêcher le désordre.

23 avril. L'affluence n'a pas été moins grande le vendredi pour Iphigénie, et les billets de parterre et autres deviennent une affaire de spéculation ; des particuliers en accaparent et les revendent, six, douze, quinze F, etc. Il a fallu des gardes à l'entrée du parterre pour contenir la multitude et empêcher qu'on ne fût écrasé.

24 avril. On a demandé l'auteur à l'opéra avec une constance qui a duré près d'un demi quart d'heure. Heureusement qu'on est venu avertir qu'il était malade et dans son lit.

- Castor et Pollux

22 janvier 1772. On a remis hier à l'Opéra Castor et Pollux. Jamais on n'a vu plus brillante assemblée ; elle était en outre si nombreuse que la recette a monté à près de 2000 écus, sans compter les petites loges ; ce qui est sans exemple. La foule était telle que la représentation s'en est ressentie et que les deux premiers actes n'ont point été absolument entendus.

25 janvier. L'assemblée tumultueuse de la première représentation de Castor et Pollux a été funeste à plusieurs personnes : on en compté quinze qui se sont trouvées très mal dans le parterre et qu'il a fallu enlever. On prétend que deux ont été totalement étouffées et que d'autres en seront longtemps incommodées. Malgré cette foule, plus de 2 000 curieux avaient été refusés. On a pris des précautions pour prévenir des suites aussi cruelles et à la seconde représentation on a mis deux sentinelles aux portes du parterre, qui empêchaient d'entrer même avec les billets, lorsque la salle a paru pleine. Le spectacle s'est passé avec beaucoup plus de décence et sans aucun accident.

1773. L'opéra de Castor et Pollux a été reçu avec le même empressement que par le passé. On a pris des précautions pour empêcher que la foule ne fût trop grande au parterre et prévenir les malheurs arrivés à la dernière reprise de ce spectacle.

Lié à la présence de spectateurs exceptionnels.

La présence de souverains étrangers est extrêmement bien accueillie par le public. Mercier rapporte par exemple que Gustave III de Suède, alors en visite incognito en France sous le nom de comte de Haga au cours de l'été 1784. Il arrive un soir alors que le spectacle était déjà commencé : le parterre fait baisser le rideau et redemande l'ouverture.

Certaines représentations peuvent également sortir de l'ordinaire en raison de la présence d'un compositeur adulé du public. Le Mercure de France du mois de mai 1751 relate que, lors de la représentation du mercredi 24 mai, Rameau, qui

relevait d'une longue et dangereuse maladie, parut à l'Opéra dans une des loges du fond. Sa présence excita d'abord dans l'amphithéâtre un murmure qui se répandit rapidement dans toute l'assemblée. Il partit alors tout d'un coup un applaudissement universel, et ce qu'on avait point vu encore, l'orchestre, qui était rassemblé, mêla avec transport ses acclamations à celle du parterre.

C'est notamment lors de la venue d'un membre de la famille royale que le déroulement des représentations sort de l'ordinaire. Les Mémoires de Bachaumont relatent ainsi avec force détails la représentation du vendredi 13 janvier 1775, durant laquelle Marie-Antoinette honore le spectacle Iphigénie en Aulide de sa présence.

Sa Majesté n'y était que dans une espèce d'incognito, puisqu'il n'y a point eu tout l'appareil qu'aurait exigé sa présence en grande loge. Elle s'est mise dans la loge des bâtiments, en face du théâtre, aux secondes. On lui a cependant rendu les honneurs indispensables, c'est-à-dire que M. le maréchal de Brissac, comme gouverneur de Paris, et monsieur le maréchal duc de Biron, comme commandant la garde du spectacle, se sont trouvés à la portière du carrosse de Sa Majesté, ainsi que les directeurs. Ceux-ci avaient des flambeaux, et ont précédé et éclairé la reine jusqu'à sa loge. SM était accompagnée de Madame, de Monsieur et de M. le comte d'Artois. En arrivant, SM y a répondu par trois révérences, madame l'a imitée : les deux princesses se sont ouvertes. Alors monsieur est venu auprès d'elles, a fait les trois siennes et M. le comte d'Artois ayant successivement pris sa place a rempli le même cérémonial.

A la scène troisième du second acte, il y a un chœur où le sieur Le Gros, faisant le rôle d'Achille, dit « Chantez, célébrez votre Reine ». Par une présence d'esprit qui lui fait honneur, le public a envisagé Sa Majesté en ce moment, et a dit « Chantons, célébrons notre reine, etc ». Tous les yeux à l'instant se sont fixés sur Sa Majesté, et le chœur fini, on a répété bis. La reine, émue de sensibilité à la vue de pareils transports, n'a pu contenir sa reconnaissance et l'on a vu des larmes de joie couler de ses yeux.

A la sortie du spectacle, l'enthousiasme du public reprend : quand SM est sortie, l'allégresse du peuple n'a pas moins éclaté, et la foule a suivi la princesse autant qu'elle a pu avec les acclamations ordinaires de Vive la reine etc.

L'épisode n'est pas unique. Le chroniqueur des Mémoires secrets relate des chants similaires de la part du public, en présence de la reine, à deux autres reprises. Le 26 avril 1777, c'est à nouveau Iphigénie en Aulide qui est mis à l'affiche :

Vendredi la reine est venue à l'Opéra d'Iphigénie avec M. le comte et Mme la comtesse d'Artois. Elle a été applaudie à toute outrance par la foule nombreuse qui s'était rendue à ce spectacle dans l'espoir d'y voir l'empereur son frère. Après les révérences ordinaires, Sa Majesté s'est assise. Les battements de main ont continué : elle s'est douté que ceux-ci regardaient son frère, qui était au fond de la loge et ne se montrait point. Elle l'a tiré presque malgré lui, l'a amené sur le devant et l'a fait asseoir après d'elle. A l'endroit à le chœur fit « En voyant Clitemnestre, chantons, célébrons notre reine », les applaudissements ont redoublé. Son frère s'en est mêlé ; la reine, émue de tendresse, s'est levée et a témoigné sa reconnaissance.

Le 29 décembre 1779, le chœur d'Iphigénie est repris séparément, à la fin de la représentations de Castor et Pollux. Les manifestations d'enthousiasme relatées par le chroniqueur sont alors extraordinaires : « l'enthousiasme fut tel que le chorus devint général : on dansait, on s'embrassait, on criait à tue-tête ».

### Des représentations extraordinaires

Chaque année, vers la fin de l'année théâtrale, et le plus souvent dans les deux semaines qui précédaient la clôture du théâtre, l'Opéra de Paris donne « deux ou trois représentations pour récompenser les services des artistes » et particulièrement pour leur servir à payer leur capitation.

Pour les capitations, les locataires ne peuvent accéder à leur loge qu'en payant les places que contient ladite loge et aussi sans diminution dudit loyer et en avertissant deux jours avant chacune desdites représentations, sinon sera loisible à ladite Académie royale de musique de disposer de ladite loge pendant lesdits jours de capitation comme elle jugera à propos.

Si l'usage est fustigé par Mercier, qui ne manque pas d'ironiser sur les acteurs qui paient « en monnaie de singe, c'est-à-dire en sauts et gambades », il semble au contraire très apprécié du public parisien.

Représentations extraordinaires d'une part parce qu'elles ont lieu des jours spécifiques : les représentations données pour la capitation des acteurs avaient lieu les lundis, mercredis et samedis alors que les jours traditionnels dévolus à l'Opéra à Paris sont les mardis, jeudis, vendredis et dimanches

Elles ont lieu également pendant un moment bien spécifique : la fin de l'année théâtrale et à un horaire un peu spécial : en matinée

Représentations extraordinaires également à cause de ce qui est représenté, puisque, pour faire recette, plus grands succès du répertoire joués.

Enfin, toutes les places ont été mises en ventes, y compris celles de loges louées à l'année. Aussi les recettes que ces capitations produisent sont-elles considérables, jusqu'à trois fois plus élevées que pour un jour ordinaire.

Les trois représentations données les lundis 23 mars, 30 mars et le samedi 4 avril 1772 pour la capitation des acteurs, composées de *Pygmalion*, *Les Fêtes de Paphos* et *le Devin du village*, sont bien représentatives à cet égard. Il s'agit dans ce cas précis de spectacles couplés.

*Pygmalion*, intitulé à l'origine *La Sculpture*, était le cinquième acte du *Triomphe des arts*, opéra-ballet en cinq actes de Michel de la Barre, représenté pour la première fois à l'Opéra en 1700. Il avait été remis au théâtre en 1748 avec un nouveau livret et une nouvelle partition de Rameau. L'œuvre remaniée avec connu, un certain succès, puisqu'elle avait été représentée en spectacle couplé à de très nombreuses reprises entre 1751 et 1765. Le ballet héroïque *Les Fêtes de Paphos*, composé des trois entrées *Venus et Adonis*, *Bacchus et Erigone*, et *l'Amour et Psyché*, de Mondonville, avait été joués pour la première fois à l'Opéra en 1758 et avait connu un grand succès sans discontinuer jusqu'en 1772. Quant à l'intermède du *Devin de village* de Jean-Jacques Rousseau, il avait été représenté pour la première fois à l'Opéra en 1752 et 1753. Les succès précédents de ces trois œuvres étaient donc pour les administrateurs le gage d'une recette fructueuse : les trois représentations données rapportent 8 667, 10 015 et 11 865 livres, soit presque cinq fois l'équivalent d'une représentation ordinaire.

### Gratis

Lors de grands événements survenus dans la vie du royaume et de la famille royale, l'Académie royale de musique comme d'ailleurs les autres théâtres parisiens, offrait au peuple de Paris des représentations gratuites. L'opéra *Zaïs* de Rameau est par exemple repris le mercredi 30 mai 1774 pour célébrer le mariage du futur Louis XVI avec Marie-Antoinette.

Ces représentations gratuites sont intéressantes car ce sont les seules où l'on peut supposer de la présence d'un public plus populaire qu'à l'accoutumée.

La fin de l'Ancien Régime voit aussi l'Opéra de Paris organiser des représentations d'un genre nouveau à but caritatif. Le mercredi 6 août 1788, l'opéra *Armide* de Gluck est donné « au profit des cultivateurs malheureux » : c'est un succès considérable, qui rapporte un peu plus de 10 000 livres, soit près du triple de la recette d'un bon spectacle ordinaire. De même, avec une moindre

fortune, se succèdent les mardi 21, vendredi 24 et mercredi 29 juillet 1789 trois représentations données au profit des « pauvres ouvriers ».

Je parle pas non plus du cas du 12 juillet 1789, où, cas unique dans l'Académie royale de musique, le public, « pénétré de la retraite de Francoeur », vint sur les quatre heures faire fermer les portes de l'Opéra et de tous les autres spectacles, lesquels furent fermés jusqu'à mardi.

Pour conclure, je dirai donc que l'analyse des représentations exceptionnelles données par l'Opéra de Paris à la fin de l'Ancien Régime présentent un réel intérêt pour l'historien et le musicologue : elles rappellent à quel point sortir à l'Opéra est un fait social à part entière, offrent une occasion d'ordinaire très rare d'appréhender pour reprendre l'intitulé du programme de la journée d'études, l'« histoire concrète et intime du spectacle vivant ». Et c'est sûrement dans cette ferveur du public, qu'il soit aristocratique ou populaire, pour l'Opéra que réside probablement le paradoxe de cette institution culturelle majeure : une maison en proie à de constantes difficultés structurelles et financières et qui pourtant se maintient avec une continuité remarquable jusqu'à nos jours.