

Sauts, gambades et monnaie de singe

Les représentations pour la capitation du personnel de l'Opéra sous l'Ancien Régime¹

Pascal Denécheau & Solveig Serre

À Madame Élisabeth Buksan

Bien connues des historiens et des musicologues spécialistes de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime, les « capitations », raccourci sémantique qui désigne les représentations annuelles données par l'Académie royale de musique, dont le produit net, redistribué au personnel, est censé récompenser leur service et servir symboliquement au paiement de l'impôt de la capitation, n'ont cependant fait l'objet d'aucune étude détaillée. Si le sujet est austère, complexe et compliqué par la rareté des sources² ainsi que par l'indigence de la bibliographie³, il ne va pas

1. « L'Opéra donne tous les ans quelques représentations extraordinaires pour la capitation des acteurs. Ainsi, ils paient en monnaie de singe, c'est-à-dire en sauts et gambades : le surplus leur tient lieu de gratification », Louis Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet (Paris : Mercure de France, 1994), t. 1, p. 587.
2. Comme le déplore François Furet, « les sources fiscales de l'histoire de Paris au XVIII^e siècle sont plus que rares : pratiquement inexistantes. Aucun registre de capitation ou de vingtièmes n'a été conservé » ; cf. François Furet, « Structures sociales parisiennes au XVIII^e siècle : l'apport d'une série fiscale », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 16 (1961), p. 93. Pour retracer l'histoire de cette pratique, nous ne disposons donc plus que des registres de capitation, dont un bon nombre a subi le triste sort des archives d'Ancien Régime de l'Opéra (les années 1722-1750, 1752-1757, 1768-1769 et 1776-1778 sont manquantes) : présentés sous forme de feuilles d'émargement, ces derniers renferment le détail des salaires annuels de tous les membres du personnel de l'Académie royale de musique, le montant de l'impôt à acquitter et, de temps en temps, le bilan comptable des représentations. Ces registres de capitation sont conservés aux Archives nationales, dans la sous-série AJ¹³ (AJ¹³ 17), exception faite de l'année 1764-1765, que l'on trouve à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra sous la cote Arch. 18.
3. S'agissant de la bibliographie, nous sommes réduits aux allégations passablement inexactes de Castil-Blaze : « On autorisa l'Académie à donner par an trois représentations extraordinaires,

cependant sans susciter l'intérêt. À quand l'usage remonte-t-il et d'où provient-il ? Selon quels critères se fait la répartition du produit des recettes ? Qui fait le choix de cette programmation spécifique et selon quels critères ? Que peut-on en déduire du goût du public et de la réputation des œuvres ? Autant d'interrogations auxquelles nous nous proposons de répondre ici.

L'impôt de la capitation : pratiques et usages

Établie pour la première fois par la déclaration du 18 janvier 1695⁴, la capitation a pour but premier de renflouer les caisses de l'État mises à mal par la guerre de la Ligue d'Augsbourg⁵. Elle se veut universelle, et vise donc à la fois les trois ordres, les pays d'élection et les pays conquis. En sont exempts originellement les ordres mendiants, les pauvres certifiés par leur curé et les taillables au-dessous de quarante sols, puis par la suite le clergé, qui s'abonne⁶. La spécificité de cet impôt direct est d'être fondé sur la catégorie sociale, considérée comme un bien réel, et non sur le revenu : il combine ainsi habilement l'ordre et la classe en taxant à

dont la recette partagée au marc la livre entre tous les artistes, les indemnisa largement de l'impôt, en leur produisant une gratification équivalente à un mois de traitement. Les premiers sujets ne partageaient que sur un taux de 1 500 livres, base de leur pension. L'article 45 du règlement de 1714 ne supprima point les représentations de capitation, mais elle les fit dépendre de la volonté de l'autorité, afin que les acteurs ne prissent pas l'habitude de les considérer comme un droit, et ne prétendissent pas s'en faire payer la valeur, si quelque circonstance empêchait de les donner. Néanmoins, elles eurent lieu tous les ans jusqu'au mois de fructidor an IV [16 septembre 1796]. On les remplaça plus tard par des représentations à bénéfice accordées aux premiers sujets seulement. » ; Castil-Blaze, « L'Académie royale de musique », *La Revue de Paris*, nouvelle série, t. 46 (1837), p. 152-153. Henri Lagrave est encore plus laconique, quoique plus précis : « Un usage beaucoup plus fréquent, et qui semble dater du xvii^e siècle, consiste à donner, tous les ans, à l'Académie royale de musique, une, deux, ou même trois représentations en faveur des artistes de l'Opéra "pour la capitation". Ces spectacles exceptionnels sont suivis par un public très nombreux ; l'affluence y est "prodigieuse", comme le souligne ponctuellement, chaque année, le *Mercur*. On y joue les opéras les plus célèbres de Lulli et de Rameau, et le spectacle y est assaisonné, au grand contentement du public, de "divertissements" et de "fantaisies". C'est toujours en fin de saison, peu avant la fermeture, qu'il est fait appel à la générosité du public, toujours assidu à cette époque de l'année » ; Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750* (Paris : Klincksieck, 1972), p. 569.

4. *Déclaration du Roy pour l'établissement de la capitation générale* (Paris : F. Léonard, 1695).
5. Plusieurs ouvrages se sont intéressés à l'aspect purement économique et historique de l'impôt de la capitation. Parmi eux, il convient notamment de citer celui de Georges Lardé, extrêmement précis et documenté, *La capitation dans les pays de tailles personnelles* (Paris : Bonvalot-Jouve, 1906), celui d'André Berton, *L'impôt de la capitation sous l'Ancien Régime* (Paris : Librairie de la Société du Recueil J.-B. Sirey et du Journal du Palais, 1907) et de Stanislas Mitard, *La crise financière en France à la fin du xvii^e siècle, la première capitation (1695-1698)* (Rennes : imprimeries Oberthur, 1934).
6. Alain Guéry, « État, classification sociale et compromis sous Louis XIV : la capitation de 1685 », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 41 (1986), p. 1048.

la fois le capital économique et le capital symbolique. La capitation se présente sous la forme d'un « tarif », c'est-à-dire d'une grille de classement en vingt-deux classes, qui s'échelonne de la plus chèrement taxée – 2 000 livres tournois pour le Dauphin – à la moins imposée – une livre tournoi pour les manœuvres et les journaliers – selon une courbe descendante de moins en moins fortement accentuée⁷. Les classes sont elles-mêmes subdivisées en un certain nombre de rangs – 569 dans le dernier additif au tarif en 1696⁸ – donnés à différentes catégories de personnes énumérées selon un ordre hiérarchique défini. Supprimée par l'arrêt du Conseil du 17 décembre 1697, la capitation est rétablie par la déclaration du 12 mars 1701 pour financer la guerre de Succession d'Espagne. À cette date, elle change de nature et devient un impôt de répartition, supplément de taille pour les taillables, dont la levée diffère selon les pays d'élection, les pays d'État, la cour, les troupes, la ville de Paris et les communautés d'arts et métiers. Prorogée par la déclaration du 9 juillet 1715, elle se maintient jusqu'à ce que l'Assemblée constituante, par la loi des 13 et 18 janvier 1791, la remplace par une contribution mobilière comprenant cinq taxes.

Alors que l'ensemble de la société française est censée être incluse dans le tarif, dans une vision déterministe qui mélange savamment des critères de dignité, de pouvoir, de richesse et de considération⁹, il est intéressant de constater que les membres de l'Académie royale de musique n'y figurent pas en tant que tels. Plusieurs raisons peuvent être invoquées pour expliquer cette absence. D'une part, ce que l'on peut nommer les « talents » et les « capacités » sont absents du tarif, et la frontière séparant les artistes des artisans est particulièrement floue¹⁰. D'autre part, même si les membres de l'Académie royale de musique échappent à l'excommunication, on peut également supposer qu'ils souffrent du préjugé défavorable qui échoit à la profession de comédien, et qu'ils sont par conséquent considérés comme étant en dehors du corps social. Enfin et surtout, l'Académie

7. *Ibid.*, p. 1061.

8. Le tarif qui suit la déclaration du 18 janvier 1695 comporte 300 catégories de personnes réparties dans 22 classes. En février 1695, le tarif est corrigé par deux additifs élaborés en Conseil royal des finances : le premier, du 12 février 1695, ajoute 145 rangs au tarif initial, le faisant porter à 445 catégories ; le deuxième, du 26 février 1695, ajoute 42 rangs, le faisant porter à 487 catégories ; *Déclaration du Roy pour l'établissement de la capitation générale, suivie du tarif contenant la distribution des classes et le règlement des taxes de la capitation, arrêté au Conseil des Finances du 18 janvier 1695 et des Suppléments de tarif des 12 et 26 février 1695* (Paris : P. Prault, 1701). Par un additif du 31 janvier 1696, le pouvoir royal ajoute 82 rangs, ce qui fait porter le tarif à 569 rangs répartis en 22 classes ; *Supplément de tarif pour le règlement des taxes de la capitation générale, ordonnée par la déclaration du Roy le 18 janvier 1695* (Paris : F. Léonard, s. d.).

9. Pour l'aspect social de la capitation, on peut se référer utilement à l'ouvrage de François Bluche et Jean-François Solnon, *La véritable hiérarchie sociale de l'ancienne France : le tarif de la première capitation (1695)* (Genève : Droz, 1983).

10. *Ibid.*, p. 21.

royale de musique est conçue dès sa création comme une véritable entreprise de main-d'œuvre, dans laquelle les artistes sont des salariés et non des partenaires. Il s'agit donc d'une grosse maison à la masse salariale considérable (250 personnes environ), fortement hiérarchisée et hétérogène. Aussi les situations individuelles varient-elles considérablement selon qu'il s'agit d'un sujet de la danse, du chant, ou d'un membre de l'orchestre, et au sein même de chaque catégorie professionnelle il y a peu de comparaison possible entre le premier sujet, qui gagne 3 000 livres, et le simple coryphée, dont le salaire est de 300 livres. S'agissant du paiement de la capitation, cela laisse supposer qu'il faut les classer individuellement, en fonction de leur condition personnelle ou de leur rang éventuel dans la Maison du roi¹¹. Ce « vide » est d'ailleurs prévu par l'article XIV du règlement de la capitation de 1695, en vertu duquel « tous ceux qui ne se trouveraient pas précisément compris dans l'une des dites classes [du tarif], seront imposés et cotisés par lesdits intendants et commissaires départis [...] sur le pied de celle des dites classes à laquelle ils auront le plus de rapport par leur profession, état et qualité¹² ».

Les représentations pour la capitation : jeux et enjeux de pouvoir

Cadeau de la direction ou pression du personnel ?

Du point de vue de l'institution, les capitations appartiennent à un ensemble plus vaste de « gratifications extraordinaires », cadeaux de la direction de l'Académie royale de musique à son personnel. En effet, en sus de leurs appointements ordinaires, les artistes bénéficient de diverses primes accordées au cas par cas, en fonction de la situation familiale, de la bonne volonté manifestée dans le travail ou du nombre de représentations effectuées sur le théâtre.

Le principe est simple : les capitations sont des représentations dont l'intégralité du produit, déduction faite des frais qu'elles engendrent, est redistribué à tous les membres du personnel, au prorata de leurs appointements annuels. Une partie de cette somme est destinée symboliquement au paiement de l'impôt de la capitation. L'usage remonte au moins au début du XVIII^e siècle : il est déjà attesté dans le règlement de l'Opéra de 1714 qui stipule dans son article XIV que les acteurs et actrices et autres employés, « sous prétexte [...] d'obtenir de quoi fournir au paiement de leur capitation, ne pourront exiger qu'il leur soit accordé aucune

11. Sur cette question, voir l'article de Norbert Dufourcq, « Notes et documents sur la capitation payée par les Musiciens de Paris en 1695 », *XVII^e siècle*, 21-22 (1954), p. 484-494, qui laisse cependant totalement de côté le problème de la capitation des artistes de l'Académie royale de musique.

12. *Déclaration du Roy pour l'établissement de la capitation générale* (1695), *op. cit.*

représentation à leur profit ainsi qu'on l'a quelquefois pratiqué. Ces concessions extraordinaires dépendront uniquement du syndic chargé de la régie du théâtre, qui sera maître de ne les faire que par pure gratification, et lorsqu'il aura lieu d'être satisfait des services rendus par lesdits acteurs¹³ ». Le verbe « exiger » laisse sous-entendre que l'initiative de la pratique est venue du personnel de l'Opéra qui en a imposé l'usage à l'administration, sans que cette dernière ne parvienne à le reprendre en main. Un règlement de 1776 prend d'ailleurs soin de rappeler que c'est à cette même administration qu'il appartient de « juge[r] à propos d'accorder [quelques représentations] aux acteurs pour la capitation¹⁴ ». Ces deux réitérations, à soixante ans d'écart, résonnent comme l'impossibilité pour la direction de réduire son personnel à l'obéissance et qui sont parfaitement révélatrices des luttes de pouvoir au sein de l'établissement. Si l'Opéra est conçu par les lettres patentes qui la fondent¹⁵ comme la création et la propriété d'un seul homme qui, fort du privilège octroyé par le roi, est l'unique maître à bord, ses salariés – et en particulier les « premiers sujets » – disposent de moyens de pression considérables, assurés qu'ils sont de ne pouvoir être mis à la porte par une direction qui redoute le départ des vedettes pour lesquelles le public se déplace.

Les *Mémoires secrets* nous offrent un témoignage éclairant de ce chantage du personnel à propos de la capitation. Arrivé en 1778 à la tête de l'Académie royale de musique, Anne Pierre Jacques Vismes du Valgay, jeune homme entreprenant aux idées novatrices, est depuis le début détesté par le personnel artistique, en particulier par les danseurs et les chanteurs, notamment parce qu'il a décidé de remettre de l'ordre dans la maison et de lutter contre bon nombre de pratiques qu'il juge abusives de la part du personnel artistique : absentéisme, mauvais comportement, manque de professionnalisme¹⁶. En 1779, Vismes décide de s'octroyer un tiers du produit net des capitations. La pratique n'est pas nouvelle : elle a d'ailleurs déjà fait l'objet d'infructueuses contestations, si l'on en juge d'après le « Mémoire contenant la demande faite par les acteurs de la remise du tiers revenant à l'Académie sur le produit des trois représentations à eux accordées pour leur capitation » et l'« arrêté du Bureau [de la ville de Paris] pour le refus

13. *Ordonnance du roi concernant la police intérieure et extérieure du spectacle*, in Jacques-Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent* (Paris : Duchesne, 1757), p. 153.

14. *Ordonnance du roi portant règlement sur les entrées aux représentations et répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le paiement des billets et sur la police intérieure pendant la durée du spectacle* (F-Po : P. A., 19 mars 1776).

15. Pour les lettres patentes de 1669 et 1672, voir J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol, *op. cit.*, p. 77 et 82.

16. Voir l'article de Solveig Serre, « Un fermier au tripot : Anne-Pierre-Jacques Vismes du Valgay et l'Académie royale de musique (1778-1780) », *Revue de musicologie*, 96 (2010), p. 73-89.

de cette demande » du 8 mars 1752¹⁷. Dans ce très court texte, les personnels artistiques de l'Académie royale de musique – « acteurs, actrices, tant du chant que de la danse, et les symphonistes de l'orchestre » – se plaignent avec une mauvaise foi patente d'un système « plus préjudiciable qu'avantageux » en raison de « répétitions [supplémentaires] nécessaires pour préparer ces trois représentations », d'une maigre recette récoltée à l'issue des répartitions, due au fait qu'elle était partagée par « des sujets en tout genre » – entendons par là le personnel non artistique de l'Opéra. En conséquence, les acteurs « supplient le Bureau de la ville de leur accorder la remise du tiers de la recette de ces trois représentations, ce tiers que l'on a jusqu'à présent retiré au profit de la caisse de l'Opéra, l'Académie étant l'objet le plus considérable de leur bénéfice ». La requête est alors rejetée par le prévôt des marchands, et l'administration semble continuer à s'attribuer une partie de la recette, comme en atteste le registre de capitation des années 1769-1770, dans lesquels un tiers de la quatrième représentation extraordinaire est octroyé « au profit de la direction ». Or Vismes décide cette année-là d'abandonner la portion de sa capitation à l'orchestre, « pour témoigner [...] sa satisfaction de la neutralité qu'il a observée dans ses querelles avec les coryphées du chant et de la danse ». La riposte est immédiate : les artistes refusent de jouer et font annuler la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, initialement prévue pour le 6 mars 1779. Le directeur se voit contraint d'abandonner son idée de prime de fidélité et la capitation est reprogrammée le lundi 8 mars.

Entre 1730 et 1777, à de rares exceptions près, ce sont en moyenne trois capitations annuelles qui sont programmées. Leur nombre augmente sensiblement à partir de 1778, atteignant systématiquement les six représentations à partir de l'année théâtrale 1788-1789. D'une part, cette évolution témoigne de la virulence des conflits entre le personnel de l'Opéra et sa direction, qui contraint cette dernière à multiplier les gratifications et les faveurs, expédients monnayés en échange de leur obéissance. D'autre part, elle atteste du rôle accru joué par le personnel artistique au sein de l'institution, rôle qui culmine en 1780, lorsque le pouvoir royal prend en main directement l'Académie royale de musique et la fait gérer par un Comité, composé d'un directeur et des membres les plus éminents du personnel artistique, directement intéressé à la réussite financière de l'établissement.

La pratique se maintient tout au long du siècle et fait l'objet d'un règlement spécifique du 3 janvier 1774¹⁸. La ville de Paris, propriétaire du privilège

17. *Mémoire contenant la demande faite par les acteurs de la remise du tiers revenant à l'Académie sur le produit des trois représentations à eux accordées pour leur capitation* (F-Pan : AJ¹³ 2).

18. *Règlement concernant la capitation édicté par le prévôt des marchands* (F-Pan : AJ¹³ 2, 3 janvier 1774); cf. Annexe 1.

de l'Opéra depuis 1749, est alors en pleine tentative de rationalisation de la gestion de l'institution et d'assainissement de ses finances, comme en témoigne la nomination, en mars 1772, du chevronné Louis Joseph Francœur en qualité d'« administrateur général ». Dans ses attendus, le règlement commence par déplorer longuement que l'imposition de la capitation « essuie les plus grands abus », « chacun à l'Opéra [cherchant] à éluder autant qu'il se peut [son] paiement », voire à s'y « soustrai[re] entièrement ». Il propose ensuite, pour remédier à cette situation, de retenir l'impôt directement « sur le montant du produit des capitations », c'est-à-dire de le prélever « à la source », et en profite au passage pour ajouter au prélèvement de deux pour cent sur les appointements annuels un supplément de quatre sols pour livre, applicable sur le produit de la capitation. L'impôt est néanmoins plafonné à soixante livres : si un membre du personnel touche « au-delà de trois mille livres d'appointements, sa capitation ne pourra excéder la fixation sur pied de trois mille livres, quoi qu'il ait plus forte part dans la répartition ».

Si les registres de capitation des années 1774-1775 et 1775-1776 attestent d'un prélèvement à la source, la pratique s'éteint par la suite, une disparition qu'il faut imputer une fois encore aux pressions, particulièrement vives pendant cette période, du personnel sur l'administration qui, d'une manière générale, ne parvient pas à imposer le moindre changement à une institution dont le poids de ses traditions interdit toute réforme.

Une pratique comptable bien rodée

Les registres de capitation permettent de nous faire une idée très précise de la manière dont le comptable procédait pour répartir les capitations. Dans un premier temps, celui-ci fait le total des salaires annuels de tous les employés de l'Académie royale de musique concernés par la capitation, c'est-à-dire de ceux qui ont travaillé pour l'institution à temps complet. Il effectue ensuite le produit net des capitations : il additionne les recettes des capitations, puis en retranche les coûts générés par ces représentations spécifiques. Il divise ensuite le produit net des capitations par le total des salaires annuels des employés ; il obtient ainsi un pourcentage, qu'il ajuste pour tomber sur un chiffre rond, et l'applique ensuite au salaire annuel de chacun des artistes afin de calculer le montant de leur gratification.

Le registre de capitation de 1773-1774 est à cet égard particulièrement instructif, puisqu'il témoigne de la mise en œuvre de la toute nouvelle réglementation en vigueur¹⁹. Cette année-là, l'Académie royale de musique a donné trois représentations de *L'Union de l'amour et des arts* pour la capitation des acteurs,

19. *Capitation de l'année 1773 à 1774* (F-Pan : AJ¹³ 17).

les mercredi 9 mars, mercredi 16 mars et samedi 19 mars 1774. Celles-ci ont rapporté un total de 25 011 livres. Dans un premier temps, le comptable ajoute à cette somme vingt-quatre livres d'après-compte et 333 livres d'excédent de l'année passée, soit 25 369 livres dont il déduit ensuite 3 642 livres correspondant aux dépenses afférentes aux trois représentations (cire, suif, affiches, clarinettiste supplémentaire, chef des tailles, chef des ouvriers, menuiseries, fiacre, etc.), soit 21 727 livres. Dans un second temps, le comptable fait le total des salaires du personnel – 221 700 livres –, somme de laquelle il retranche les personnels qui ne sont pas concernés par la capitation parce qu'ils n'ont travaillé que six mois, et non une année pleine. Restent donc 213 950 livres. Le comptable divise ensuite le total des salaires du personnel par le produit des recettes nettes de la capitation : il obtient un pourcentage de 9,84 %, qu'il arrondit favorablement à 10 %. Chaque artiste se voit ainsi doter cette année-là d'une somme correspondant à 10 % de son salaire annuel, sur laquelle le comptable déduit l'impôt de la capitation à proprement parler, c'est-à-dire une somme correspondant à 2 % du salaire annuel, et quatre sols pour livre appliqué à ce dernier montant. Ainsi, Gélin, premier sujet du chant, aux appointements annuels de 3 000 livres, se voit octroyer au final 220 livres 16 sols, soit 300 livres (10 % de 3 000 livres) du produit des trois capitations, auquel le comptable a retiré 2 % de retenue et les quatre sols pour livre de l'impôt de la capitation à proprement parler, soit 79 livres 4 sols.

Il arrive également que certains membres de la troupe, qui se sont montrés particulièrement méritants, reçoivent une somme d'argent supplémentaire, provenant de l'excédent de capitation et appelée « étuy d'or » : c'est ce qui arrive par exemple en 1775 à M. Legros, « par forme de reconnaissance des peines [qu'il] s'est donné dans la capitation de 1775²⁰ ».

Recettes brutes : + 25 011 lt
Après-compte : + 24 lt
Excédents : + 333 lt
Total : 25 369 lt

Frais de représ. : - 3 642 lt
Total : 21 727 lt

Masse salariale : 213 950 lt.
Divisée par recette : / 25 369 lt
Pourcentage de répartition : 9,84 %

20. « Reste la somme de 332 lt. 14 d. sauf omissions ou erreurs de calcul, laquelle sera rapportée dans les comptes de l'année suivante ainsi que l'étuy d'or de l'année dernière » ; *Capitation de l'année 1774 à 1775* (F-Pan : AJ¹³ 17).

Art et argent

Parce qu'elles répondent à des logiques de programmation qui leur sont propres, tout en s'insérant dans des tendances de fond du répertoire, les capitations sont des représentations particulièrement intéressantes à considérer. Établir la chronologie des capitations n'a pas été une tâche aisée²¹ : il a fallu, d'une part, composer avec les lacunes des registres de capitations²² et de recettes à la porte²³ et, d'autre part, naviguer parmi les inexactitudes de la presse de l'époque, en particulier le *Mercure de France* et le *Journal de Paris*²⁴.

Des représentations extraordinaires

Il ressort tout d'abord que les capitations sont, au même titre que les gratuits ou les représentations à bénéfice, des spectacles qui sortent de l'ordinaire. D'une part, à l'instar des gratuits, elles se déroulent majoritairement en matinée, alors que les représentations traditionnelles de l'Académie royale de musique ont lieu à 17h15. De même, les capitations ont lieu, à quelques exception près, les lundis, mercredis et samedis, alors que les jours traditionnellement dévolus à l'Opéra sont « les mardis, les vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint Martin [11 novembre] jusqu'au dimanche de la Passion exclusivement²⁵ ». D'autre part, les capitations se concentrent le plus souvent au tout début ou à la toute fin d'une année théâtrale qui se déploie immuablement du lendemain de la Quasimodo, premier dimanche après Pâques, à la veille du dimanche de la Passion, autrement dit en mars, avril ou mai, et plus occasionnellement en février. Il y a bien sûr quelques exceptions à la règle, comme les capitations de 1746, qui ont toutes lieu en décembre, ou celles

21. Cf. Annexe 2. Nous espérons que cette reconstitution de la chronologie des capitations ouvrira de nouvelles pistes à la recherche.
22. Les registres de capitations manquants étaient déjà signalés comme tels en 1786 ; cf. *l'État de la répartition des capitations des acteurs depuis 1757 à 1758 jusqu'en 1781 et de 1781 à 1782 jusqu'en 1790 à 1791. Le tout ensemble faisant 33 années. Les quels états sont revêtues de la signature de tous les artistes qui concourent à ces représentations, tous états appartenent à Louis Joseph François, directeur et régisseur g[énéral] de l'Opéra en 1786, etc.* Ce document est inséré dans le dossier *Capitation des acteurs, années 1757 à 1758*, F-Pan : AJ¹³ 17.
23. La base de données *Chronopéra*, dirigée par Michel Noiray et Solveig Serre (consultable en ligne à l'adresse <http://chronopera.free.fr>) se fonde sur les registres de recettes à la porte pour reconstituer l'intégralité du répertoire de l'Académie royale de musique sous l'Ancien Régime, jour par jour. Elle nous a fourni des indications importantes pour permettre la présente reconstitution.
24. Nous remercions Nathalie Berton-Blivet qui nous a permis de consulter le minutieux dépouillement du *Mercure galant* pour les années 1701 à 1721, projet en cours de réalisation sous la direction d'Anne Piéjus à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS/MCC/BnF), en collaboration avec l'Atelier d'étude du Centre de musique baroque de Versailles (CNRS).
25. J.-B. Durey de Noinville et L. Travenol, *op. cit.*, p. 153.

de 1789, 1790 et 1791, qui débutent en novembre et s'étalent, à raison d'une par mois, jusqu'à la clôture du théâtre. En outre, pour ces représentations spécifiques, toutes les places de la salle de spectacle sont mises en vente, y compris celles des loges d'ordinaire louées à l'année²⁶. Enfin, les capitations dérogent aux règles de bienséance qui régissent – tant bien que mal – les représentations normales, en autorisant notamment le public d'accéder à divers lieux qui lui sont habituellement interdits, tels que le foyer et les loges des acteurs²⁷.

Des candidates parfaites pour mesurer la réputation des œuvres ?

L'analyse fine du répertoire des capitations s'avère riche d'enseignements. En effet, comprendre comment se constitue un répertoire n'est pas une question à laquelle il est d'ordinaire facile de répondre de manière simple, puisqu'elle résulte du savant mélange entre l'intervention du pouvoir royal, les contraintes matérielles et financières propres à l'institution, le goût du public à un moment donné, et la liberté créatrice qui prend la forme d'une politique artistique plus ou moins volontariste de la direction. En revanche, pour le répertoire des capitations, l'équation est d'une simplicité enfantine : limiter les coûts de production au maximum, programmer ce qui plaît le plus au public afin d'obtenir la recette la plus importante possible. Le *Mercure de France* ne s'y trompe d'ailleurs pas, lorsqu'il déclare en 1780 que « c'est un usage adopté sagement que celui de représenter, pour la capitation des acteurs, les ouvrages qui, par leur mérite, ou leur réputation, amènent le plus certainement l'affluence du public²⁸ ».

26. « Oui le rapport, le Roi étant en son conseil, a ordonné et ordonne qu'à l'avenir les personnes qui ont loué à l'Opéra des loges à l'année seront tenues, lorsqu'elles voudront jouir de leurs loges, les jours d'été que seront données les représentations par extraordinaire, de les payer le même prix qu'elles seraient louées au public, ainsi qu'il en est usé les jours de représentations pour la capitation des acteurs, et que faute par elles d'avoir retenu lesdites loges deux jours d'avance, l'entrepreneur de l'Opéra sera libre de les louer aux personnes qui se présenteront » ; cf. *Arrêt du Conseil du roi concernant les loges louées à l'année à l'Opéra*, 10 avril 1778 (Paris : Imprimerie royale, 1778).
27. « [Article 13] L'ordre et la tranquillité qui doivent régner sur le théâtre et dans les loges des acteurs étant un objet de la plus grande importance, Sa Majesté interdit pendant la durée des représentations, l'entrée du théâtre, le foyer qui y tient, et des loges des acteurs, à toute personne étrangère au service du spectacle. Défend expressément Sa Majesté aux acteurs et actrices de paroître sur le théâtre en habits ordinaire, et hors du temps où ils y sont appelés pour remplir leurs rôles. [Article 14] N'entend néanmoins Sa Majesté comprendre dans l'article précédent les représentations que l'administration jugera à propos d'accorder aux acteurs pour la capitation ; leur permettant en ce cas Sa Majesté de distribuer pour ces représentations seulement des billets de théâtre » ; cf. *Ordonnance du roi portant règlement sur les entrées aux représentations et répétitions de l'Opéra, sur la distribution et le payement des billets et sur la police intérieure pendant la durée du spectacle* (F-Po : P. A., 19 mars 1776).
28. *Mercure de France* (mars 1780), p. 137.

Pour ce faire, deux éléments sont habilement conciliés, tous deux dans le but de limiter les coûts et de minimiser la prise de risque. Le premier consiste à choisir une œuvre qui a été programmée – et donc répétée – récemment, de préférence au cours de l'année théâtrale, et dont par conséquent les décors et les costumes sont disponibles immédiatement. Le second consiste à sélectionner une œuvre qui a fait ses preuves auprès du public, c'est-à-dire dont la réputation est clairement établie. Les seules entorses à ces principes quasi immuables ont lieu en 1759, 1760 et 1763 lorsque l'Académie royale de musique décide, probablement à cause de la recette médiocre par les capitations de 1758 (6 321 livres, bien en deçà de la moyenne) d'organiser, au lieu et place des traditionnelles capitations, des concerts suivis de bals²⁹. La possibilité de danser avec l'une des danseuses de l'Opéra en costume était censée exciter l'intérêt de l'assistance masculine, et provoquer une plus grande affluence. Mais la tentative ne s'avère pas très concluante et, dès 1764, on repasse à l'ancienne formule.

Il ressort donc, sans surprise, que ces représentations aux caractéristiques pourtant spécifiques ne dérogent pas aux grands principes généraux de programmation du répertoire de l'Académie royale de musique³⁰. On constate que c'est le système des séries – une même œuvre est programmée pour toute la durée des capitations – qui prévaut sur celui de l'alternance. Ce n'est qu'au cours de la décennie 1780 que ce principe est quelque peu battu en brèche, certainement à cause de l'augmentation du nombre de capitations et de la volonté subséquente de diversifier l'offre. Un bon exemple de cette diversification est offert par l'affiche des quatre capitations de 1786, composée d'*Iphigénie en Aulide* et *Le Premier Navigateur* le 11 mars, de *Dardanus* et *Mirza* le 18 mars, de *Didon* et *Mirza* le 27 mars, et d'*Alceste* et *Mirza* le 1^{er} avril. De même, on retrouve la pratique des spectacles couplés, sous deux formes bien distinctes. La première, celle des « fragments » à proprement parler, consiste à compiler des extraits d'œuvres que leur musique, leur chorégraphie ou leur mise en scène rend particulièrement populaires, et à les représenter les unes à la suite des autres, sans tentative de les lier entre eux. Les capitations des 31 mars, 2 avril et 7 avril 1764, composées d'*Hilas*

29. « On a donné, ainsi que nous l'avions annoncé, des bals pour les acteurs dans la même salle du concert et dans la salle suivante, les 1, 8 et 15 mai. Ces bals ont été fort agréables, tant par l'exécution des ballets (de la composition de M. Lani) qui ont été fort applaudis et qui formoient en effet un spectacle brillant et varié, que parce que les mêmes danseurs et danseuses de l'Opéra qui les avoient exécutés restoient dans le bal en habits de caractères où ils dansoient encore avec les personnes du public qui le désiroient. Au dernier de ces bals, les principaux sujets du ballet exécutèrent des fois de suite une contredanse de la composition de M. Lani, qui fut trouvée admirable ; elle étoit très figurée, sans sortir néanmoins du genre des contredanses ordinaires du bal » ; *Mercur de France* (juin 1763), p. 186-187.
30. Voir à ce sujet l'article de Solveig Serre, « L'art sous la contrainte ? Le répertoire de l'Académie royale de musique (1749-1791) », *Revue de musicologie*, 94 (2008), p. 45-57.

et *Zélie*, nouvelle entrée des *Caractères de la Folie*, de *Pygmalion*, et de *l'Amour et Psyché*, troisième entrée des *Fêtes de Paphos*, offrent un bon archétype de ces spectacles produits à peu de frais et programmés dans des périodes d'apathie du répertoire du théâtre. La deuxième pratique consiste à programmer une grande œuvre suivie d'une plus petite, comme c'est par exemple le cas pour les capitations des 17, 22 et 27 mars 1773, où *Daphnis et Alcimadure* est suivi de *Diane et Endymion*. L'usage, qui répond à une demande nouvelle du public, devient de plus en plus fréquent dans les années 1770 et se généralise à partir de 1784.

Seule différence, et non des moindres, entre le répertoire des capitations et le répertoire ordinaire du théâtre : le genre des œuvres programmées. La domination du genre lyrique sur le genre chorégraphique, et en particulier de la tragédie lyrique, frappe par son ampleur. Si le phénomène peut s'expliquer par un usage interne de programmation – la saison d'hiver est traditionnellement dévolue au genre lyrique et les capitations ont toujours cours pendant la saison d'hiver –, il faut surtout y voir un révélateur du goût du public pour ce genre noble par excellence, qui a fait les belles heures de l'Académie royale de musique depuis la création de l'institution. La programmation des capitations est par conséquent sans grande surprise, faisant ainsi preuve d'un classicisme – voire d'un conventionnalisme – sans faille. Elle s'appuie sur le trio gagnant Lully / Rameau / Gluck, faisant occasionnellement la place à des œuvres extrêmement appréciées par le public bien qu'appartenant à des genres plus mineurs, à l'instar de *Zélinde, roi des Sylphes*, ou du *Dévin du village*. Avant 1774, le répertoire choisi se compose d'œuvres vieillissantes. Il se base essentiellement sur les grands succès de Lully³¹ et de Rameau, et est envisagé, par la direction de l'Opéra, bien plus comme une solution d'appoint que comme une politique de programmation délibérée³². En revanche, à partir de 1774, il se renouvelle profondément par le choix d'œuvres plus jeunes et de genres beaucoup plus diversifiés, comme en témoigne d'ailleurs la mise à l'affiche, pour la capitation du 9 avril 1790, de l'opéra comique *Corisandre ou Les Fous par enchantement*.

•••••

Par conséquent, l'étude des représentations pour la capitation du personnel de l'Académie royale de musique présente un double intérêt. D'une part, elle met en lumière la situation paradoxale de cette institution, conçue comme une véritable

31. Voir l'article de Pascal Denécheau, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ? », en ligne sur le site des archives ouvertes Hal-SHS, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437641/fr/> (consulté 11/07/2011).

32. William Weber, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, 56 (mars 1984), p. 87-88.

entreprise de spectacles qui donne les pleins pouvoirs à un directeur sur ses salariés, mais qui ne peut cependant rien faire sans leur soutien. D'autre part, elle démontre avec force à quel point la programmation d'un répertoire est le fruit d'une réflexion approfondie et d'une prise de risque calculée. Comme toujours dans le cas de l'Opéra de Paris, on voit bien comment les œuvres musicales sont étroitement dépendantes des conditions matérielles dans lesquelles elles sont créées et à quel point il est nécessaire de lier ces deux domaines de recherche trop souvent séparés que sont l'histoire institutionnelle et l'histoire des œuvres.

ANNEXE 1 : RÈGLEMENT CONCERNANT LA CAPITATION ÉDICTÉ PAR LE PRÉVÔT DES MARCHANDS³³

48

Il est d'usage depuis longtemps d'accorder aux acteurs, actrices et autres employés pour le service de l'Académie royale de musique à la fin du théâtre de chaque année deux ou trois représentations pour récompense de leur service et particulièrement pour leur servir à payer leur capitation. La répartition du produit de ces représentations se fait par proportion au montant des appointements de chacun, en sorte que celui qui a 3 000 livres d'appointements retire dans la répartition le double de celui qui n'a que 1 500 livres. Ces répartitions se sont toujours faites avec exactitude, et incontinent après la clôture du théâtre chacun vient recevoir son contingent de la répartition, mais n'apporte par la même exactitude pour payer sa capitation, au contraire chacun cherche à éluder autant qu'il peut le paiement de cette imposition, les uns sous prétexte qu'ils sont employés dans les Menus Plaisirs du roi où ils sont imposés pour somme modique, d'autres, comme des danseurs, sont employés à la communauté des maîtres à danser, d'autres qui logent en chambre garnie ou chez leurs camarades ne déclarent point leur domicile, et par ce moyen se soustraient entièrement au paiement de la capitation; en sorte que cette imposition essuie les plus grand abus. Elle n'a jamais produit jusques et compris 1772 que 3 000 livres à 3 500 livres par an, et elle est susceptible d'être augmentée du double et peut-être au-delà sans que personne puisse se plaindre légitimement. Les acteurs, actrices et autres employés qui ont part au produit des représentations sont au nombre de 240 à 250. Le montant général de leurs appointements sur lequel se fait la répartition monte environ à 200 000 livres. Le moyen le plus sûr pour faire le recouvrement de leur capitation est d'en faire la retenue sur le montant du produit des représentations qui leur sont abandonnées, et si toutes leurs capitations pouvaient être proportionnées à leurs appointements, l'opération serait bien simple, et la retenue entière de la capitation sur le produit entier des représentations opérerait le paiement juste et exact de chaque capitation. Mais chaque individu a plus ou moins de domestiques, ou n'en a point du tout. Aucuns d'eux ont des carrosses et relativement à cet état de luxe sont susceptibles d'une plus forte capitation; une actrice qui n'a que 300 livres d'appointements et qui, à raison d'iceux n'a à prendre dans la répartition que 25 à 30 livres a quelquefois un carrosse, et 4 à 5 domestiques, sa capitation peut monter à 190 à 200 livres. Il ne serait pas naturel qu'au moyen de la retenue de 25 à 30 livres pour sa part dans la répartition, elle fût quitte de sa capitation qui porterait sur les répartitions des autres acteurs et actrices.

Ces objets de luxe qui sont personnels et particuliers et dont la vérification doit être confiée à MM. Les receveurs de capitation, ont déterminé M. le prévôt des marchands à faire le règlement ci-après pour la capitation de tous les sujets qui ont part dans la répartition des représentations :

Article 1. La capitation des acteurs, actrices, et autres employés au service de l'Académie royale de musique qui ont part dans la répartition des représentations demeurera fixée à 2 % du montant de leurs appointements, et si quelqu'un d'eux a au delà de 3 000 livres tournoi quoiqu'il ait plus forte part dans la répartition.

Article 2. Ils payeront en outre les 4 sols pour livre de leur capitation ainsy que la capitation de leurs domestiques et 4 sols pour livre d'icelle.

Article 3. Les acteurs et actrices qui auront un équipage monté pour leur commodité payeront y compris les 2 % de leurs appointements 150 livres tournoi de capitation, les 4 sols pour livre d'icelle et la capitation de leurs domestiques suivant l'usage.

33. *Règlement pour la capitation des membres du personnel de l'Opéra* (copie manuscrite du XIX^e siècle sur vélin), 3 janvier 1774, AJ¹³ 2.

Article 4. Les acteurs qui montreront à danser et à chanter et qui pour exercer cette profession auront un cabriolet, payeront y compris les 2% de leurs appointemens 50 livres tournoi de capitation et en outre les 4 sols pour livre d'icelles, et la capitation de leurs domestiques suivant l'usage.

Article 5. Ceux des acteurs et actrices qui auront deux domestiques et dont la retenue des 2% de leurs appointemens ne monteroit pas à 30 livres tournoi seront augmentés jusqu'à concurrence desdites 30 livres tournoi et des 4 sols pour livre d'icelles et s'ils ont 3 domestiques l'augmentation sera portée à 40 livres tournoi et en outre les 4 sols pour livre et la capitation des domestiques à l'ordinaire.

Article 6. Les maris et les femmes qui se trouveront employés à l'Académie royale de musique payeront chacun séparément leur capitation personnelle.

Article 7. Les directeurs de l'Académie royale de musique fourniront tous les ans à M. le prévôt des marchands dans le cours de l'année un état des noms et demeures des acteurs et actrices et autres employés qui ont part dans la répartition des représentations et le montant de l'appointement de chacun.

Article 8. MM. les receveurs de capitation auxquels M. le prévôt des marchands fournira dans le commencement de janvier un état à colonne des noms et demeures des acteurs et de leur capitation à raison de leurs appointemens feront les vérifications de leurs domestiques et équipages, pour former l'augmentation de leur capitation conformément aux articles 3, 4, 5 et 6 cy dessus.

Article 9. Ces états ainsi faits, MM. les receveurs de capitation enverront leurs avertissements de capitation à chacun des acteurs, actrices et autres et remettront à M. le prévôt des marchands l'état général sur lequel ils auront formé l'augmentation de la capitation; lequel état M. le prévôt des marchands remettra aux directeurs de l'Académie royale de musique, en leur ordonnant de faire la retenue à chacun sur le montant de sa portion dans la répartition, lors de laquelle, et chaque jour d'icelle, MM. les directeurs feront remettre à MM. les receveurs de capitation le montant des capitations ainsi retenues, dont ils leurs fourniront les quittances que lesdits directeurs remettront auxdits acteurs et actrices; et si quelques uns estimoient avoir quelques représentations à faire, il ne leur sera rien payé ni de leur portion dans la répartition ni même de leurs appointemens jusqu'à ce que M. le prévôt des marchands ait prononcé sur leurs représentations.

Article 10. Dans le cas où la portion de quelques acteurs, actrices, ou autres dans la répartition ne seroit pas suffisante pour payer la totalité de sa capitation, cette portion sera délivrée au receveur de capitation qui fournira sa quittance à compte et sauf, auxdits receveurs de faire pour l'excédent ses diligentes dettes que de droit.

Article 11. MM. les directeurs avertiront dans le mois de janvier tous les acteurs, actrices, et autres du présent règlement et leurs observeront en outre qu'il ne sera reçu dorénavant aucune quittance de paiement de capitation fait ailleurs soit pour réduction, soit pour compensation de celle qu'ils payeront à l'Académie en raison de 2% de leurs appointemens, l'intention étant qu'ils la payent en entier sans aucune déduction.

**ANNEXE 2 : CHRONOLOGIE DES REPRÉSENTATIONS DONNÉES POUR LA CAPITATION DES ACTEURS
(ANNÉES THÉÂTRALES 1721-1791)**

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES	
				(EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1721-1722	21/03/1722	samedi	<i>Phaëton</i> (Quinault / Lully)		
	22/12/1722	mardi	<i>Pensée</i> (Quinault / Lully)		
	26(7)/12/1722	samedi	<i>Pensée</i> (Quinault / Lully)		
1722-1723	09/03/1723	mardi	<i>Pensée</i> (Quinault / Lully)		
1723-1724	28/03/1724	mardi	<i>Thésis et Péleé</i> (Fontenelle / Colasse)		
1724-1725	17(7)/03/1725	samedi	<i>Thésis et Péleé</i> (Fontenelle / Colasse)		
	08/05/1725	mardi	<i>Thésis et Péleé</i> (Fontenelle / Colasse)		
1725-1726	02/04/1726	mardi	<i>Le Carnaval et la Folie</i> (La Motte / Destouches) ; <i>Le Professeur de Folie</i> ; <i>L'Europe galante</i> (La Motte / Campra) ; <i>La Turquoise</i> ; <i>Les Fêtes vénitennes</i> (Danchet / Campra) ; <i>Le Bal</i> ; <i>Les Fêtes</i> <i>de Thalie</i> (La Font / Moutet) ; <i>La Provençale</i>		
	06/04/1726	samedi	<i>Le Carnaval et la Folie</i> (La Motte / Destouches) ; <i>Le Professeur de Folie</i> ; <i>L'Europe galante</i> (La Motte / Campra) ; <i>La Turquoise</i> ; <i>Les Fêtes vénitennes</i> (Danchet / Campra) ; <i>Le Bal</i> ; <i>Les Fêtes</i> <i>de Thalie</i> (La Font / Moutet) ; <i>La Provençale</i>		
1726-1727	29(7)/03/1727	samedi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francœur)		
1727-1728	08/03/1728	lundi	<i>Roland</i> (Quinault / Lully)		
	13/03/1728	samedi	<i>Roland</i> (Quinault / Lully)		
1728-1729	28/03/1729	lundi	<i>Alecste</i> (Quinault / Lully)		
	30/03/1729	mercredi	<i>Alecste</i> (Quinault / Lully)		
1729-1730	18/03/1730	samedi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	22/03/1730	mercredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	16/05/1730	mardi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
1730-1731	05/03/1731	lundi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	10/03/1731	samedi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	12/04/1731	jeudi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES	
				(EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1731-1732	24/03/1732	lundi	<i>Amadis de Gaules</i> (Quinault / Lully)		
	29/03/1732	samedi	<i>Amadis de Gaules</i> (Quinault / Lully)		
1732-1733	16/03/1733	lundi	<i>Isis</i> (Quinault / Lully)		
	21/03/1733	samedi	<i>Isis</i> (Quinault / Lully)		
1733-1734	05/04/1734	lundi	<i>Isé</i> (La Motte / Destouches)		
	13/05/1734	jeudi	<i>Omphale</i> (La Motte / Destouches); <i>Le Ballet des Sens</i> (Roy / Mouret); <i>La Vue</i>		
1734-1735	21/03/1735	lundi	<i>Omphale</i> (La Motte / Destouches)		
	26/03/1735	samedi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Duché de Vancy / Desmarest et Campra)		
	28/04/1735	jeudi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Duché de Vancy / Desmarest et Campra)		
1735-1736	10/03/1736	samedi	<i>Les Indes galantes</i> avec <i>Les Sauvages</i> (Fuzelier / Rameau)		
	17/03/1736	samedi	<i>Les Indes galantes</i> avec <i>Les Sauvages</i> (Fuzelier / Rameau)		
1736-1737	01/04/1737	lundi	<i>Jephthé</i> (Pellegriin / Montéclair)		
	06/04/1737	samedi	<i>Jephthé</i> (Pellegriin / Montéclair)		
	06/05/1737	lundi	<i>Percée</i> (Quinault / Lully); <i>Devertissement de Pourceaugnac</i> (Molière / Lully)		
1737-1738	17/03/1738	lundi	<i>Cadmus et Hermione</i> (Quinault / Lully); <i>Devertissement de Pourceaugnac</i> (Molière / Lully)		
	22/03/1738	samedi	<i>Cadmus et Hermione</i> (Quinault / Lully); <i>Devertissement de Pourceaugnac</i> (Molière / Lully)		
1738-1739	09/03/1739	lundi	<i>Alys</i> (Quinault / Lully)		
	14/04/1739	mardi	<i>Alys</i> (Quinault / Lully)		
1739-1740	21/03/1740	lundi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francœur)		
	02/04/1740	samedi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francœur)		
	12/05/1740	jeudi	<i>Les Fêtes d'Hébé</i> (Montdorge / Rameau); <i>Les Indes galantes</i> (Fuzelier / Rameau); <i>Les Sauvages</i>		
1740-1741	16/03/1741	jeudi	<i>Amadis</i> (Quinault / Lully)		
	27/04/1741	jeudi	<i>Proserpine</i> (Quinault / Lully)		
1741-1742	03/03/1742	samedi	<i>Les Fêtes grecques et romaines</i> (Fuzelier / Blamont); prologue et <i>Les Saturnales</i>		
	10/03/1742	samedi	<i>Les Amours de Ragonde</i> (Néricault Destouches / Mouret)		
	10/05/1742	jeudi	<i>Isé</i> (La Motte / Destouches)		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES	
				(EN LIT)	PAR ANNÉE
1742-1743	28/03/1743	jeudi	<i>Issé</i> (La Motte / Destouches)		
	30/03/1743	samedi	<i>Les Amours de Ragonde</i> (Néricault Destouches / Moutet)		
	20/05/1743	lundi	<i>Phaéton</i> (Quinault / Lully)		
1743-1744	14/03/1744	samedi	<i>Roland</i> (Quinault / Lully)		
	16/03/1744	lundi	<i>Les Amours de Ragonde</i> (Néricault Destouches / Moutet)		
	19/03/1744	jeudi	<i>Les Indes galantes</i> (Fuzelier / Rameau); <i>Les Incas du Pérou</i>		
	21/03/1744	samedi	<i>Les Caractères de la Foible</i> (Duclos / Bury); <i>Les Caprices de l'Amour</i> ; <i>Les Amours de Ragonde</i> (Néricault Destouches / Moutet)		
1744-1745	29/03/1745	lundi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	09/04/1745	vendredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
	03/05/1745	lundi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)		
1745-1746	07/12/1746	mercredi	<i>Les Amours des Dieux</i> (Fuzelier / Moutet); prologue; <i>Les Fêtes de Thalie</i> (La Font / Moutet);		
	14/12/1746	mercredi	<i>La Provençale</i> ; <i>Le Triomphe de l'Harmonie</i> (Le Franc / Grenet); <i>Amphion</i> , troisième entrée		
			<i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur); Cantate de Moutet (le 14 décembre uniquement)		
	26/12/1746	lundi	<i>Fêtes de Thalie</i> (La Font / Moutet); Prologue et <i>La Provençale</i> <i>Les Fêtes Vénitiennes</i> (Danchet / Camppra); <i>Le Bal</i>		
1746-1747			<i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)		
	18/03/1747	samedi	<i>Les Fêtes de Thalie</i> (La Font / Moutet); <i>La Provençale</i> ; <i>Les Fêtes Vénitiennes</i> (Danchet / Camppra); <i>Le Bal</i> ; <i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)		
1747-1748	21/03/1748	samedi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		
	27/03/1748	mercredi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		
	31/03/1748	samedi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		
1748-1749	15(?)/03/1749	samedi	<i>Les Fêtes de l'Hymen</i> (Cahusac / Rameau); Prologue et <i>Arnières</i> ; <i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)		
	19/03/1749	mercredi	<i>Les Fêtes de l'Hymen</i> (Cahusac / Rameau); Prologue et <i>Arnières</i> ; <i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Mon- crif / Rebel et Francoeur)		
	22/03/1749	samedi	<i>Les Fêtes de l'Hymen</i> (Cahusac / Rameau); Prologue et <i>Arnières</i> ; <i>Zéïndor, Roi des Sylphes</i> (Mon- crif / Rebel et Francoeur)		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES (EN LIT)	RECETTE PAR ANNÉE
1749-1750	05/03/1750	jeudi	<i>Le Carnaval du Parnasse</i> (Fuzelier / Mondonville) : prologue ; <i>Les Caractères de l'Amour</i> (Ferrand ? / Blamont) ; <i>L'Amour fidèle</i> ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)	4 986	14 276
	12/03/1750	jeudi	<i>Le Carnaval du Parnasse</i> (Fuzelier / Mondonville) : prologue ; <i>Les Caractères de l'Amour</i> (Ferrand ? / Blamont) ; <i>L'Amour fidèle</i> ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)	4 620	
	14/03/1750	samedi	<i>Le Carnaval du Parnasse</i> (Fuzelier / Mondonville) : prologue ; <i>Les Caractères de l'Amour</i> (Ferrand ? / Blamont) ; <i>L'Amour fidèle</i> ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)	4 670	
1750-1751	17/03/1751	mercredi	<i>Le Carnaval du Parnasse</i> (Fuzelier / Mondonville)	3 276	9 771
	22/03/1751	lundi	<i>Ismène</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau) ; <i>Æglé</i> (La Garde)	3 215	
	24/03/1751	mercredi	<i>Ismène</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau) ; <i>Æglé</i> (La Garde)	3 280	
1751-1752	11/03/1752	samedi	<i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>La Guirlande</i> (Marmontel / Rameau) ; <i>Æglé</i> (La Garde)	1 383	
	15/03/1752	mercredi	<i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>La Guirlande</i> (Marmontel / Rameau) ; <i>Æglé</i> (La Garde)		
	18/03/1752	samedi	<i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>La Guirlande</i> (Marmontel / Rameau) ; <i>Æglé</i> (La Garde)		
	16/04/1752	samedi	<i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>La Guirlande</i> (Marmontel / Rameau) ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau)		
1752-1753	21/03/1753	mercredi	<i>Æglé</i> (La Garde) ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	5 567	15 764
	28/03/1753	mercredi	<i>Æglé</i> (La Garde) ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	4 661	
	07/04/1753	samedi	<i>Æglé</i> (La Garde) ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur) ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	5 536	
1753-1754	13/03/1754	mercredi	<i>Titon et l'Aurore</i> (La Motte, La Marre et Voisenon / Mondonville)		
	20/03/1754	mercredi	<i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau) ; <i>Plaisir</i> (Le Valois d'Orville / Rameau) : prologue ; <i>Zélinador, Roi des Sylphes</i> (Moncrif / Rebel et Francoeur)		
	30/03/1754	samedi	<i>Abs</i> (Quinault / Lully)		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES (EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1754-1755	?/03/1755		<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)		
	?/03/1755		<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)		
	15/03/1755	samedi	<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)		
1755-1756	08(?)05/1756	samedi	<i>Le Carnaval et la Foire</i> (La Motte / Destouches); prologue; <i>Temple de Grèce</i> (Bellis, Roy / Moutet); <i>Les Grâces</i>		
1756-1757	21/03/1757	lundi	<i>Zoroastre</i> (Cahusac / Rameau)	3273	10 368
	23/03/1757	mercredi	<i>Zoroastre</i> (Cahusac / Rameau)	2901	
	26/03/1757	samedi	<i>Zoroastre</i> (Cahusac / Rameau)	4 194	
1757-1758	01/03/1758	mercredi	<i>Alceste</i> (Quinault / Lully)		6 321
	08/03/1758	mercredi	<i>Alceste</i> (Quinault / Lully)		
	11/03/1758	samedi	<i>Énée et Lavinie</i> (Fontenelle / Colasse)		
1758-1759	29/04/1759	dimanche	Concert suivi d'un bal		
	06/05/1759	dimanche	Concert suivi d'un bal		
	13/05/1759	dimanche	Concert suivi d'un bal		
1759-1760	15/04/1760	mardi	Bal	1 102	
	20/04/1760	dimanche	Bal		
	27/04/1760	dimanche	Bal		
1760-1761	25/02/1761	mercredi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francoeur)		10 146
	04/03/1761	mercredi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francoeur)		
	07/03/1761	samedi	<i>Pyrame et Thisbé</i> (La Serre / Rebel et Francoeur)		
1761-1762	17/03/1762	mercredi	<i>Dardanus</i> (la Bruère / Rameau)		11 157
	24/03/1762	mercredi	<i>Dardanus</i> (la Bruère / Rameau)		
	27/03/1762	samedi	<i>Dardanus</i> (la Bruère / Rameau)		
1762-1763	01/05/1763	dimanche	Bal		11 632
	08/05/1763	dimanche	Ballet pantomime <i>Le Mai, La Noce de Village</i>		
	15/05/1763	dimanche	Ballet pantomime <i>Le Mai, La Noce de Village</i>		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES (EN LIT)	RECETTE PAR ANNÉE
1763-1764	31/03/1764	samedi	<i>Caractères de la Folie</i> (Voisenon / Bury); <i>Hilas et Zélie</i> ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i>		19 067
	02/04/1764	lundi	<i>Caractères de la Folie</i> (Voisenon / Bury); <i>Hilas et Zélie</i> ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i>		
	07/04/1764	samedi	<i>Caractères de la Folie</i> (Voisenon / Bury); <i>Hilas et Zélie</i> ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i>		
1764-1765	13/03/1765	mercredi	<i>Les Indes folantes</i> (Fuzelier / Rameau); <i>Les Sauvages</i> , <i>Les Incas du Pérou</i> ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau)	8 416	
	18/03/1765	lundi	<i>Les Indes folantes</i> (Fuzelier / Rameau); <i>Les Sauvages</i> , <i>Les Incas du Pérou</i> ; <i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau)		
	23/03/1765	samedi	<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)	4 208	
1765-1766	26/02/1766	mercredi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		13 372
	05/03/1766	mercredi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		
	12/03/1766	mercredi	<i>Armide</i> (Quinault / Lully)		
1766-1767	28/03/1767	samedi	<i>Tilon et l'Aurore</i> (La Motte, La Marre et Voisenon / Mondonville)	5 284	17 734
	01/04/1767	mercredi	<i>Tilon et l'Aurore</i> (La Motte, La Marre et Voisenon / Mondonville)	6 071	
	04/04/1767	samedi	<i>Tilon et l'Aurore</i> (La Motte, La Marre et Voisenon / Mondonville)	6 379	
1767-1768	12/03/1768	samedi	<i>Sylvie</i> (Laujon / Berton)		18 216
	16/03/1768	mercredi	<i>Sylvie</i> (Laujon / Berton)		
	19/03/1768	samedi	<i>Sylvie</i> (Laujon / Berton)		
1769-1770	10/03/1770	samedi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)	7 119	29 310
	17/03/1770	samedi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)	7 750	
	21/03/1770	mercredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)	10 211	
	29/03/1770	jeudi	<i>Dardanus</i> (La Bruère / Rameau)	4 230	
1770-1771	04/03/1771	lundi	<i>Ismène et Isménas</i> (Laujon / Laborde)	5 133	20 300
	13/03/1771	mercredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)	7 827	
	16/03/1771	samedi	<i>Thésée</i> (Quinault / Lully)	7 340	

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES (EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1771-1772	23/03/1772	lundi	<i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i> ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	8 667	30 547
	30/03/1772	lundi	<i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i> ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	10 015	
	04/04/1772	samedi	<i>Pygmalion</i> (Ballot de Sovot / Rameau); <i>Les Fêtes de Paphos</i> (La Bruère, Voisenon / Mondonville); <i>L'Amour et Psyché</i> ; <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)	11 865	
1772-1773	17/03/1773	mercredi	<i>Daphnis et Alcimadure</i> (Mondonville)	8 592	23 951
	22/03/1773	lundi	<i>Diane et Endymion</i> (Vestris)	6 369	
	27/03/1773	samedi	<i>Diane et Endymion</i> (Vestris)	8 990	
1773-1774	09/03/1774	mercredi	<i>L'Union de l'Amour et des Arts</i> (Le Monnier / Floquet)	7 738	25 011
	16/03/1774	mercredi	<i>L'Union de l'Amour et des Arts</i> (Le Monnier / Floquet)	7 285	
	19/03/1774	samedi	<i>L'Union de l'Amour et des Arts</i> (Le Monnier / Floquet)	9 988	
1774-1775	22/03/1775	mercredi	<i>Orphée et Euridice</i> (Moline / Gluck)	7 752	25 025
	27/03/1775	lundi	<i>Orphée et Euridice</i> (Moline / Gluck)	6 758	
	01/04/1775	samedi	<i>Orphée et Euridice</i> (Moline / Gluck)	10 100	
1775-1776	16/03/1776	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		23 460
	18/03/1776	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		
	23/03/1776	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		
1776-1777	10/02/1777	lundi	<i>Ægale</i> (La Garde); <i>Les Fêtes d'Hébé</i> (Mondorge / Rameau); <i>L'Amour et Psyché</i> ; <i>Les Horaces et les Curiaques</i> (Noverre / Starzer)		
	15/03/1777	samedi	<i>Alceste</i> (Du Roulet / Gluck); <i>Le Devin du Village</i> (Rousseau)		
1777-1778	16/03/1778	lundi	<i>Alceste</i> (Du Roulet / Gluck)		
	23/03/1778	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		
	30/03/1778	lundi	<i>Alceste</i> (Du Roulet / Gluck); <i>La Chércheuse d'esprit</i> (Gardel d'après Favart)		
	04/04/1778	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		
1778-1779	08/03/1779	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)	6 067	26 750
	13/03/1779	samedi	<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)	4 097	
	17/03/1779	mercredi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)	4 734	
	20/03/1779	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)	11 852	

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES	
				(EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1779-1780	28/02/1780	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		41 212
	04/03/1780	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck)		
	06/03/1780	lundi	<i>Armide</i> (Quinault / Gluck)		
	11/03/1780	samedi	<i>Armide</i> (Quinault / Gluck)		
1780-1781	14/03/1781	mercredi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	8 872	32 784
	21/03/1781	mercredi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	8 216	
	24/03/1781	samedi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	6 128	
	31/03/1781	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	9 568	
	06/03/1782	mercredi	<i>L'Union de l'Amour et des Arts</i> (Le Monnier / Floquet); <i>Balthaz et Chloé</i>	4 065	
1781-1782	11/03/1782	lundi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck)	6 074	23 195
	13/03/1782	mercredi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck)	3 675	
	16/03/1782	samedi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck); <i>Le Seigneur bienfaisant</i> (Rochon de Chabannes / Floquet)	9 381	
	19/03/1783	mercredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Gossec)	5 459	
1782-1783	26/03/1783	mercredi	<i>Thésée</i> (Quinault / Gossec)	3 848	25 345
	02/04/1783	mercredi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>La Chercheuse d'esprit</i> (Gardel l'aîné)	7 555	
	05/04/1783	samedi	<i>Renald</i> (Lebocuf / Sacchini); <i>La Chercheuse d'esprit</i> (Gardel l'aîné)	8 483	
	08/03/1784	lundi	<i>Castor et Pollux</i> (Bernard / Rameau)	7 569	
1783-1784	15/03/1784	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>Les Fêtes grecques et romaines</i> (Fuzelier / M ^{me} Beaumont); <i>Les Saturnales</i>	8 625	38 900
	22/03/1784	lundi	<i>Didon</i> (Marmontel / Piccini); <i>La Rosière</i> (Gardel)	7 608	
	27/03/1784	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>La Caravane du Caire</i> (Grétry)	15 098	
	21/02/1785	lundi	<i>Didon</i> (Marmontel / Piccini); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	6 301	
1784-1785	28/02/1785	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Roulet / Gluck); <i>Ninette à la cour</i> (Gardel / Ciampi)	6 712	26 407
	07/03/1785	lundi	<i>Didon</i> (Marmontel / Piccini); <i>La Chercheuse d'esprit</i> (Gardel l'aîné)	5 842	
	12/03/1785	samedi	<i>Iphigénie en Tauride</i> (Guillard / Gluck); <i>Panurge dans l'île des lanternes</i> (Grétry)	7 552	

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES		RECEPTE PAR ANNÉE
				(EN LT)		
1785-1786	11/03/1786	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Premier Navigateur ou le Pouvoir de l'amour</i> (Gessner / Gardel l'aîné)	7 687		
	18/03/1786	samedi	<i>Dardanus</i> (La Bruère, Guillard / Sacchini); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)	8 460		
	27/03/1786	lundi	<i>Didon</i> (Marmontel / Piccini); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)	14 796		
	01/04/1786	samedi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)			
1786-1787	05/03/1787	lundi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Coq du Village</i> (Gardel)	7 528		39 659
	14/03/1787	mercredi	<i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); un nouveau divertissement (Gardel)			
	19/03/1787	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); un divertissement (Gardel)	7 703		
	24/03/1787	samedi	<i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Le Seigneur bienfaisant</i> (Rochon de Chabannes / Floquet)			
1787-1788	07/11/1787	mercredi	<i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); deux ballets nouveaux de Gardel	7 234		62 422
	05/12/1787	mercredi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Premier Navigateur ou le Pouvoir de l'amour</i> (Gessner / Gardel)			
	16/01/1788	mercredi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Déserteur</i> (Gardel / Miller)	7 400		
	11/02/1788	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Déserteur</i> (Gardel / Miller)	7 931		
	25/02/1788	lundi	<i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Panurge dans l'île des lanternes</i> (Grétry)			
	08/03/1788	samedi	<i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Panurge dans l'île des lanternes</i> (Grétry)			
1788-1789	27/12/1788	samedi	<i>Arrive et Evetina</i> (Guillard / Sacchini); un ballet « analogue au sujet » de l'opéra (Gardel)	7 668		
	12/01/1789	lundi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)	8 750		
	14/02/1789	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Le Déserteur</i> (Gardel / Miller)	9 791		
	02/03/1789	lundi	<i>Orphée et Eurydice</i> (Moine / Gluck); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)			
	21/03/1789	samedi	<i>Orphée et Eurydice</i> (Moine / Gluck); <i>Le Déserteur</i> (Gardel / Miller)			
	28/03/1789	samedi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Panurge dans l'île des lanternes</i> (Grétry)	15 701		
1789-1790	20/01/1790	mercredi	<i>Démophon</i> (Desrioux / Vogel); <i>Les Pommiers et le moulin</i> (Forgeot / Lemoyne)	3 893		28 007
	01/02/1790	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)	4 355		
	01/03/1790	lundi	<i>Néphthé</i> (Hoffman / Lemoyne); <i>Télémaque dans l'île de Calipso</i> (Dercy / Müller)	7 576		
	08/03/1790	lundi	<i>Iphigénie en Aulide</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Télémaque dans l'île de Calipso</i> (Dercy / Müller)	6 212		
	13/03/1790	samedi	<i>Armide</i> (Quinault / Gluck); <i>Les Pommiers et le moulin</i> (Forgeot / Lemoyne)	3 339		
	20/03/1790	samedi	<i>Télémaque dans l'île de Calipso</i> (Dercy / Müller); <i>Édipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Mirza</i> (Gardel / Gossec)	2 652		

ANNÉE THÉÂTRALE	DATE	JOUR	TITRE(S)	RECETTES (EN LT)	RECETTE PAR ANNÉE
1790-1791	27/12/1790	lundi	<i>Œdipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		49 358
	15/01/1791	samedi	<i>Alceste</i> (Du Rouillet / Gluck); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		
	12/02/1791	samedi	<i>Népius</i> (Hoffman / Lemoyne); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		
	06/03/1791	mercredi	<i>Œdipe à Colonne</i> (Guillard / Sacchini); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		
	09/04/1791	samedi	<i>Corisandre, ou Les Fous par enchantement</i> (Lebailly, Linières / Langlé); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		
	16/04/1791	samedi	<i>Alys</i> (Marmontel / Piccini); <i>Psyché</i> (Gardel / Müller)		



LES AUTEURS Pascal Denécheau, assistant ingénieur du ministère de la Culture, collabore à la publication du *Catalogue thématique des œuvres musicales de Jean-Philippe Rameau* (5 vol.) au sein de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France ; il vient de publier l'édition critique de la tragédie en musique *Thésée* dans le cadre de l'édition monumentale des œuvres de Jean-Baptiste Lully et prépare actuellement l'édition critique de l'opéra *Naïs* pour les *Opera omnia* de Rameau. Archiviste paléographe, docteur en histoire moderne de l'université Paris 1, Solveig Serre est chercheuse collaboratrice à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS), chercheuse associée à l'École nationale des chartes et chargée de cours à l'École polytechnique. Ses recherches portent sur la musique et le pouvoir dans les institutions lyriques parisiennes à l'époque des Lumières.

RÉSUMÉ Bien connues des historiens et des musicologues spécialistes de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime, les « capitations », raccourci sémantique qui désigne les représentations annuelles données par l'Académie royale de musique, dont le produit net, redistribué au personnel, est censé récompenser leur service et servir symboliquement au paiement de l'impôt de la capitation, n'ont cependant fait l'objet d'aucune étude détaillée. Si le sujet, austère et complexe, est encore compliqué par la rareté des sources et par l'indigence de la bibliographie, il ne va pas cependant sans susciter l'intérêt. À quand l'usage remonte-t-il et d'où provient-t-il ? Selon quels critères se fait la répartition du produit des recettes ? Qui fait le choix de cette programmation spécifique et selon quels critères ? Que peut-on en déduire du goût du public et de la réputation des œuvres ? Autant d'interrogations auxquelles nous nous proposons de répondre ici.

ABSTRACT Well known to historians and musicologists specializing in the Opéra de Paris during the Ancien Régime, the « capitations », a kind of abbreviation used to designate the annual performances given at the Académie royale de musique whose revenues, distributed to the personnel, were intended both to reward their services and to act as a symbolic payment of the taxes on those same revenues, have themselves been the object of no detailed study. If this subject seems rather austere and complicated by the scarcity of the sources and the poverty of the bibliography, it is nonetheless not without interest. When did the practice of the « capitation » actually begin and what are its origins ? What criteria were used to determine the repartition of the revenues ? What body was responsible for the performance programming and how did it make its decisions ? What may we conclude from these programs about the public's taste and about the celebrity of the works performed ? These are some of the questions treated in the present article.

