



L'OPÉRA

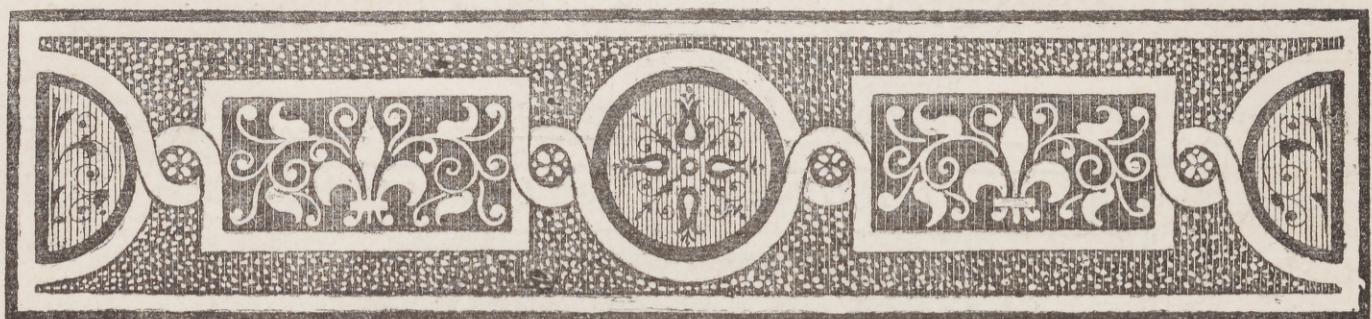


'INCENDIE DE L'OPÉRA est un événement si douloureux et si considérable, que le récit en devait remplir notre livraison d'aujourd'hui. Nous avons donc fait appel aux souvenirs personnels et à l'érudition de nos rédacteurs, afin de composer un tableau général de cette grande catastrophe où s'est anéanti le premier et le plus pompeux théâtre du monde.

Et comme un pareil désastre entraîne bien des misères à sa suite, nous nous sommes fait un devoir, qui sera une satisfaction de cœur, de mettre en vente le présent numéro au profit des victimes de l'incendie.

A. H.





INCENDIES DES SALLES DE L'OPÉRA

1763 — 1781 — 1788 — 1871 — 1873

INCENDIE DE 1763



ENTRE onze heures et midi, le 6 avril 1763, une colonne de fumée, dense et noire, s'éleva au-dessus de l'aile droite du Palais-Royal. Le feu s'était subitement déclaré à l'Opéra.

Avant de passer aux commentaires, nous reproduisons le *Procès-verbal* dressé dans les bureaux de l'Hôtel-de-Ville au lendemain du désastre.

M. Nuitter a été assez heureux pour en retrouver le texte, et assez obligeant pour nous le communiquer :

Le 6 avril 1763, sur le midy, on apprit à l'Hôtel de Ville que le feu était à la salle du spectacle de l'Opéra, avec la plus grande violence. Messieurs du Bureau s'y sont transportés, mais le mal était trop grand pour pouvoir y apporter des secours, et, malgré tous les soins possibles, tout fut dévoré par les flammes en très peu de temps, et tout fut détruit de fond en comble. On empêcha néanmoins que le feu gagnât du côté des maisons qui donnent sur la rue Saint-Honoré, mais le feu gagna le Palais-Royal avec tant de violence que les bâtiments de la première cour, de celle du Cadran, et de celle des Fontaines ont été fort endommagés. Les vieux bâtiments qui subsistaient près le grand escalier du château ont été entièrement consumés, à peu de chose près.

On ne peut dire absolument de quelle façon le feu a pris, car c'était le lendemain des festes de Pasques, jour auquel il n'y a point de spectacles.

Mais il a pu arriver qu'il s'y fesoit quelque réparation ou qu'il y ait eu une répétition.

Le Roy a chargé la Ville de construire une salle provisionnelle d'opéra au théâtre des Machines du Palais des Thuilleries, le tout sur la partie du théâtre seulement.

S. M., sur les représentations de Mgr le duc d'Orléans, a ordonné à la Ville de reconstruire une nouvelle salle d'Opéra sur les dessins qui en seroient approuvés par sa dite Majesté en se servant du local que donneroit Mgr le duc d'Orléans, qui s'est obligé de payer l'acquisition des maisons nécessaires.

Comme le Roy avoit ordonné aux acteurs, actrices et employés de l'Opéra de ne pas sortir de Paris, de vaquer à leurs exercices ordinaires, il fut établi, dans la salle du Concert des Thuilleries, un concert françois, et, sur la recepte totale qui s'y est faite, la Ville en a fait payer, par les directeurs de l'Opéra, les appointements des acteurs, actrices et employés, ainsi que les frais des dits concerts.

Le plan pour la nouvelle salle d'opéra a été fait par le sieur Moreau, commis à l'exercice et fonctions de l'office de maître général des bâtiments de la Ville et a été approuvé par le Roy, à jour indiqué, en may 1763, devant Mgr le duc d'Orléans, M. le comte de Saint-Florentin, secrétaire d'État de Paris, et M. le Prévost des Marchands.

— *Archives nationales.* Registres de la Ville de Paris, 1762-63.

H. 1870.

— Expédition aux Archives de l'Opéra.

Voilà le procès-verbal dans toute sa sécheresse. Le rédacteur de la chose n'ose entrer dans l'explication des causes de l'incendie. Collé ne se décide dans son *Journal Historique* pour aucune des versions ayant cours de son temps. La *Gazette de France* et le *Mercure*, les deux feuilles périodiques de l'époque, ne sont guère plus prolixes. Les cartons des Archives nationales contiennent fort peu de pièces manuscrites sur l'administration de l'Académie royale de musique pendant l'année 1763. Les *Mémoires secrets de Bachaumont* sortent de cette silencieuse réserve dont Conrart est le père, et disent que le feu a pris vers huit heures du matin par la faute des ouvriers employés à l'intérieur de la salle et qu'il s'est accru par leur négligence à appeler du secours, et leur prétention à le vouloir dissimuler. Ils ajoutent que, par une singulière infraction au règlement, les portiers avaient déserté leur loge. Castil-Blaze s'est emparé de ces indications sur lesquelles il a brodé, dans son *Histoire de l'Académie de musique*, un récit fantaisiste où son imagination méridionale s'est donné carrière tout à l'aise. D'après lui, le feu venait d'une

petite chambre dépendant du logement de M. de Montausier, gouverneur du Palais-Royal : « Il y avait un poële dont le tuyau donnait dans une cheminée attenante à la loge où s'habillaient les figurantes du théâtre. On avait trop poussé la chaleur du poële : engorgé, le tuyau creva, mit le feu à celui de la cheminée, et la flamme qui passait par les fentes attaqua la boiserie qui prit à l'instant comme une allumette. C'était pendant les relâches de la quinzaine de Pâques : il n'y avait aucun ouvrier dans la salle, aucun garçon de théâtre, le concierge lui-même était sorti. Un seul chanteur, se préparant à débuter, venu sur la scène de bon matin pour essayer sa voix, s'aperçut du feu, se sauva criant au secours ; mais avant que le secours fût arrivé tout était perdu. » A ce roman d'ailleurs vraisemblable du tuyau de poële de M. de Montausier, je préfère l'affirmation du machiniste Boullet, témoin oculaire des incendies de 1763 et de 1781 à l'Opéra, et témoin actif puisqu'il y fut deux fois blessé. Plus tard, Boullet, homme courageux et très expert en son métier, devint machiniste en chef du *Théâtre des Arts* (Opéra) et écrivit un intéressant *Essai sur l'art de construire les théâtres* (Germinal an IX, 1801, in-4). Boullet y raconte que, dans la matinée du 6 avril, un balayeur occupé dans le *fonds du dessous*, abandonna sa tâche et sortit après avoir mis sa chandelle sur le *contrepoids* du rideau de l'avant-scène. La lumière mit le feu aux cordages du contrepoids : le rideau privé de son contrepoids s'abaissa, et les cordages, servant de véhicule à la flamme, remontèrent jusqu'aux frises qui s'embrasèrent à leur tour.

A midi, l'incendie, radieux et sinistre, était maître de sa proie et défiait toute intervention humaine, menaçant d'un côté le Palais-Royal par l'aile du bâtiment qui touchait à la salle de spectacle, de l'autre la rue Saint-Honoré par les maisons du cul-de-sac de l'Opéra. Dans le jardin du Palais, deux chaînes immenses s'étaient aussitôt formées, chaînes de bure et de soie, composées de gens de tout état, sans distinction de dignité, d'âge, voire même de sexe : l'une cherchait à sauver les archives et les célèbres tableaux de la Galerie, l'autre approvisionnait d'eau les pompes à incendie fonctionnant sans relâche. Deux mille personnes environ s'y employaient. Au milieu des cours et des allées, s'étalaient des monceaux de meubles et d'effets aux armes du duc d'Orléans et surveillés par ses valets. Vers une heure et demie, la coupole du grand escalier du palais s'effondra, puis on entendit un fracas effrayant ; c'était la voûte de la salle de l'Opéra qui s'écroulait, et, avec elle, une partie des toits avoisinants, versant incessamment leurs décombres sur le foyer de l'incendie. A six heures du soir, grâce à des coupures pratiquées dans les murailles mitoyennes de l'Opéra, le quartier du Palais-Royal était hors

de danger. Collé, à qui Castil-Blaze a emprunté presque mot pour mot le récit de cet incendie, nous renseigne sur les dégâts occasionnés par le feu au Palais lui-même : « La salle de l'Opéra, dit-il, est brûlée rez pied rez terre : il n'y a pas d'exagération à dire qu'elle a été consumée en cinq quarts d'heure ou une heure et demie au plus, et cela n'est pas étonnant vu les matières sèches et combustibles auxquelles le feu avait à se prendre. Ce feu terrible n'avait point heureusement de solidité, mais le coup d'œil en était effrayant... L'on en a été quitte pour quelques combles brûlés ; les planchers du premier étage n'ont pas même souffert ; il n'y avait dans ces parties de bâtiments ni tableaux, ni meubles précieux ; c'est l'antichambre des valets de pied, l'escalier, une galerie et les logements au dessus de tout cela qui ont été très maltraités par le feu. Avec moins de cent mille francs on fera les réparations de tout cela. » Les capucins, les cordeliers et les récollets, accourus les premiers sur le lieu du désastre, selon la règle de ces ordres monastiques, organisèrent les secours avec autant de dévouement que d'intelligence. Je ne veux rien insinuer contre la mémoire de ces honnêtes gens ; mais leur conduite soulève un cas de conscience bien piquant : est-il orthodoxe, étant donné certains articles de conciles contre les spectacles et les histrions, de contribuer à sauver un monument condamné par l'Église au feu céleste ? Il y a sujet à controverse. Quoi qu'il en soit, pour avoir écouté leur conscience et désobéi aux conciles, les récollets et les capucins perdirent deux des leurs. « On dit qu'il est péri quinze personnes dans cet affreux désastre ; cela n'est pas vrai : nous en sommes quittes pour un récollet et un capucin. » *Mémoires de Favart.*

Le lendemain même de l'incendie, le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'Etat, adressait à Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie de musique, des ordres par écrit à l'effet d'assurer aux sujets la continuité de leur état, en enjoignant à chacun d'eux de ne point s'écartez et de se tenir prêt à reprendre dans le lieu qui aura été déterminé en attendant la construction d'une nouvelle salle.

Le 9 avril, au soir, de petites nuées grises flottaient encore au-dessus des fonds de l'Opéra ; c'était le feu qui rendait l'âme. Quelques jours après, il n'est déjà plus question de l'ancien édifice. Son oraison funèbre est faite : « Vous ne me parlez point, mes anges, écrit Voltaire à d'Argental, de l'incendie de l'Opéra : c'est une justice de Dieu : on dit que ce spectacle était si mauvais qu'il fallait tôt ou tard que la vengeance divine éclatât. » Tout est bien fini, car voici les bons mots qui courrent. « Mademoiselle, demande une grande dame à Sophie Arnould, racontez-moi ce qui s'est passé à cette terrible incendie. » — « Madame,

réplique l'actrice, tout ce que je puis vous dire, c'est qu'incendie est du masculin. »

A défaut de l'état des pertes en décors, costumes et machines dont il ne nous a pas été légué copie, nous avons recherché la description de la salle brûlée, avec celle des changements qui y furent faits en 1732, et que nous reproduisons toutes deux ci-après.

La salle du Palais-Royal avait servi aux représentations de la troupe de Molière et à celles de la troupe italienne, de l'an 1661 à l'an 1673, date de la mort de Molière. C'est cette année-là que Lulli y établit l'Académie Royale de musique.

PREMIÈRE SALLE DU PALAIS-ROYAL. (1)

Ce lieu est une longue salle parallélogramme, large de neuf toises en dedans, œuvre que le cardinal de Richelieu et Mercier s'efforcèrent de rendre le plus admirable de l'Europe. Mais la petitesse du lieu s'y opposa, car comme ce ministre avoit résolu de faire au roy un présent de sa maison, il étoit bien aise qu'il s'y trouvât quelque grande partie et quelque chose qui fût digne d'un grand monarque, et pour cela il fit faire par plusieurs divers dessins et élévations pour ce théâtre, mais qui ne furent pas reçus pour être trop enjoués, de sorte qu'on s'en tint à celui de Mercier comme plus solide, plus commode et plus majestueux tout ensemble. La manière de ce théâtre est moderne et occupe, comme je l'ai dit, une longue salle couverte et quarrée longue. La scène est élevée à un des bouts et le reste occupé par vingt-sept degrés de pierre, qui montent mollement et insensiblement, et qui sont terminés par une espèce de portique, ou trois grandes arcades. Mais cette salle est un peu défigurée par deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque côté, et qui commençant au portique, viennent finir assez près du théâtre. Le tout ensemble est couronné d'un plafond en perspective où Lemaire a feint une longue ordonnance de colonnes corynthiennes qui portent une voûte fort haute, enrichie de zozons, et cela avec tant d'art, que non seulement cette voûte et le plafond semblent véritable, mais rehaussent de beaucoup le couvert de la salle, et lui donnent toute l'élévation qui lui manque.

Il est constant que Mercier, dans la distribution des parties de ce théâtre, a passé l'espérance de tout le monde, et fait beaucoup plus qu'on n'en attendoit, n'y ayant point d'apparence qu'un quarré long, renfermé entre une rue et une cour, dut être si accompli, car enfin, malgré les défauts qu'on y remarque, il n'y a personne qui ne le trouve un grand morceau d'architecture (1).

(1) Sauval, cité par Parsait. *Hist. mm. de l'Opéra.*

EMBELLISSEMENTS (1)

Les embellissemens qu'on a faits depuis peu dans la salle de l'Opéra, ordonnés par le directeur de l'Académie Royale de musique aux 45 loges, aux 4 balcons et à l'avant-scène qui sont la distribution de cette salle, consistent, scâvoir : au-dessus de la première loge à droite, qui est celle du Roy, on y a peint le buste d'Apollon ; à celle de vis à vis, qui est celle de la Reine, celui de Minerve. Ils sont suivis sur la même ligne des panneaux des deuxièmes loges, des bustes des plus célèbres poètes et des muses, alternativement ornés de bas-reliefs relatifs aux bustes en médailles qui forment le milieu supérieur de chacune des premières loges, peints en camaïeu, enfermés par des guirlandes de fleurs de coloris et soutenus par des ornements rehaussés d'or. On voit sur les bases des premières loges des cartouches entremêlés d'ornements rehaussés d'or aussi ornés de festons de fleurs de coloris dans lesquels sont des trophées, des attributs d'Apollon, de Minerve, des Muses et des Poètes, etc. Ce sont les principales parties qui font la décoration des premières et deuxièmes loges. Les troisièmes sont décorées d'ornements convenables et dans le même goût des autres ornements. Toutes les loges sont séparées par des palmiers sur les montants qui s'élèvent des consoles et des agrafes de sculpture, le tout rehaussé d'or ou doré en plein.

Les dedans et les plafonds des loges sont feints de damas et autres riches étoffes, de même que les plafonds des compartiments au milieu desquels sont des rosettes en saillie dorées en plein. Le grand rideau qui ferme le théâtre présente à la vue un grand morceau de coloris, dont les figures sont de la proportion d'environ sept pieds. La bordure est rehaussée d'or composée de parties convenables au sujet. Apollon y paroît au milieu d'une gloire sur le devant de l'autel des sacrifices. Il y est accompagné de différents génies, des Muses, etc. Le Dieu des vers semble ordonner au génie de l'invention désigné par le flambeau qu'il porte d'aller échauffer l'imagination de ses différents génies à qui Melpomène, Thalie, Erato, Terpsichore ont confié leurs attributs.

Les armes du Roy font le couronnement de la bordure. Elles sont accompagnées de branches de deux palmiers, dont les troncs prennent leurs racines des ornements de la base de cette bordure, et en montant forment un plan circulaire varié au pourtour du tableau. Aux troncs des palmiers qui sont entourés de branches et de feuilles de laurier sont attachés quatre différents trophées, scâvoir : à droite, ceux qui désignent l'héroïque et le pastoral, et au côté opposé, ceux du lyrique et du satyrique. Le serpent Python paroît sortir des ornements de cette base vaincu et rampant, ce qui forme le milieu du tableau.

(1) *Mercure de France*, juin 1732, 1. vol., p. 1193.

Telle était l'ancienne salle de l'Opéra brûlée par l'incendie de 1763 et qu'il fallait remplacer. Il circula divers projets sur la construction et l'emplacement de la nouvelle. Les uns la voulaient au Carrousel, les autres, au Louvre : les propositions du duc d'Orléans parurent plus avantageuses. Le 11 avril, M. le duc se rendit à Versailles et demanda au roi que l'Opéra restât au Palais-Royal, offrant sa bourse, ses terrains, plus 100,000 écus pour ses loges. Le roi décida en faveur du duc, et l'on ne s'occupa plus que de chercher à l'Opéra un local provisoire qui lui permit d'attendre en paix une installation définitive.

L'Opéra trouva un asile spacieux aux Tuilleries, dans la salle dite des Machines, où s'ouvrirent, le 29 avril, les *Concerts français* donnés par les artistes de l'Académie de musique. Nous laissons ladite Académie sur le seuil de la salle des Tuilleries, où nous n'avons pas à la suivre.

INCENDIE DE 1781

La nouvelle salle de l'Opéra, dont l'ouverture eut lieu le 26 janvier 1770, fut construite aux frais de la Ville, d'après les dessins de Moreau, de l'Académie d'architecture, sur les terrains fournis par le duc d'Orléans.

On lit dans quantité d'ouvrages qu'elle était située Cour-des-Fontaines ; c'est une dénomination impropre, car aucune sortie, aucune entrée, soit des chœurs, soit du corps de ballet, soit des comparses, ne pouvait se pratiquer de ce côté.

Elle occupait environ l'espace compris entre la rue de Valois et la rue des Bons-Enfants, avec façade sur la rue Saint-Honoré. Le cul-de-sac de l'Opéra, ainsi que le pâté de maisons longeant autrefois la rue des Bons-Enfants, avaient disparu, absorbés dans le plan de l'édifice. La rue de Valois est l'axe approximatif autour duquel ont tourné, de gauche à droite, les deux salles du Palais-Royal. On ne peut en déterminer plus clairement la topographie à des Parisiens de 1873.

Quant à la disposition intérieure de la salle de Moreau, en voici l'aspect décrit par le menu :

DEUXIÈME SALLE DU PALAIS-ROYAL.

L'ouverture de la scène est large de 36 pieds et haute de 32. Cette disposition avantageuse rapproche d'autant plus le fond de la salle de l'avant-scène, et met plus d'égalité dans les différentes situations du spectateur ; la forme

de son plan est arrondie et fournit au plafond un bel ovale, rempli par un tableau allégorique, dont on parlera à la fin de cet article, pour ne pas détourner les yeux du lecteur de l'objet qu'on lui présente.

L'avant-scène est décorée de quatre colonnes d'une composition riche et élégante, dont les cannelures sont à jour, en sorte que cette partie, pour l'ordinaire, consacrée seulement à la décoration, fournit des places des plus commodes et des plus recherchées. Leur fût est divisé par tambours à la hauteur de l'appui des loges qui sont pratiquées dans leurs intervalles, ce qui nuit peut-être à l'élégance de l'ordre corynthien : mais, d'un autre côté, accuse mieux ces mêmes loges que l'architecte n'eût point employées sans doute, moins encore que celles qui sont pratiquées dans leurs socles, s'il n'eût été forcé de concilier les raisons d'intérêt avec les moyens d'embellissements.

L'entablement règne au-dessus de l'avant-scène, et son milieu est interrompu par un groupe de Renommées soutenant un globe parsemé de fleurs de lys, des enfants forment une chaîne avec des guirlandes. Cette composition charmante, qui est due à M. Vassé, accompagne magnifiquement le plafond et réunit tous les suffrages sur cette partie de la décoration.

Les quatre rangs de loges qui sont pratiquées ne paraissent point former une trop grande hauteur, et cette disposition rend la salle susceptible de contenir 2.500 spectateurs, presque tous également bien placés. Ces loges, construites en fer et en bois avec un artifice ingénieux, sont très solides, malgré la légèreté qu'elles semblent présenter à l'œil; les ornements en sont simples, mais dessinés avec précision et distribués avec jugement. Les poteaux qui divisent ordinairement les loges sont supprimés dans cette salle, et au lieu de paraître autant de petites cases séparées, elles forment un seul balcon à chaque rang, ce qui donne beaucoup d'élégance à l'ensemble.

Foyer.— C'est une belle galerie de 60 pieds de longueur, éclairée par cinq grandes croisées qui ont vue sur la rue Saint-Honoré, accompagnées d'un balcon de fer, enrichi de bronze, de près de 100 pieds de long, d'un dessin très élégant et d'une exécution parfaite de la main du sieur Deumier. Ce foyer, revêtu de menuiserie dans tout son pourtour avec une cheminée de marbre à chaque bout, est orné d'une belle corniche, de glaces, de sculptures et de trois bustes en marbre représentant Quinault, Lulli et Rameau. Ces têtes, traitées avec autant de noblesse que d'expression, sont dues au ciseau de M. Caffieri, sculpteur du roi. Quatre autres niches attendent les portraits des grands hommes dont les succès auront enrichi le théâtre.

— Les commodités publiques n'ont point été oubliées (telles que les sorties).

La sûreté est encore une des choses à laquelle on a apporté l'attention la plus scrupuleuse. Trois réservoirs contenant ensemble environ 200 muids d'eau sont disposés dans les endroits où ils seraient les plus utiles en cas d'incendie. Les loges des acteurs sont toutes voûtées en briques, et plusieurs des escaliers sont en pierre.

La construction d'une salle dans laquelle on n'a employé que des bois lé-

gers, que des formes rondes, sans ressaut et avec le moins d'angles qu'il a été possible, la rendra aussi sonore qu'elle peut être, lorsque les bois, les plâtres et les peintures auront acquis le degré de sécheresse convenable pour répercuter les sons. Effet nécessaire, mais qu'on ne peut attendre que du temps. On désirerait pouvoir se flatter de semblables espérances sur le plafond de l'idée et du goût de M. du Rameau ; mais les tons jaunes et grisâtres qui dominent partout ne lui donneront pas vraisemblablement, par la suite, cette couleur céleste et aérienne qu'on y aurait désirée.

Quelques figures, d'ailleurs, sont pesantes et d'un dessin lourd, telles que la Therpsichore, dont le raccourci est pénible à l'œil, et dont les formes sont aussi prononcées que celles du Gladiateur ou de l'Hercule Farnèse ; ce qui contribue encore à la faire paraître si forte, c'est la figure svelte et légère du petit génie qui semble être presque sur le même plan. En général, ces défauts se font peu sentir, et c'est surtout le manque de dégradation qui nuit à l'effet de ce tableau, dans lequel il y a, d'ailleurs, beaucoup de choses estimables. Le sujet en est simple et convenable. Il offre les Muses et les Talents rassemblés par le génie des Arts qui précède le char d'Apollon qu'il annonce et qui paraît arrivant sur son char.

L'épisode de l'Ignorance et de l'Envie n'est pas beaucoup plus heureux, ces deux figures colossales ne produisant point l'effet que l'artiste s'en était promis. Sans faire fuir le plafond, elles paraissent seulement prêtes à tomber sur le parterre. Ce n'est pas que ce grand ouvrage n'ait beaucoup de mérite dans différentes parties ; les groupes sont bien agencés, et l'on trouve dans la composition cet enchaînement ingénieux qui a toujours caractérisé ceux de M. Boucher. On ne prétend point donner ce sentiment comme une décision contraire à M. du Rameau, dont on estime beaucoup les talents. On a seulement pensé que ces observations lui auraient d'autant moins fait de peine que personne n'est plus que lui en état de prendre sa revanche, quand il se serait trompé dans quelques-unes de ses productions. On ne peut qu'applaudir à celles des sieurs Machy, Guillet et Deleuze, qui ont exécuté les décosrations nouvelles, d'après les dessins du sieur Moreau.

(HURTAULT ET MAGNY ; *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, t. I, p. 182.)

Le vendredi, 8 juin 1781, l'affiche de l'Opéra se composait d'*Orphée*, paroles de M. Moline, musique de M. le chevalier Gluck, précédée de l'acte d'*Apollon et Coronis*, remis en musique par MM. Rey, l'un maître de musique de la chambre du Roi, l'autre musicien ordinaire de la chapelle de Sa Majesté.

Dix minutes s'étaient à peine écoulées depuis la fin du spectacle. Il était huit heures et demie du soir (l'Opéra commençait à cinq heures). Le public était sorti. Les sujets qui avaient dansé dans le dernier ballet

se déshabillaient tranquillement dans leurs loges. Tout à coup des cris d'angoisse retentirent sur la scène. *Au feu!* Pour la seconde fois depuis dix-huit ans, l'incendie allait dévorer l'Opéra.

Quelle en fut l'origine ? On ne le sait pas au juste. « On présume, dit Bachaumont, que c'est un simulacre du troisième acte (*d'Orphée*) représentant le feu des enfers, dont les flammèches, voltigeant jusqu'au comble, y auront entretenu un feu sourd, qui aura éclaté au bout d'un certain temps et tout embrasé. » D'après d'autres narrations, une bougie d'un châssis de côté aurait communiqué sa flamme aux toiles. Ce qui est constant, c'est que le feu prit à une toile du ceintre de la famille des *frises*, celles qui imitent le ciel. Au début, un verre d'eau eût suffi à l'éteindre : par une négligence inouïe, il n'y en avait pas une goutte dans le réservoir du théâtre. « Coupez les cordes de la frise ! » cria-t-on. Un ouvrier machiniste y réussit d'un côté, mais d'un côté seulement : la frise s'inclina, traversa la scène en diagonale, et alla battre contre la toile de fond. Ce mouvement redoubla l'activité de la flamme qui envahit la scène et la salle avec une rapidité foudroyante. Un immense brasier s'alluma. Vers neuf heures et demie, la charpente de l'édifice s'affaissa, livrant passage à une colonne de feu de plus de trois cents pieds de hauteur. Des lueurs horribles éclairaient tout le quartier. Au loin, dans les carrefours et sur les places publiques, le peuple assemblé, les yeux fixés sur cette trombe de flamme qui se perdait dans l'azur du ciel, croyait à une chute d'étoiles du haut du firmament. Pendant deux heures, ce serpent fantastique se dressa dans l'air. Des myriades d'étincelles et de charbons ardents, des flammèches innombrables se détachaient de la masse, et s'en allaient, portées par un vent léger, tomber jusque dans la rue Saint-Martin et dans le faubourg Montmartre. Par bonheur, le temps se mit en humeur de pluie ; sans ce secours inattendu, Paris, comme Londres, aurait peut-être eu son incendie historique.

Sur les toits de la bibliothèque royale et des bâtiments de la Douane, veillaient des ouvriers aux aguets. Les secours étaient dirigés par le prévôt des marchands, le lieutenant de police, les commissaires de onze quartiers, et le duc de Chartres en personne. Sous leurs ordres, les gardes-françaises et les gardes-suisses, la garde de Paris, nos récollets, capucins et cordeliers de 1763, firent bravement leur devoir. Une lettre insérée dans le *Journal de Paris* du 13 juin, paye, au nom de tous les habitants de Paris, un juste tribut d'éloges au corps des pompiers commandé par Morat : « Je gagerois, dit l'auteur de la lettre, qu'il n'y a pas d'incendie considérable qui ne donne lieu de leur part à quelque action de héros ; mais l'histoire ne grave point leurs noms dans ses fastes : la

Gazette et les papiers publics ne célèbrent point leurs actions, et ils n'en deviennent par là que plus dignes de nos hommages, puisque le courage qui les porte chaque jour à braver la mort n'a jamais un des deux plus puissants véhicules qui déterminent les hommes à faire le bien, la gloire et la fortune. Dans ce dernier incendie qui avoit jeté la capitale dans la consternation, quel courage, quelle intelligence, quelle activité infatigable n'a-t-il pas fallu pour circonscrire le feu dans son premier foyer, et l'empêcher de se répandre au dehors! » Grâce à eux, le Palais-Royal fut préservé : il n'y eut d'endommagé que les chambres adossées à la salle du côté de la Cour-des-Fontaines. Des constructions de l'Opéra, il ne resta que les loges des premiers acteurs dans le petit foyer, ainsi que la salle des comptes. Le grand foyer subit les rudes atteintes de la flamme, mais il ne fut point entièrement détruit. Le buste de Rameau placé dans le grand escalier fut brisé : ceux de Lulli et de Gluck échappèrent au sort de leur compagnon.

Que deviennent au milieu de cette affreuse bagarre les danseurs et les danseuses que nous avons laissés à moitié déshabillés dans leurs loges, au moment de l'incendie? Et les ouvriers qui travaillaient sur la scène et dans les coulisses? Aucuns, affolés de peur et aveuglés par la fumée, ne purent retrouver les portes de sortie et périrent dans la fournaise. Le 10 juin, on avait découvert sous les décombres onze cadavres à demi calcinés. On y reconnut ceux des sieurs :

Beaupré et Danguy, *danseurs figurants*;

Mériot père, Hast dit Clermont, et la Fargue, *tailleurs* ;

Blondel, Guimber, Joppé dit Berry et Lavocat, *ouvriers attachés au théâtre* ;

Jean Auvrai, *pompier* ;

Et, pour clore cette douloureuse nomenclature :

Vidal, *jaquet* (jockey) âgé de 12 à 13 ans, du sieur Huart, danseur.

Une vieille femme de 78 ans, demeurant Cour-des-Fontaines, mourut d'effroi le dimanche 10.

Le 20 juin, l'enlèvement des décombres était à peu près terminé : on découvrit encore quelques ossements. Les rapports conservés aux Archives ne font point mention de ce fait. Dans les premiers jours, le nombre des victimes fut considérablement exagéré : on comptait pour morts tous les employés et artistes du théâtre que les blessures ou la prudence retenaient chez eux. Mais, après plusieurs appels faits par le régisseur, on acquit la certitude qu'en dehors des onze malheureux dont les corps

avaient été retrouvés le 10, on n'aurait guère d'autres pertes à déplorer parmi le personnel de l'Opéra. Gardel le Cadet, sur le sort duquel on avait conçu des craintes, reparut bientôt sain et sauf, tout dispos pour la sarabande et la chaconne. Une pudeur intempestive compromit les jours de la Guimard : presque nue dans la loge où elle changeait de toilette, elle n'osait en sortir et y allait étouffer, lorsqu'un machiniste eut assez de présence d'esprit pour la rouler dans des rideaux, et l'emporter au dehors. Beaupré s'était tué en sautant du troisième étage. Castil-Blaze a fait de la mort du petit Vidal un épisode singulièrement dramatique : « Huart, vigoureux danseur, d'une taille élevée, n'ayant que deux étages à franchir, se dirigea vers le toit d'une boutique, glissa dans la Cour-des-Fontaines et tomba sur ses pieds, *sans se blesser*. Son jockey, garçon de quinze ans, était à la fenêtre et n'osait se lancer. Huart lui tend les bras, l'appelle, l'encourage, disant qu'il est prêt à le recevoir, à lui parer le coup. Rien ne put décider ce malheureux, pas même le feu qui bientôt l'atteignit et le brûla vivant sous les yeux de son maître. »

Le cas est émouvant ; mais le point faible du récit de Castil-Blaze est que le sieur Huart, blessé très grièvement dans sa chute, était hors d'état de prendre les poses athlétiques qu'il lui prête. Après l'histoire du violoniste Châlon, on croira sans peine que la Garonne coulait à Paris... du temps de Castil-Blaze. « Châlon, violoniste, restait en arrière de quelques pas ; le volet d'une porte battante se ferme devant lui. Châlon fait de vains efforts pour l'ouvrir ; *la pression de l'air collait*, clouait ce battant à son cadre. *Heureusement la porte jointait mal par en bas*. Dépouillé de tous ses vêtements, le musicien, couché ventre à terre, s'aplatit comme un chat, un lézard, *passe au laminoir*, et parvient à franchir le barrage en y laissant la peau des muscles de son dos : plusieurs athlètes machinistes le tiraient de l'autre côté. Il en guérit ; mais, de sa vie, Châlon ne put faire la moindre courbette : raide comme une statue égyptienne, il saluait de la main. » Voilà un homme et un récit bien élastiques.

La plupart des danseurs prirent la fuite par les combles des maisons voisines, sautant de gouttière en gouttière et se précipitant dans la rue au risque de se rompre le cou. Quelques danseuses purent retrouver les couloirs de sortie sur la rue Saint-Honoré et se sauverent en chemise (oui, mesdames !) par la place du Palais-Royal. On n'en rit point trop sur le moment, mais bientôt on n'y tint plus. Les beaux esprits de la Terrasse des Feuillants se repassaient entre cent plaisanteries charitables une lettre badine attribuée à Sophie Arnould qui faisait allusion à la mésaventure de ces pauvres femmes et que voici :

Paris, 26 juin 1781

« Cet affreux incendie a laissé presque nues les divinités de l'Opéra. Le feu s'est communiqué aux magasins de costumes, et ce n'est pas sans miracle qu'on est parvenu à en sauver quelques-uns.

« La ceinture de Vénus (*sic*) est consumée. Les Grâces iront sans voiles ; le bonnet de Mercure, ses ailes et son caducée, néant ! Depuis longtemps l'Amour n'avait rien à perdre à l'Opéra, aussi ne perd-il rien. L'égide de Pallas et la lyre d'Apollon sont en cendres.

« Le char du Soleil et de la Nature, qui se tenait si gracieusement en l'air dans le très naturel prologue de *Tarare*, n'a pas été épargné non plus que la quantité de linons qui drapaient de grosses ombres très palpables, et dois-je ajouter palpées..... à quoi sert de médire ? Je ne finirais pas, chère amie, si je vous contais toutes nos pertes.

« Mais on dit qu'avec de l'argent on répare tout. »

Disons, d'ailleurs, que les Parisiens n'avaient pas attendu la lettre de Sophie Arnould pour s'égayer au sujet de l'incendie.

Au lendemain même de l'événement, la foule stationnait sur la place du Palais-Royal, contemplant mélancoliquement les ruines amoncelées sous ses yeux. Une charrette chargée de costumes échappés aux flammes, traversait la place. Un crocheteur s'avisa de se coiffer d'un casque empêtré qu'il trouva sous sa main ; puis, jetant sur ses épaules un manteau de pourpre, il se dressa de toute sa hauteur sur la charrette, fièrement drapé dans ces oripeaux, avec la mine superbe d'un empereur romain montant au Capitole. La tristesse des spectateurs se changea comme par enchantement en gros éclats de rire, et le crocheteur fut applaudi à outrance.

Les ruines de l'Opéra fumaient encore que la grande mode, dans Paris, était l'étoffe *couleur feu ou fumée d'Opéra*.

Nous avons pris copie des décosations brûlées dans l'incendie de 1781, sur le rapport officiel déposé aux Archives nationales. Ce rapport se divise en trois sections comprenant l'inventaire : 1^o de 33 décosations, d'ailleurs toutes à repeindre, pouvant être utilisées à la salle des Tuilleries où il était déjà question de transporter l'Opéra ; 2^o des décosations brûlées ; 3^o de 48 décosations intactes, mais improches à servir aux Tuilleries à cause de leurs dimensions.

DÉCORATIONS BRULÉES.

Palais de Ninus : servoit dans l'*Iphigénie* de M. Gluck.
Palais d'Aménophis dans l'*Iphigénie*, de M. Picciny.
Le fond du palais de Zélindor, dans *le Bon Seigneur*.
Hameau du *Devin du Village*, dans *Coronis*.
Entrée des Enfers, dans *Orphée*.
L'isle enchantée de Thésée, dans *Orphée*.
Temple d'Amphion, dans l'*Iphigénie* de M. Picciny.
Temple de Jupiter, dans *Hercule mourant*.
Place publique d'*Alceste* : le fond est brûlé dans *Andromaque*.
Montagne de *Sylvie*: le fond est brûlé dans *Orphée*.
Les douze Ciels.
Le rideau d'avant-scène.
Portique du palais d'Agamemnon.
Avant-cour du palais d'Admète, dans *Andromaque*.
Palais brillant, servoit dans le *Bon Seigneur*.
Hameau du *Bon Seigneur*.
Désert et labyrinthe, dans *Orphée*.
Temple de Maspha, dans l'*Iphigénie*, de Gluck.
Temple souterrain d'Arimane, dans l'*Iphigénie* de M. Picciny.
Temple de l'Amour, de *Sylvie*, dans *Orphée*.
Champs-Élysées, dans *Castor*, dans *Orphée*.
La ferme du fond de la Tente, dans *Iphigénie en Aulide*.
Le décor de la salle de bal en général.
Tombeau d'Euridice (1).

A ce relevé des pertes de l'État, il faut ajouter les préjudices de toute sorte causés aux particuliers. Les habitants du Palais-Royal et des rues adjacentes égarèrent ou perdirent, dans la précipitation de leur déménagement nocturne, une foule d'objets, habits et meubles, que les *Affiches de Paris* du mois de juin réclament à cor et à cris. Quant à Sophie Arnould, si fertile en bons mots sur les danseuses de l'Opéra, elle ne se sentit point en sûreté dans le quartier du Palais-Royal, et démenagea sur le champ de la rue des Petits-Champs où elle occupait un appartement, à la rue Caumartin mieux située pour faire de l'esprit en liberté.

L'incendie de l'Opéra, ce gagne-pain de tant de familles, portait un coup terrible à tous les intéressés. Le directeur lui-même, Dauvergne,

(1) ARCHIVES NATIONALES. Ancien régime. O 1 640.
Observations sur les décosrations de l'Opéra

un honnête homme septuagénaire et chargé de nombreux enfants, fut obligé de demander une gratification extraordinaire pour subvenir aux besoins de son ménage. J'extrais de sa lettre du 28 juin à M. de la Ferté, l'intendant des Menus, un passage qui jette un singulier jour sur la situation de fortune où se trouvait alors le directeur de l'Académie Royale de musique :

« J'ai reçu de l'Opéra 2,500 fr. d'appointements, n'ayant été que de dix mois; 1,836 fr. de partage aux bénéfices et 3,000 fr. de gratification extraordinaire que vous me proposez, ce qui ferait un total de 7,336 fr., sur quoi j'en ai dépensé pour le service de la chose, 4,678. Reste donc pour moi 2,658 fr. Je vous laisse à juger si cela peut m'engager à sacrifier le reste de mes jours à suivre une aussi pénible carrière ? Ayez la bonté de comparer ce traitement avec celui des acteurs (Le sieur Lainez a reçu en appointements, feux et gratifications, 9,278 fr. 12). »

Lettre du 28 juin à M. de La Ferté.

Dans une autre lettre en date du 13 juillet, Dauvergne demande au Ministre :

400 livres de gratification pour le sieur Huart, danseur, grièvement blessé et qui a perdu son domestique ;

300 liv. pour le sieur Bernier, aide machiniste, encore malade de ses blessures ;

400 liv. pour la mère du danseur Danguy ;

400 liv. pour la mère de Beaupré, qui restait avec les six enfants de son fils à sa charge ;

200 liv. pour les familles de chaque ouvrier mort.

« Le Prévôt des marchands ainsi que le Comité recommande aussi aux bontés du ministre le sieur Chaffaroux, *qui n'a sauvé de l'incendie que ses cinq enfants et le vêtement qu'il avait sur lui.* »

La demoiselle Le Houx, danseuse, prétendant avoir failli périr au moment de l'incendie *et avoir respiré tant de fumée que sa poitrine en était restée affectée*, demandait sa retraite et une pension.

Le ministre fit droit à ces réclamations formulées au nom de tant d'infORTunes, et il n'est pas jusqu'à la demoiselle Le Houx dont la poitrine affectée n'ait reçu les soins qu'elle réclamait.

Le roi voulut que le budget affecté à l'Opéra fût employé comme à l'ordinaire, et que les traitements du personnel de tout rang fussent exactement payés.

Voici d'ailleurs l'actif et le passif des recettes du fatal mois de juin : j'y ai compris le produit des quatre concerts donnés à la salle des Tuilleries, où s'était provisoirement établi l'Opéra depuis le 19 du mois :



L'INCENDIE DE L'OPÉRA

29 Octobre 1873.

APPOINTEMENTS ET FEUX

Dauvergne, directeur général	250 liv. "
M. L'Arrivée	1,250 - "
MM. les acteurs, danseurs et symphonistes .	21,362 - 10
MM. les employés et préposés	3,050 - "
Feux ou jettons	594 - "
<hr/>	
Passif.	26,506 liv. 10

La recette s'élève pour

Trois représentations d' <i>Orphée</i> du 1 ^{er} au 8 juin à	7,280 liv. 12
Quatre concerts aux Tuileries depuis le 19 au 29 du dit à	6,170 - "
Actif.	13,452 liv. 12

Les Concerts des Tuileries ne furent point suivis avec cet empressement qui promet de grosses recettes. L'administration décida le transfert de l'Opéra dans la salle des Menus-Plaisirs où la troupe royale inaugura ses représentations le 14 août 1781 par le *Devin du village* suivi de *Myrtil et Lycoris*.

Ordre avait été donné à Dauvergne de n'accorder congé à aucun sujet de l'Académie. La consigne fut rigoureusement exécutée : seuls, Noverre et mademoiselle Ollivier obtinrent un laissez-passer du ministre pour se rendre, l'un à Bordeaux, l'autre à Bruxelles.

Notre collaborateur, M. Adolphe Jullien, a publié dernièrement, dans la *Revue de France* (1), un article des plus curieux sur un complot tramé entre Rousseau, Lays et Chéron pour s'enfuir à Bruxelles sans congés. Ces messieurs regardaient comme indigne de leur talent de jouer à la petite salle des Menus, et estimaient que le contenu eût été plus grand que le contenant. Lays fut arrêté à la diligence : Chéron se tint coi ; mais Rousseau, malgré l'échange de notes diplomatiques entre la Belgique et la France, gagna la frontière, déjoua la police et réussit à rester à Bruxelles.

Les projets concernant la construction d'une salle d'Opéra allaient toujours leur train. Les emplacements proposés étaient la Salle des *Elèves de l'Opéra* sur le boulevard, le Colisée, le vieux Louvre, le Carrousel,

(1) Numéro du 31 juillet 1873. Article intitulé *Art, Argent et Politique*.

la foire Saint-Germain, le Jardin de l'Infante, le terrain des Filles-Dieu.... que sais-je encore ? Chaque Parisien avait son Opéra en tête : « Il paraît, écrit M. de la Ferté au Ministre, le 20 juillet, que le public désire si vivement l'Opéra, qu'hier, à la Redoute-Chinoise, on disait tout haut que, quand même on devrait placer l'Opéra à Pantin ou aux Antipodes, on irait le chercher. Cela marque au moins une belle fureur pour ce spectacle. »

Enfin, l'architecte Lenoir, dont le plan avait prévalu, fut chargé de la construction d'une salle d'Opéra provisoire près la porte Saint-Martin.

INCENDIE DES MENUS-PLAISIRS. — 1788

Nous avons dit que la salle des Menus-Plaisirs avait eu l'insigne honneur de recevoir l'Opéra dans ses murs en 1781.

Le vendredi 18 avril 1788, le feu prit dans les magasins de la salle des Menus-Plaisirs, par les greniers des Écuries du roi. Le tiers environ des magasins donnant sur les rues Poissonnière et Richer fut brûlé. Tous les effets appartenant au roi, tentes, maisons de bois, meubles, lustres, girandoles, habits de spectacle, etc., furent sauvés ; mais la plus grande partie des décos de l'Opéra, déposées aux Menus-Plaisirs depuis l'incendie de 1781, devint la proie des flammes. Il n'arriva d'accident grave à personne.

INCENDIE DE LA SALLE DE LA PORTE SAINT-MARTIN. — 1871

La salle de la Porte-Saint-Martin, qui avait servi aux représentations de l'Opéra de 1781 à 1794, flamba dans les derniers jours de la Commune.

Cette salle, commencée le 2 août, fut terminée le 26 octobre 1781, c'est-à-dire en 86 jours ; certains auteurs disent qu'elle le fut en 75 et même en 65 jours.

INCENDIE DE LA SALLE DES TUILERIES — 1871

Cette salle, où l'Opéra, chassé par ses propres incendies, se réfugia deux fois, en 1763 et en 1781, flamba (style moderne) sous la Commune de 1871.

J'imagine que les lecteurs de la *Chronique musicale* n'ont pas oublié l'excellent article de M. Nuitter sur la *salle de théâtre des Tuilleries*, dans le quatrième numéro de la collection.

INCENDIE

DE LA SALLE DE LA RUE LE PELETIER. — 1873

L'incendie du 29 octobre n'appartient pas encore à l'histoire. Comment le feu a-t-il pris? L'enquête ouverte à ce sujet par la préfecture de police n'a jusqu'ici pas abouti.

Quelles sont les pertes? Le rapport officiel n'est pas déposé au ministère. Mais le lecteur en trouvera plus loin l'inventaire approximatif relevé par M. Charles Nuitter.

La chronique des journaux quotidiens regorge de renseignements hypothétiques qui ont été avidement lus pendant la quinzaine qui vient de s'écouler. Nous n'avons pas le droit de contrôler, et force nous est d'attendre patiemment, avec tous nos confrères de la presse, les révélations destinées à éclaircir ces points obscurs.

Etrange fatalité!

De tous les locaux définitifs ou provisoires affectés à l'Opéra, il n'en reste aucun qui ait échappé à l'incendie.

La première salle de l'Opéra, au Palais-Royal, brûle en 1763.

La seconde brûle en 1781.

La salle provisoire des Menus-Plaisirs brûle en 1788.

Celle des Tuilleries et celle de la Porte-Saint-Martin brûlent en 1871.

Celle de la rue Le Peletier brûle en 1873.

Autre remarque : tous ces incendies, excepté ceux qui sont le fait de la malignité humaine, ont éclaté dans l'intervalle des représentations, par défaut de précautions suffisantes. Disons qu'avant 1781, les loges de l'Opéra ne s'ouvraient que par le dehors, et qu'une fois entré au dedans, le spectateur n'en pouvait sortir qu'avec l'agrément des ouvreuses qui seules en possédaient la clef. Supposez un incendie qui se fût déclaré pendant le spectacle !

ARTHUR HEULHARD





ÉTAT
DES PERTES DANS L'INCENDIE
DE 1873

COSTUMES BRULÉS.

Environ 5,200.

(Les costumes sauvés ont perdu environ 60 % de leur valeur.)

DÉCORATIONS BRULÉES.

15 ouvrages :

La Juive. — *Les Huguenots.* — *La Favorite.* — *Le Prophète.* —
Le Trouvère. — *Don Juan.* — *l'Africaine.* — *Hamlet.* — *Faust.* —
Freyschutz. — *La Coupe du Roi de Thulé.* — *La Source.* — *Coppelia.* — *Gretna-Green.* — Le quatrième acte et deux tableaux de *Jeanne-d'Arc.*

En outre, 74 décos diverses, dont les châssis sont rue Richer,
mais dont les plafonds et les rideaux sont brûlés.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE APPARTENANT A L'ÉTAT.

10 contre-basses. — 1 grosse-caisse. — 1 grosse-caisse dite *Canon* —
1 paire de cymbales. — 2 tambours. — 2 triangles. — 3 timbales. —
2 tam-tam.

8 cloches.

1 orgue.

PARTIES D'ORCHESTRE.

Ouvrages cités plus haut, à la rubrique *Décos brûlées*.

MATÉRIEL.

Tout le magasin d'accessoires.

La tapisserie de la scène.
 Une grande partie du matériel d'éclairage à l'huile et au gaz.
 Le service d'incendie.
 L'éclairage électrique.
 Le service des armures détruit en partie ; le reste très détérioré.
 Le mobilier de la salle et des toyers.

BUSTES DU FOYER

Homère. — Molière. — Racine. — Quinault. — Lully. — Rameau. — J.-J. Rousseau. — Voltaire. — Grétry. — Glück. — Piccini. — Beethoven. — Philidor. — Méhul. — Lesueur. — Paer. — Etienne. — Halévy.

Plusieurs de ces bustes étaient en plâtre, entre autres le Rameau dont le marbre avait péri dans l'incendie de 1781. Mais, à cet incendie, avaient échappé le Glück, le Lully et le Quinault, qui viennent d'être détruits. — La perte du Glück, magnifique marbre de Houdon, est particulièrement regrettable (1).

STATUES.

La statue de Rossini, qui était derrière le contrôle, a été brisée par la chute d'une charpente en fer. On n'a retrouvé dans les décombres que des débris. — Les statues de M. Duret qui étaient dans le foyer sont également détruites.

ÉVALUATION DES PERTES.

Le Bâtiment.....	1.000.000	"
Le Mobilier.....	300.000	"
Les Décors et Costumes.....	1.000.000	"
TOTAL.....	2.300.000	"

CH. NUITTER.

(1) Il y a deux mois, ce buste et celui de Lully avaient été prêtés à M. Paul Baudry pour une de ses grandes toiles destinées au nouvel Opéra, et où figurent les musiciens célèbres. Ces bustes avaient été rendus il y a environ six semaines, et remis à la place où ils devaient être calcinés.



SAUVETAGE DES ARCHIVES

Une lettre de M. Cœdès et la note de M. Nuitter qui la suit nous renseignent exactement sur le sauvetage des Archives.

J'ÉTAIS dans mon lit à minuit, nous écrit M. Cœdès, quand j'appris l'affreuse nouvelle de l'incendie de l'Opéra.

Un quart d'heure après, je me trouvais sur le lieu du sinistre.

Ma première pensée, au milieu de la panique générale, fut de sauver ou d'aider à sauver le bureau de la Copie, les registres de la Régie et les Archives.

Je trouvai à minuit et demi MM. Obin, Gailhard, Delahaye, Cénange, Raynal et Salomon dans la cour de l'administration. M. Obin avait pensé, de son côté, à sauver les nombreuses partitions qui se trouvaient dans la Copie ; Gailhard sauvait *Jeanne-d'Arc* ; Salomon, la caisse ; Raynal (ami de ces messieurs), les papiers de famille de M. Halanzier.

Je courus à la Régie de M. Colleuille et m'emparai des registres de la Régie que je fis porter par un machiniste de l'Opéra au poste de police de la mairie Drouot. Pendant ce temps le *sauvetage à la chaîne* s'opérait pour les partitions. En ce qui me concerne, je n'ai eu qu'un but, celui d'empêcher des personnes bien pensantes, sans doute, mais par trop pessimistes, de déménager trop précipitamment les Archives. Après avoir pris conseil de M. Halanzier qui, comme moi, pensait que le feu n'atteindrait pas cette partie de l'Opéra, je fis mes efforts pendant *deux heures* au moins, pour empêcher la moindre sortie de tout objet appartenant aux Archives.

A quatre heures du matin, tout danger disparaissait et les Archives étaient conservées, grâce au dévouement et au zèle déployés par MM. Des-tournelles, Nuitter, Perrin fils, Delion, Charles, employé chez M^e Monge, et un artiste de la Comédie-Française, dont je déplore ne pas me rappeler le nom.

A. Cœdès.

Une partie des Archives de l'Opéra avait déjà été transportée au nouveau bâtiment ; mais ce qui restait à l'ancien était encore considérable. Cinq pièces, situées à l'entresol dans l'aile gauche du bâtiment de la rue Drouot, étaient pleines de livres, de cartons, de liasses de toutes sortes.

L'archiviste avait dans son cabinet les inventaires, les répertoires, les catalogues, etc. Déjà la porte avait été enfoncée à coups de hache ; M. Coedès, souffleur du théâtre, insista heureusement pour que rien ne fût dérangé avant l'arrivée de M. Nuitter. M. Halanzier avait prié M. E. Perrin fils d'aller le chercher. Quand il arriva, l'incendie était dans toute sa force ; l'eau n'était pas aussi abondante qu'on l'eût désiré. Les pompiers ne répondraient pas des bâtiments de la rue Drouot : il fallut commencer le sauvetage. — M. Delbergue-Cormont, président de la Chambre des commissaires-priseurs, mit à la disposition de M. Nuitter le personnel si habile de l'Hôtel des ventes, les voitures et les paniers. Plusieurs personnes, connaissant l'importance du dépôt des Archives, avaient offert spontanément leur concours : M. Comte, sous-chef du bureau des souscriptions des Beaux-Arts, M. E. Perrin fils, M. Détournelle, contrôleur général de la Comédie-Française, M. Coedès, souffleur du théâtre, d'autres encore, se mirent à l'œuvre, et, en moins d'une heure environ, cinquante paniers furent remplis avec soin et descendus par la fenêtre dans des voitures qui, une fois pleines, étaient traînées à bras à l'angle de la rue Richelieu, où elles étaient gardées par des sergents de ville. Avant quatre heures du matin, le commandant des sapeurs-pompiers déclara que les bâtiments de la rue Drouot ne couraient plus aucun danger. On suspendit alors le déménagement. Vers huit heures, les chevaux qui font le service de l'Hôtel des ventes étant arrivés, les voitures furent attelées et dirigées sur le nouvel Opéra où, avant dix heures, tout était déposé, sans autre dommage qu'une grande confusion, facile, du reste, à réparer.

Parmi les documents les plus curieux qui ont été ainsi préservés, on peut citer les états d'émargement, précieux recueil autographe des signatures de tous les artistes, dont la collection remonte à 1749. Les premières liasses ont échappé aux incendies de 1763 et 1781. Il y avait aussi toute une série de documents copiés il y a quelques années à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, qui, depuis l'incendie de 1871, sont devenus uniques et constituent la partie la plus importante de ce qui a pu être conservé des travaux considérables de Beffara sur l'histoire de l'Académie de musique ; la collection complète des livrets d'opéra provenant de la Bibliothèque Soleinne ; la collection des Affiches depuis l'an XII, etc., etc.

CH. NUITTER.





INAUGURATION DE LA SALLE DE L'OPÉRA

16 Août 1821



E gouvernement de la Restauration, fidèle à la promesse qu'il avait faite à l'archevêque de Paris, [Hyacinthe de Quélen, de démolir la salle de spectacle où il avait apporté les derniers sacrements au duc de Berry moribond, fit abattre, dès le lendemain du crime, le magnifique théâtre de la rue de Richelieu, où

l'Opéra était installé depuis 1794. Il se trouva alors dans une situation assez difficile. On ne pouvait laisser longtemps l'Opéra à bas, mais le temps et l'argent manquant, il n'était pas possible de songer à remplacer le théâtre condamné par un édifice définitif, convenablement situé, et en rapport avec les autres monuments publics de la capitale. On restreignit donc les projets à l'édification d'une salle provisoire, sur le seul terrain dont le gouvernement pût disposer sans s'engager dans de coûteuses acquisitions, et on en confia la construction à l'architecte Debret, élève de Percier, qui avait déjà retouché le théâtre des Arts lorsque l'Opéra en avait pris possession, et qui s'était surtout fait remarquer par son intelligente restauration de la basilique de Saint-Denis.

Debret devait en partie au hasard l'honneur qui lui échait. Lorsque la Commune de Paris avait voulu, en 1793, s'approprier la magnifique salle de la Montansier, elle l'avait accusée d'avoir construit ce théâtre avec l'argent de l'ex-reine, et de l'avoir construit en face de la Bibliothèque

dans l'intention criminelle d'y mettre le feu. La Montansier une fois emprisonnée, on avait transféré l'Opéra à son théâtre, comme si tout danger eût subitement disparu. L'Opéra était resté là depuis lors, mais il était toujours dans l'intention du gouvernement de le transporter ailleurs. Un soir, M. Courtin, administrateur de l'Opéra, exprima à Debret la crainte que l'autorité ne fit bientôt fermer ce théâtre : « Déjà, dit-il, on nous a souvent menacés de nous faire déguerpir ; un ordre peut arriver d'un instant à l'autre, et cela serait d'autant plus fâcheux que, comme personne n'a songé à faire un plan à l'avance, il y aurait nécessairement une bien longue interruption dans les représentations. » Debret profita de ces paroles, et, tout en poursuivant ses autres travaux, il combina un projet d'Opéra : il se trouva donc le premier prêt quand la catastrophe arriva, mais il dut singulièrement modifier ses plans pour les adapter au terrain choisi.

L'emplacement mis à sa disposition se composait de l'ancien hôtel construit par Carpentier pour le financier Bouret, occupé ensuite par MM. de Laborde et La Reynière, et acheté par le duc de Choiseul, lorsqu'il avait fait bâtir le théâtre Favart sur la place de son palais : cet hôtel était situé sur la rue Grange-Batelière, aujourd'hui rue Drouot, et les jardins s'étendaient jusqu'à la rue Le Peletier. Ces propriétés avaient été confisquées lors de la Révolution, et avaient servi en 1793 pour le ministère de la guerre. Le gouverneur de Paris y avait logé en 1804. Le gouvernement l'avait acheté, en 1812, pour y placer le ministère du commerce et des manufactures, puis, en dernier lieu, l'état-major de la garde nationale de Paris : on résolut de construire la nouvelle salle sur les jardins, en conservant les bâtiments de l'hôtel pour loger l'administration et les services du théâtre.

Les travaux ne commencèrent que le dimanche 18 août 1820, juste six mois après l'assassinat du duc de Berry. Par mesure d'économie, on avait imposé à l'architecte l'obligation d'utiliser, autant que possible, les matériaux de la salle démolie, tels que : colonnes placées à l'intérieur de la salle, devants des loges, les corniches et la coupole ; c'est ainsi que la nouvelle salle se trouva être la reproduction presque exacte de l'ancienne (1). Mais cette économie présumée revint fort cher, et Debret

(1) Depuis son inauguration, la salle a subi quelques changements de peu d'importance. On a enlevé les stalles de balcon du deuxième étage et avancé les loges jusqu'à la balustrade ; puis, sous l'Empire, on a déplacé la loge du souverain qui était de face pour la mettre à l'avant-scène. Originairement, l'amphithéâtre, où l'on accédait par le milieu, n'avait que trois rangs ; le parterre en avait quatorze, avec passage au milieu, et l'orchestre n'en avait que deux : on y arrivait par les coins.

y dépensa quatre fois plus d'argent qu'il n'avait annoncé. Ce fut une dépense totale de 2,287,000 francs, fournis en partie par l'Etat, en partie par la liste civile. En ce temps-là, les chambres n'étaient pas d'humeur accommodante sur le chapitre pécuniaire, et l'on tracassa fort Debret sur ses devis dépassés.

Le malheureux architecte n'avait même pas pour se consoler les suffrages de la foule, et les Parisiens, si enclins à tout critiquer dès l'abord, s'en donnaient à cœur joie sur son Opéra de bois et de moellons. Il y avait assez longtemps qu'on reprochait au gouvernement la sage économie qu'il avait faite en n'achetant pas toutes les maisons du boulevard pour que la salle eût sa façade de ce côté; sitôt que le monument de la rue Le Peletier prit tournure, les critiques ne cessèrent de pleuvoir sur celui qui l'avait dessiné. Pourquoi ces huit grandes colonnes n'ont-elles rien à supporter? disaient ceux qui se donnaient pour experts en architecture. Pourquoi ces colonnes d'un ordre différent, placées dans les entrecolonnements, lorsque des cariatides n'y auraient formé aucun disparate? Pourquoi ces larges baies de croisées dans un édifice occupé pendant la nuit? Pourquoi huit muses seulement décorent-elles la façade? etc., etc. On fit courir aussi une foule de bons mots plus ou moins piquants sur l'extrême simplicité de la façade. On remarqua qu'elle offrait beaucoup de rapports avec celle d'un restaurateur de la place du Châtelet, à l'enseigne du *Veau qui Tete*. On rapportait qu'un plaisant à qui l'on demandait le chemin du nouvel Opéra, avait répondu: « La troisième porte cochère à votre droite. » Et comme il n'y avait eu place que pour huit muses, chacun allait disant que celle qui manquait était la muse de l'architecture. Et pourtant cette façade dont on *blaguanait* tant la simplicité, la pureté de style, était une heureuse réminiscence de la basilique de Vicence, *la Ragione*, qui passe pour le chef-d'œuvre de Palladio.

Il ne faudrait pas croire qu'on s'en tint à la décoration extérieure; la raillerie s'attaquait aussi aux dispositions intérieures sans en rien connaître. N'avait-on pas répandu le bruit que les spectateurs du parterre ne pourraient pas communiquer avec les autres places et seraient exclus du foyer? Le *Journal de Paris* relève vivement cette attaque, en disant que « jamais l'administration, ni l'architecte, n'avaient songé à établir une distinction injurieuse entre des spectateurs qui avaient tous les mêmes droits... Quel profit, ajoutait-il, trouve-t-on à répandre des bruits aussi ridicules? » Aucun, mais le plaisir était précisément de les répandre pour donner du tintouin à l'architecte et à l'administration.

L'inauguration de la nouvelle salle eut lieu le jeudi 16 août 1821:

on y avait donc travaillé pendant un an et trois jours (1). Voici la composition du spectacle d'ouverture :

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE

Pour l'ouverture

Première représentation de la reprise des

BAYADÈRES

Opéra en trois actes, de MM. DE JOUY et CATEL

Olkar, DÉRIVIS. — Demaly, NOURRIT. — Narséa et Hidéram, BONEL. —

Rutrem, ÉLOI. — Rustan, LAFEUILLADE. — Salcan, PRÉVOST. —

Laméa, M^{mes} BRANCHU. — Dévéda, LEBRUN. — Ixora, REINE. — Divané, MÉNARD.

Trio des Bayadères : M^{mes} GAILLET, MÉNARD, LEBRUN.

Premier acte : M^{lles} MARINETTE BOISSIÈRE, VIRGINIE HULLIN, BERTIN, BROCARD.

Deuxième acte : MM. MÉRANTE, RAGAINE, LALANDE.

Pas du Schaal : MM. MONTJOIE, PECQUEUX, FAUCHER, QUILLET, M^{me} ANATOLE GOSSELIN.

LE RETOUR DE ZÉPHIRE

Ballet en un acte, de MM. GARDEL et STEIBELT.

Zéphire, PAUL; Apollon, SEURIOT; Esculape, GIFFARD;

Terpsichore, M^{me} ANATOLE GOSSELIN; Flore, M^{lle} AIMÉE; Diane, M^{lle} ADÉLAIDE;

Les Fleurs, M^{mes} ÉLIE, HULLIN, BERTIN, BURON.

Pas de Deux : M. RICHARD, M^{le} PAUL.

Dès le milieu de la journée, toutes les rues environnant l'Opéra étaient garnies de monde; mais c'était des curieux plutôt que des spectateurs, et cette solennité n'attira pas une foule aussi grande qu'on pourrait le supposer. Diverses circonstances se trouvaient concorder, qui atténuerent sensiblement l'attrait de cette cérémonie. D'abord la direc-

(1) Je crois bon de donner ici la liste des collaborateurs de Debret dans cette vaste construction. Il s'était fait aider de MM. Guerchy et Grignon. Pour la salle, M. Bellu avait fait la charpente; MM. Chatenet et Constant, la maçonnerie; MM. Héron et Travers, la serrurerie. Pour le théâtre, M. Albouy avait fait la charpente; M. Gouffier, la maçonnerie; M. Poullain, la menuiserie; M. Albouy jeune, la serrurerie; M. Ciceri, la peinture, et M. Hirtch, les ornements. Les moyens de chauffage, d'éclairage et d'assainissement étaient dus à M. Darcet, membre de l'Institut, M. Gingembre, ancien inspecteur-général des monnaies, et M. Jecker, opticien de la marine.

tion, sachant bien que ce soir-là le public serait tout yeux et écouterait la musique d'une oreille distraite, avait composé le programme d'ouvrages extrêmement connus; de plus, il faisait une chaleur assez forte; on savait, en outre, que toutes les loges étaient louées à l'avance, et l'on pouvait craindre de ne pas trouver place. Il y avait enfin, le même soir, quatre premières représentations sur différents théâtres : *le Philosophe en voyage*, de Paul de Kock, musique de Kreubé et Pradher, à l'Opéra-Comique; *le Traité de Paix*, de Dartois et Brizé, au Vaudeville; *le Mariage enfantin*, de Scribe, au Gymnase, et *les Epoux de quinze ans*, de Paul, à la Gaîté. Croirait-on que des pièces aussi peu importantes, un-opéra comique médiocre et trois vaudevilles en un acte, aient pu faire sérieuse concurrence à l'inauguration de l'Opéra? Le goût du public a singulièrement changé depuis cinquante ans, et M. Garnier n'a rien à craindre à cet égard pour le jour, encore éloigné, où l'on ouvrira la salle du boulevard des Capucines. En fin de compte, on ne dut refuser personne; à sept heures il y avait encore beaucoup de places libres, sauf dans les loges, et la salle ne fut complètement garnie que vers le milieu de la représentation. La recette s'éleva au chiffre honorable, mais peu extraordinaire de 9,251 fr. 10 c. (1).

La représentation se ressentit du peu d'empressement du public et fut assez froide. Dès que les musiciens parurent dans l'orchestre, on réclama à grands cris l'air: *Vive Henri IV*. L'orchestre ne se fit pas prier pour satisfaire à cette demande, et exécuta l'air national avec des variations de Paër, tout comme on aurait joué, il y a quatre ans: *Partant pour la Syrie*.

Les journaux du temps consacrent chacun un article — pas davantage — à rendre rapidement compte de l'ouverture du théâtre.

En journal officiel pénétré de l'importance de sa mission, le *Moniteur universel* loue tout le monde. Il fait un historique rapide de l'opéra en France, puis défend le ministre pour le choix de l'emplacement qu'on avait critiqué de toutes parts; il parle ensuite en termes très favorables du monument de Debret, et termine ce long article en disant qu'il « ne blâmera pas l'administration d'avoir ouvert par un spectacle très connu; il faut donner quelque chose à la curiosité, à l'attrait de la nouveauté: pour de telles représentations, l'auteur dont on donne l'ouvrage, les

(1) L'Opéra jouait alors les dimanches, mardis et vendredis. — Prix des places : Balcon, 10 fr.; premières loges, deuxièmes en face, avant-scène, amphithéâtre et orchestre, 7 fr. 50 c.; secondes de côté, troisièmes en face, baignoires, 6 fr.; troisièmes de côté, 4 fr.; quatrièmes, cinquièmes en face et parquet, 3 fr. 50.

acteurs qui l'exécutent sont presque toujours sacrifiés. On n'est pas venu pour eux, on est venu pour voir la nouvelle salle, et pour s'y faire voir. » Si cette réflexion était déjà vraie à cette époque, combien ne l'est-elle pas davantage de nos jours !

Le Miroir affirme ses tendances libérales dans cette phrase caractéristique : « Les piétons savaient gré à M. Debret de toutes les précautions qu'on a prises pour l'entrée et la sortie, des issues ménagées avec art et des abris préparés avec soin ; les personnes du parterre, toutes surprises d'avoir des places commodes, félicitaient l'architecte de ne point avoir oublié qu'à l'époque où nous vivons, il ne suffit pas de satisfaire les premières loges ; l'opinion du parterre a bien autant d'importance. » Il faut que nous soyons devenus singulièrement sybarites, car les places de parterre, qui paraissaient alors si « commodes, » nous semblaient, à nous, extrêmement étroites et incommodes. Le même journal se montre satisfait de l'exécution : « Tous les acteurs ont rivalisé de zèle, dit-il ; madame Branchu, Dérivis et Nourrit ont été revus avec le plus grand plaisir. Cependant on remarquait dans leur jeu certain embarras qui naissait de la nouvelle épreuve qu'ils avaient à subir : il n'est pas si facile qu'on le pense de quitter un modeste appartement pour se loger dans un palais, etc.... » Je vous fais grâce de la suite de la métaphore.

Après avoir rendu justice à l'œuvre de Debret, le *Journal de Paris* loue Jouy d'avoir réduit son opéra en trois actes en mettant le dénouement en action, puis il ajoute : « La musique des *Bayadères* est l'une des productions les plus remarquables de notre école : cette partition et celle de *Sémiramis* ont placé M. Catel à côté de Cherubini et de Méhul. Cependant l'effet général de la représentation a été froid : entre le second et le troisième acte, madame Branchu qui, jusqu'à ce moment, avait joué et chanté d'une manière contrainte, a fait réclamer l'indulgence du public pour une indisposition qui lui ôtait une partie de ses moyens... Mais si l'opéra a été faiblement exécuté, la danse a eu tous les honneurs de la soirée : le joli ballet du *Retour de Zéphyrre* a fait le plus grand plaisir et la cour brillante de Terpsichore continuera d'être le plus ferme soutien de l'Académie royale de musique. »

Toujours bien informé, le *Constitutionnel* annonce le 13 août que, bien qu'on travaille jour et nuit, l'Opéra ne pourra être inauguré avant un mois, puis le lendemain il dément séchement cette nouvelle comme si c'était un autre journal qui l'eût donnée. Au lendemain de la représentation, Evariste Dumoulin fait un compte-rendu à la diable où il reproduit les doléances des danseuses, se plaignant qu'on ait supprimé

la porte de communication qui permettait aux abonnés de venir « les admirer. » Quelques jours après, le même journaliste exprime la crainte que l'architecte n'ait « *pas assez fidèlement observé les règles de l'acoustique.* »

Le rédacteur des *Débats*, C. (ce n'était pas Castil-Blaze qui était allé à l'Opéra-Comique) devait être de bien n'échante humeur en entrant à l'Opéra, car il déclare tout mauvais. Il trouve la salle mal éclairée, il se plaint du vernis qui tache ses vêtements et dont l'odeur le prend à la gorge, il blâme le directeur pour le choix de ses pièces, Jouy pour les retouches qu'il a faites à son poème, il traite fort mal les chanteurs qui sont tous enroués et chantent faux à qui mieux mieux, il trouve enfin que le ballet de *Zéphyre* est une des moins heureuses et moins riches conceptions de M. Gardel; bref, il passe là la plus désagréable soirée du monde.

Le critique de la *Quotidienne* est encore plus absolu, il s'est esquivé après le premier acte pour ne pas « subir » encore une fois l'opéra de Catel. Il se gardera donc de rien juger par lui-même, il se contente, en effet, de rapporter tous les on-dit — les mauvais seulement — de ses confrères, et conclut par cette plaisanterie fine que « *provisoirement, la salle est fort mal éclairée.* »

« Le 16 août 1821 est un jour qui doit être marqué d'une pierre blanche. L'inauguration du nouveau temple de Polymnie et de Terpsichore — c'est Martinville qui parle ce beau langage au *Drapeau blanc* — et quatre pièces nouvelles à divers théâtres attiraient les curieux, et les partageaient après un moment d'indécision. On a raison de dire qu'à Paris la curiosité ne connaît ni obstacles ni saisons... Voilà donc, dans la même soirée, cinq nouveautés dont aucune n'est tout à fait nouvelle, pas même la salle de l'Opéra. »

« Un cri général qui s'est élevé de toutes les loges de côté, dit plaisamment la *Gazette de France*, atteste que, sur dix personnes qu'elles contiennent, quatre sont condamnées à s'en rapporter au récit des autres. » Ce journal traite sans pitié les chanteurs : « Si l'amour-propre avait aveuglé les acteurs avant la représentation, il faut avouer du moins qu'ils sont bientôt revenus à un sentiment plus modeste et plus juste de leurs facultés. Le public se prononçait si fortement, qu'il a fallu, pour le calmer, lui envoyer un ambassadeur chargé de réclamer son indulgence pour l'actrice principale. Madame Branchu s'est noblement sacrifiée pour tout le harem du raja, et pour le raja lui-même. Elle a été prodigieusement faible, il est vrai; mais il n'y avait là personne qui fût meilleur qu'elle... Toujours accessibles aux prières directes, surtout quand elles

viennent de la part d'une femme, les spectateurs se sont armés de patience pendant le reste de la représentation; mais le rideau s'est baissé au milieu de certains murmures, on pourrait dire de certains bruits, qui attesteraient que cette patience était à bout. »

Il résulte de cette revue rétrospective des journaux que le désaccord le plus complet règne entre eux sur la valeur des *Bayadères* et sur le mérite de l'exécution, mais, qu'à quelques restrictions près, ils s'entendent tous pour reconnaître la beauté et la sonorité de la salle, la commodité de ses abords, la magnificence du foyer, — et aussi la froideur extrême de cette inauguration qui n'eut aucun caractère solennel.

Deux menus détails de cette soirée. Entre l'opéra et le ballet, le libraire de l'Opéra, Roullet, qui voulut aussi prendre sa part de la fête, fit distribuer *gratis* le prospectus d'une *Botanique de J.-J. Rousseau*, édition de luxe, ornée de fleurs peintes par Redouté et qui allait paraître chez les frères Baudoin (n'a-t-on pas vu de nos jours des maisons de confections inonder de leurs prospectus des salles de théâtre?); puis au foyer l'attention générale était attirée par une pendule dont le mécanisme caché excitait vivement la curiosité. On en pouvait tourner à volonté l'aiguille comme celle d'un jeu de loterie et la mettre sur n'importe quel point du cadran; en quelques secondes, l'aiguille se replaçait d'elle-même sur l'heure exacte.

Trois jours après, un journal publiait en première page la lettre que voici, d'une fantaisie grivoise et spirituelle au possible :

A M. le rédacteur du JOURNAL DE PARIS.

Paris, 19 août 1821.

Monsieur,

Permettez que nous vous adressions de justes réclamations contre les éloges que nous entendons faire de la nouvelle salle de l'Opéra. Est-il donc si intéressant que le public puisse entrer et circuler commodément, que les spectateurs y soient assis à leur aise?

Tous ces avantages ne suffisent pas pour constituer une bonne salle d'Opéra; qu'il importe que l'architecte ait songé à tous ces détails très secondaires, s'il a oublié le principal.

Croiriez-vous bien, monsieur, que dans le nouvel Opéra il ne se trouve pas une seule porte au moyen de laquelle on puisse communiquer du théâtre avec l'intérieur de la salle. Il y en avait une, cependant, au théâtre de la Porte-Saint-Martin et à celui de la rue de Richelieu. Dans le cours des représentations, nos admirateurs habitués pénétraient par cette bienheureuse porte dans les coulisses; ils venaient nous féliciter de nos triomphes, admirer de plus

près nos charmes, et convenir des conditions et de la durée de nos liaisons.

Le théâtre se trouvait transformé en un bazar où l'on voyait les envoyés de tous les pays de l'Europe. Que d'affaires importantes ont été traitées dans ces entrevues, où l'on s'occupait d'équipages, de cachemires et de sentiment ! Ces relations avaient même un caractère de diplomatie qui aurait dû les faire respecter. Que ces jours étaient beaux et que ceux qui leur ont succédé leur ressemblent peu !

Aujourd'hui, que cette petite porte n'existe plus, nous ne voyons plus personne dans les coulisses, où nous sommes reléguées tristement. Nous ne trouvons pas à qui parler, et nous sommes réduites à danser uniquement pour le public. Les applaudissements du parterre ne valent pas, vous pouvez m'en croire, les témoignages de contentement qui étaient le prix de nos succès.

Unissez vos efforts aux nôtres, monsieur le rédacteur, pour obtenir que la bienheureuse petite porte soit rétablie. Représentez à l'administration qu'il y a urgence, *periculum in morâ*, et que le sort de nos voitures et de nos diamans en dépend. Nous proportionnerons notre reconnaissance à l'étendue du service ; c'est vous dire assez que vous pouvez attendre tout de nous.

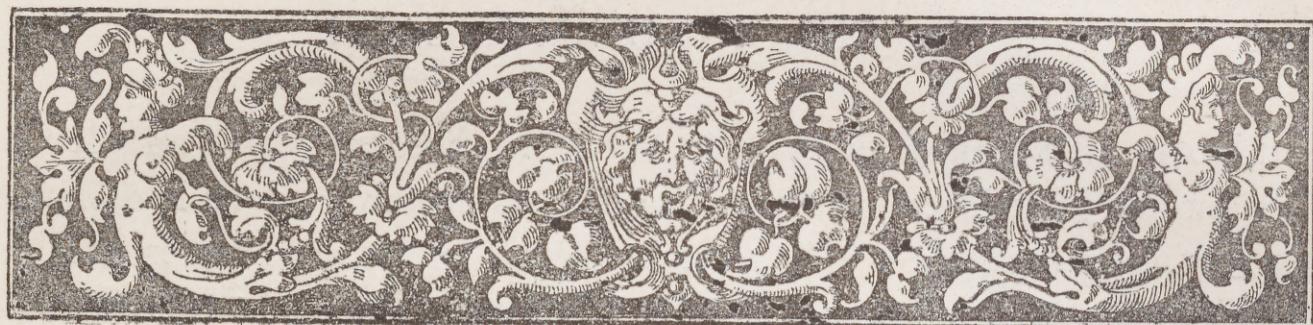
Nous avons, monsieur, l'honneur d'être, au nom des danseuses et figurantes de l'Opéra, vos très soumises et très obéissantes servantes,

FLIC-FLAC, BRISÉE, RIGAUDON, PLIÉE, PETITPAS.

Il y a tout lieu de croire que M. de Lauriston, ministre de la maison du roi, et M. Papillon de la Ferté, surintendant des théâtres royaux, accueillirent cette requête galante et qu'on perça au plus vite la petite porte qui devait permettre aux demoiselles du ballet de reprendre le cours de leurs « affaires importantes. »

A DOLPHE JULLIEN.





LE RÉPERTOIRE
ET
LE PERSONNEL DE L'OPÉRA

Du 16 Août 1821 au 29 Octobre 1873.



U 16 août 1821, jour de l'inauguration de la dernière salle de l'Opéra, jusqu'au 29 octobre 1873, date de sa destruction par le feu, c'est-à-dire dans un espace de cinquante-deux ans, deux mois et treize jours, il a été donné sur notre première scène lyrique 162 ouvrages dramatiques nouveaux, dont 98 opéras et 64 ballets, auxquels il faut ajouter 3 oratorios et 28 cantates de divers genres. Il est bien entendu qu'il faut compter, dans le nombre des opéras nouveaux, les traductions ou les adaptations d'ouvrages étrangers, tels que *Moïse*, *le Siège de Corinthe*, *Othello*, *Sémiramis*, *Don Juan*, *le Freischütz*, *Tannhäuser*, etc. Parmi les opéras, on trouve 27 ouvrages en cinq actes, 18 en quatre actes, 22 en trois actes, 21 en deux actes et 10 en un acte; pour les ballets, il en est 3 en quatre actes, 26 en trois actes, 26 en deux actes, et 9 en un acte. Les cantates se décomposent en deux parts ; l'une, comprenant les scènes lyriques couronnées par l'Académie des Beaux-Arts pour le concours de Rome, et qui sont au nombre de 6 : l'autre, se rapportant aux compositions de circonstance dont l'empire faisait un si grand abus pour toutes sortes de faits politiques ou dynastiques, et qui atteignent le chiffre de 22.

Nous allons, sans un plus long préambule, dresser ici le répertoire complet des ouvrages nouveaux représentés sur la scène que la journée du 29 octobre a vu disparaître, après un demi-siècle d'une existence

brillante. Bien malgré lui, l'Opéra est en ce moment réduit au silence ; il n'est que juste de constater ses beaux états de service dans le domaine de l'art, et de rappeler la belle série de chefs-d'œuvre qu'il a présentés au public pendant cette longue période. Au courant de la plume, nous noterons au passage les faits oubliés ou ignorés qui, pour certains ouvrages, nous semblent dignes de quelque attention.

Aladin, ou la Lampe merveilleuse, opéra-féerie en 5 actes, paroles d'Etienne, musique de Nicolo et Benincori. — 6 février 1822.

Nicolo étant mort avant d'avoir puachever la partition de cet ouvrage, Benincori fut chargé de le terminer ; mais celui-ci mourut lui-même avant d'avoir accompli sa tâche, et ce fut Habeneck qui écrivit les derniers morceaux. Habeneck, cependant, ne fut jamais nommé comme l'un des auteurs d'*Aladin*.

Florestan, ou le Conseil des Dix, opéra en un acte, paroles de Delrieu, musique de Garcia. — 26 juin 1822.

Le 12 juin 1819, on avait représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en trois actes, intitulé *Marini*, paroles de Delrieu, musique de Dourlen, qui n'avait obtenu aucun succès. C'est le poème de *Marini*, refait par son auteur, qui devint celui de *Florestan*, et fut mis en musique par Garcia. Il n'eut pas plus de succès que sous sa première forme.

Alfred le Grand, ballet en 3 actes, d'Aumer, musique du comte de Gallenberg. — 18 novembre 1822.

Sapho, opéra en 3 actes, paroles d'Empis et Cournol, musique de Reicha. — 16 décembre 1822.

Cendrillon, ballet en 3 actes, paroles d'Albert (Decombe), musique de Ferdinand Sor. — 3 mars 1823.

Virginie, opéra en 3 actes, paroles de Désaugiers, musique de Berton. — 11 juin 1823.

Lasthénie, opéra en un acte, paroles de Chaillou, musique d'Hérold. — 8 septembre 1823.

Aline, reine de Golconde, ballet en 3 actes, d'Aumer, musique de Dugazon. — 1^{er} octobre 1823.

Au mois d'avril 1766, l'Académie de musique avait représenté un opéra en trois actes intitulé *Aline, reine de Golconde*, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. Plus tard, Berton avait repris ce sujet pour l'Opéra-Comique, et en avait fait l'un de ses trois chefs-d'œuvre, qui était encore très populaire à l'époque où fut représenté le ballet de Dugazon. Celui-ci se servit beaucoup de la musique de Berton, quiaida puissamment au succès de ce ballet.

Vendôme en Espagne, opéra en un acte, paroles d'Empis et Mennechet, musique d'Auber, Boieldieu et Hérold. — 5 décembre 1823.

Le Page inconstant, ballet en trois actes, de Dauberval et Aumer, musique de... — 18 décembre 1823.

Comme un grand nombre de ceux représentés à l'Opéra à cette époque, ce ballet avait été donné précédemment à Bordeaux.

Ipsiboé, opéra en 4 actes, paroles de Moline de Saint-Yon, musique de Rodolphe Kreutzer. — 31 mars 1824.

Les Deux Salem, opéra-féerie en un acte, paroles de Paulin de Lespinasse, musique de Daussoigne-Méhul.

Zémire et Azor, ballet en 3 actes, de Deshayes, musique de Schneitzhoëffer. — 20 octobre 1824.

Schneitzhoëffer, timbalier à l'Opéra, n'était pas le dernier à trouver bizarre la construction de son nom. Aussi, ses cartes de visite étaient-elles ainsi libellées : *Schneitzhoëffer*, prononcez *Bertrand*.

La Belle au bois dormant, opéra-féerie en 3 actes, paroles de Planchard, musique de Carafa. — 2 mars 1825.

Pharamond, opéra en 3 actes, paroles d'Ancelot, Alexandre Guiraud et Soumet, musique de Berton, Boieldieu et Kreutzer. — 10 juin 1825.

Ouvrage de circonstance, écrit à l'occasion du sacre de Charles X. On sait combien le Gouvernement de la Restauration aimait ces sortes de productions, dans lesquelles l'art n'a que bien peu de chose à voir.

Don Sanche d'Aragon, ou *le Château d'Amour*, opéra-féerie en un acte, paroles de Théaulon et de Rancé, musique de Fr. Liszt. — 17 octobre 1825.

Le futur abbé Liszt, plus tard biographe de Chopin, compositeur romantique et panégyriste de Richard Wagner, alors enfant prodige, était à peine âgé de quatorze ans lorsqu'il écrivit la musique de *Don Sanche*.

Cantate, paroles de Désaugiers, musique de.... — 4 novembre 1825.

Ni Castil-Blaze, ni M. Gustave Chouquet, dans leurs répertoires de l'Opéra, n'ont mentionné cette cantate. Elle est ainsi indiquée dans l'*Almanach des Spectacles* de 1826 : — « 4 novembre. Gratis, à l'occasion de la Saint-Charles. *Pharamond et les Pages du duc de Vendôme*. Dans un entr'acte on a exécuté une cantate de M. Désaugiers. »

(A la date du 1^{er} février 1826, se place une autre production qui n'a jamais été mentionnée non plus et dont la trace se retrouve encore dans l'*Almanach des Spectacles*. Celle-ci étant étrangère, n'a point le droit, peut-être, de prendre place dans le répertoire de l'Opéra, mais le nom de son auteur empêche pourtant qu'on le passe sous silence. Voici la mention de l'*Almanach* à son sujet : « 1^{er} février. Première représentation au bénéfice de M. Vestris, dont le début à ce théâtre date du mois de mai 1771 (il avait donc près de cinquante-cinq ans de service); *Il consiglio Dei Dilettanti*, intermède de M. Rossini, exécuté par les premiers artistes du Théâtre-Italien; *les Jeux de l'Amour et du Hasard*, comédie; le troisième acte d'*Otello*, et *Paul et Virginie*, ballet dans lequel le bénéficiaire a joué le rôle de Domingo. On a fait plus de 10,000 francs de recette. » Je n'ai pas le loisir de rechercher en ce moment ce que pouvait être cet intermède, et pour cela serait-il singulièrement difficile à retrouver. Mais le fait ne m'en a pas moins semblé intéressant à rappeler.)

Mars et Vénus, ou les Filets de Vulcain, ballet en 4 actes, de Blache père, musique de Schneitzhoëffer. — 29 mai 1826.

Ce ballet avait été représenté précédemment à Bordeaux, à Lyon et à Marseille.

Le Siège de Corinthe, opéra en 3 actes, paroles de Balocchi et Soumet, musique de Rossini. — 9 octobre 1826.

C'est une traduction, ou plutôt une adaptation du *Maometto* de Rossini. Le compositeur remania sa partition et y ajouta plusieurs morceaux nouveaux, entre autres la fameuse Bénédiction des drapeaux.

Astolphe et Joconde, ou les Coureurs d'aventures, ballet en deux actes, d'Aumer, musique d'Hérold. — 29 janvier 1827.

Moïse, opéra en 4 actes, paroles de Balocchi et de Jouy, musique de Rossini. — 26 mars 1827.

Adaptation du *Mosè* italien. Rossini revit sa partition, qu'il augmenta de plusieurs morceaux nouveaux.

Le Sicilien, ou l'Amour peintre, ballet en un acte (d'après la pièce de Molière), de Petit, musique de Ferdinand Sor et Schneitzhoëffer. — 11 juin 1827.

Macbeth, opéra en 3 actes, paroles de Rouget de Lisle et Aug. Hix, musique de Chelard. — 29 juin 1827.

Chelard, artiste d'un grand talent, mais peu heureux en France, alla plus tard s'établir en Allemagne où son *Macbeth*, traduit, obtint un immense succès.

La Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur, ballet en 3 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Hérold. — 19 septembre 1827.

La Muette de Portici, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber. — 29 février 1828.

Le comte Ory, opéra en 2 actes, paroles de Scribe et Delestre-Poirson, musique de Rossini. — 20 août 1828.

Scribe et Poirson avaient donné au Gymnase, en 1816, un joli petit vaudeville, intitulé *le Comte Ory*; d'autre part, en 1825, Rossini avait écrit pour le Théâtre Italien, et à l'occasion du sacre de Charles X, un opéra de circonstance : *Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del Giglio d'oro*. Scribe et Poirson remanièrent leur vaudeville pour l'adapter à la musique du *Viaggio a Reims*, Rossini écrivit pour le nouvel ouvrage divers nouveaux morceaux, et le tout parut à l'Opéra, avec le plus grand succès, sous le titre du *Comte Ory*.

La Fille mal gardée, ballet en 2 actes, de Dauberval et Aumer, musique d'Hérold. — 17 novembre 1828.

Représenté précédemment à Bordeaux.

La Belle au bois dormant, ballet en 4 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Hérold. — 27 avril 1829.

Guillaume Tell, opéra en 4 actes, paroles d'Hipp. Bis et de Jouy, musique de Rossini. — 3 août 1829.

François I^e à Chambord, opéra en 2 actes, paroles de Moline de Saint-Yon et Fougeraux, musique de Prosper de Ginestet. — 15 mars 1830.

Manon Lescaut, ballet en 3 actes, de Scribe et Aumer, musique d'Halévy. — 3 mai 1830.

Le Dieu et la Bayadère, opéra-ballet en 2 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 13 octobre 1830.

Euryanthe, opéra en 3 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Karl-Maria de Weber. — 6 avril 1831.

Traduction de l'opéra de Weber, dans laquelle Castil-Blaze introduisit deux morceaux *d'Oberon*.

Le Philtre, opéra en 2 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 20 juin 1831.

L'Orgie, ballet en 3 actes, de Scribe et Coralli, musique de Carafa. — 18 juillet 1831.

Robert-le-Diable, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Meyerbeer. — 21 novembre 1831.

La Sylphide, ballet en 3 actes, d'Adolphe Nourrit et Taglioni, musique de Schneitzhoëffer. — 12 mars 1832.

La Tentation, ballet-opéra en 5 actes, paroles de Cavé, musique d'Halévy et Gide. — 20 juin 1832.

Halévy écrivit toute la partie chantante de cet ouvrage, et Gide toute la partie dansante.

Le Serment ou les Faux Monnayeurs, opéra en 3 actes, paroles de Scribe et Mazères, musique d'Auber. — 1^{er} octobre 1832.

Nathalie, ou la Laitière suisse, ballet en 2 actes, de Taglioni, musique de Gyrowetz et Carafa. — 7 novembre 1832.

Ce ballet avait été représenté précédemment à Vienne, avec la musique de Gyrowetz. Lorsqu'on le monta à Paris, Carafa fut chargé d'en remanier la partition.

Gustave III, ou le Bal masqué, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 27 février 1833.

Ali-Baba, ou les Quarante Voleurs, opéra en 4 actes et un prologue, paroles de Scribe et Mélesville, musique de Cherubini. — 22 juillet 1833.

Dernier ouvrage dramatique de Cherubini, et l'un des moins heureux,

La Révolte au Séral, ballet en 3 actes, de Taglioni, musique de Th. Labarre. — 4 décembre 1833.

Don Juan, opéra en 5 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, Henri Blaze et Émile Deschamps, musique de Mozart. — 10 mars 1834.

Traduction du *Don Giovanni* de Mozart. Lorsque l'ouvrage fut repris en 1866, avec Faure dans le rôle de don Juan, on y ajouta un ballet, dont M. Auber puise les éléments dans diverses productions instrumentales

de Mozart. Le musicien français y fit entrer, entre autres, un menuet de symphonie du maître, et la fameuse Marche turque, dont M. Prosper Pascal s'était servi comme entr'acte dans sa traduction de *l'Enlèvement au Séрай*, donné au Théâtre Lyrique. Malgré notre respect pour le génie d'Auber, nous devons avouer que son instrumentation de la Marche turque nous paraît inférieure à celle de M. Prosper Pascal.

La Tempête, ou l'Ile des Génies, ballet en 2 actes, d'Ad. Nourrit et Coralli, musique de Schneitzhoëffer. — 10 septembre 1834.

La Juive, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy — 20 février 1835.

Brésilia, ou la Tribu des Femmes, ballet en 1 acte, de Taglioni, musique du comte de Gallenberg. — 8 avril 1835.

L'Ile des Pirates, ballet en 4 actes, d'Henri (Bonnachon) et Ad. Nourrit, musique de Gide et Carlini. — 12 août 1835.

Les Huguenots, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Émile Deschamps, musique de Meyerbeer. — 29 février 1836.

Le Diable boiteux, ballet en 3 actes, d'Ad. Nourrit, Burat de Gurgy et Coralli, musique de Gide. — 1^{er} juin 1836.

La Fille du Danube, ballet en 2 actes, de Taglioni, musique d'Adam. — 21 septembre 1836.

La Esmeralda, opéra en 4 actes, paroles de Victor Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin. — 14 novembre 1836.

Stradella, opéra en 5 actes, paroles d'Émile Deschamps et Émilien Pacini, musique de Niedermeyer. — 3 mars 1837.

Les Mohicans, ballet en 2 actes, de Guerra, musique d'Adam. — 5 juillet 1837.

N'eut que trois représentations.

La Chatte métamorphosée en femme, ballet en 3 actes, de Ch. Duveyrier et Coralli, musique de Montfort. — 16 octobre 1837.

Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy. — 5 mars 1838.

Traduit en italien, cet ouvrage fut représenté au Théâtre Italien de Paris, en 1870.

La Volière, ou les Oiseaux de Boccace, ballet en 1 acte, de Thérèse Elssler, musique de Gide. — 5 mai 1838.

N'eut que quatre représentations.

Benvenuto Cellini, opéra en 2 actes, paroles de Léon de Wailly et Auguste Barbier, musique d'Hector Berlioz. — 3 septembre 1838.

La Gipsy, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Mazillier, musique de Benoist, Ambroise Thomas et Mariani. — 28 janvier 1839.

La musique du premier acte est de Benoist; celle du second, d'Ambroise Thomas; celle du troisième, de Mariani.

Le Lac des Fées, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Mélesville, musique d'Auber. — 1^{er} avril 1839.

La Tarentule, ballet en 2 actes, de Scribe et Coralli, musique de Gide. — 24 juin 1839.

La Vendetta, opéra en 3 actes, paroles de Léon (Pillet) et Adolphe (Vaunois), musique de H. de Ruolz. — 11 septembre 1839.

M. de Ruolz, qui abandonna plus tard la musique pour l'industrie, est l'inventeur du procédé de galvanoplastie, connu sous le nom de procédé Ruolz.

La Xacarilla, opéra 1 acte, paroles de Scribe, musique de Marliani. — 28 octobre 1839.

Le comte Aurelio Marliani, auteur de plusieurs opéras italiens représentés dans sa patrie, était depuis plusieurs années fixé en France, lorsqu'éclatèrent les événements de 1848. Il partit pour l'Italie, prit du service et fut tué noblement, au mois de juin 1849, en défendant Bologne contre les Autrichiens.

Le Drapier, opéra en 3 actes, paroles de Scribe, musique d'Halévy. — 6 janvier 1840.

Les Martyrs, opéra en 4 actes, paroles de Scribe et Ad. Nourrit, musique de Donizetti. — 10 avril 1840.

Traduction et adaptation du *Poliuto* de Donizetti. Le compositeur remania profondément sa partition, en retrancha plusieurs morceaux et en écrivit un grand nombre de nouveaux.

Le Diable amoureux, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Mazillier, musique de Benoist et Henri Reber. — 23 septembre 1840.

La musique du premier et du troisième acte est de Benoist; celle du deuxième acte d'Henri Reber.

Loyse de Montfort, scènes lyriques, paroles d'Émile Deschamps, musique de François Bazin. — 7 octobre 1840.

C'était la cantate couronnée à l'Institut et qui avait valu le grand prix de Rome à M. Bazin.

La Favorite, opéra en 4 actes, paroles d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Donizetti. — 2 décembre 1840.

Le comte de Carmagnola, opéra en 2 actes, paroles de Scribe, musique d'Ambroise Thomas. — 19 avril 1841.

Le Freischütz, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini et Hector Berlioz, musique de Karl-Maria de Weber. — 7 juin 1841.

Traduction et adaptation de l'opéra allemand de Weber. Berlioz y ajoute des récitatifs écrits par lui, et des airs de ballet qu'il puise dans les partitions d'*Oberon* et de *Preciosa*. Il intercale dans le divertissement la merveilleuse *Invitation à la valse* de Weber, qu'il instrumente d'une façon lumineuse, en la transposant en ré majeur, le ton de ré bémol étant trop sourd pour l'orchestre.

Giselle, ou *les Willis*, ballet en 2 actes, de Saint-Georges et Théophile Gautier, musique d'Adolphe Adam. — 28 juin 1841.

Lionel Foscari, scène lyrique, paroles du comte de Pastoret, musique d'Aimé Maillart. — 13 octobre 1841.

Cantate avec laquelle Maillart avait remporté le grand prix à l'Institut.

La Reine de Chypre, opéra en 5 actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 22 décembre 1841.

Le Guerillero, opéra en 2 actes, paroles de Théodore Anne, musique d'Ambroise Thomas. — 22 juin 1842.

La Jolie Fille de Gand, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Albert, musique d'Adolphe Adam. — 22 juin 1842.

Le Vaisseau Fantôme, opéra en 2 actes, paroles de Paul Foucher, musique de Dietsch. — 9 novembre 1842.

Charles VI, opéra en 5 actes, paroles de Casimir et Germain Delavigne, musique d'Halévy. — 15 mars 1843.

Après avoir obtenu un très grand succès, cet opéra fut brusquement retiré du répertoire, à cause du fameux chant national : *Guerre aux tyrans !* qui, disait-on, pouvait froisser les susceptibilités de nos voisins d'outre-Manche. Il fut repris au Théâtre-Lyrique il y cinq ou six ans, mais ne retrouva pas sa fortune première et disparut au bout de quelques soirées.

La Péri, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier et Coralli, musique de Burgmüller. — 17 juillet 1843.

Dom Sébastien de Portugal, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Donizetti. — 13 novembre 1843.

Lady Henriette, ou *la Servante de Greenwich*, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Mazillier, musique de Flotow, Burgmüller et Deldevez. — 21 février 1844.

Le Lazzarone, opéra en 2 actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 29 mars 1844.

Eucharis, ballet en 2 actes, de Léon Pillet et Coralli, musique de Deldevez. — 7 août 1844.

Othello, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Rossini. — 2 septembre 1844.

Traduction et adaptation de l'*Otello* italien, dans laquelle on fit entrer un air de *la Donna del Lago* et une cavatine de *l'Italiana in Algieri*, et à laquelle on ajouta un divertissement composé de différents morceaux d'*Armida* et de *Mathilde di Shabran*, arrangés par M. Benoist.

Richard en Palestine, opéra en 3 actes, paroles de Paul Foucher, musique d'Adolphe Adam. — 7 octobre 1844.

Marie Stuart, opéra en 5 actes, paroles de Théodore Anne, musique de Niedermeyer. — 6 décembre 1844.

Le Renégat, scène lyrique, paroles du marquis de Pastoret, musique de Victor Massé. — 21 février 1845.

Cantate qui avait valu à M. Victor Massé le grand prix de l'Institut. Le livret portait pour titre : *le Renégat de Tanger*.

Le Diable à Quatre, ballet en trois actes, de Leuven et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 11 août 1845.

L'Étoile de Séville, opéra en 4 actes, paroles d'Hippolyte Lucas, musique de W. Balfé. — 17 décembre 1845.

Lucie de Lamermoor, opéra en 3 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Donizetti. — 20 février 1846.

Traduction de la *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti. C'est le premier exemple d'un ouvrage emprunté par l'Opéra à un autre théâtre parisien. *Lucie de Lamermoor* avait, en effet, été représentée à la Renaissance le 6 août 1839. Lorsque l'Opéra s'empara de cet ouvrage, la Renaissance avait disparu.

Moïse au Sinaï, oratorio, paroles de Collin et Sylvain Saint-Étienne, musique de Félicien David. — 21 mars 1846.

Paquita, ballet en 2 actes, de Paul Foucher et Mazillier, musique de Deldevez. — 1^{er} avril 1846.

David, opéra en 3 actes, paroles de Soumet et Félicien Mallefille, musique de Mermet. — 3 juin 1846.

L'Ame en peine, opéra en 2 actes, paroles de Saint-Georges, musique de Flotow. — 29 juin 1846.

Betty, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique d'Ambroise Thomas. — 10 juillet 1846.

Robert Bruce, opéra en 3 actes, paroles de Gustave Waëz et Alphonse Royer, musique de Rossini. — 30 décembre 1846.

Pastiche arrangé par Niedermeyer avec la plus grande partie de la partition de *la Donna del Lago*, et des fragments de *Zelmira* et d'*Armidà*.

Ozai, ballet en 2 actes, de Coralli, musique de Gide. — 26 avril 1847.

La Bouquetière, opéra en un acte, paroles d'Hippolyte Lucas, musique d'Adolphe Adam. — 31 mai 1847.

La Fille de Marbre, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 21 octobre 1847.

Jérusalem, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Alphonse Royer et Gustave Waëz, musique de Verdi. — 26 novembre 1847.

Traduction et adaptation de l'un des premiers ouvrages de Verdi, *i Lombardi alla prima Crociata*. Le musicien ajouta plusieurs morceaux nouveaux à sa partition. Le rôle de Gaston fut la dernière création de Duprez, qui était surtout admirable dans la scène de la dégradation.

Griseldis, ou *les Cinq Sens*, ballet en 3 actes, de Dumanoir et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 16 février 1848.

L'Apparition, opéra en 2 actes, paroles de Germain Delavigne, musique de Benoist. — 16 juin 1848.

Nisida, ou les Amazones des Açores, ballet en 2 actes, de Mabille et Deligny, musique de Benoist. — 21 août 1848.

L'Eden, mystère en 2 parties, paroles de Méry, musique de Félicien David. — 25 août 1848.

La Vivandière, ballet en un acte, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 20 octobre 1848.

Jeanne la Folle, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Clapisson. — 6 novembre 1848.

Le Violon du Diable, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 19 janvier 1849.

Le Prophète, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer. — 16 avril 1849.

Le rôle de l'anabaptiste Zacharie fut la dernière création de Levasseur, qui, absent de l'Opéra depuis plusieurs années, y était rentré, sur la prière de Meyerbeer, uniquement pour jouer ce rôle, secondaire, mais fort important.

La Filleule des Fées, ballet en 3 actes et un prologue, de Saint-Georges et Perrot, musique d'Adolphe Adam et de Saint-Julien. — 8 octobre 1849.

Le Fanal, opéra en 2 actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Adolphe Adam. — 24 décembre 1849.

Stella, ou les Contrebandiers, ballet en 2 actes, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 22 février 1850.

L'Enfant prodigue, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 6 décembre 1850.

Pâquerette, ballet en 3 actes, de Théophile Gautier et Saint-Léon, musique de Benoist. — 15 janvier 1851.

Le Démon de la Nuit, opéra en 2 actes, paroles de Bayard et Etienne Arago, musique de Rosenhain. — 17 mars 1851.

Sapho, opéra en 3 actes, paroles d'Emile Augier, musique de Charles Gounod. — 16 avril 1851.

On a vu plus haut qu'une première *Sapho*, due au compositeur Reichenbach, avait été représentée à l'Opéra, le 16 décembre 1822. Elle n'avait pas été heureuse. Celle de M. Gounod ne le fut guère davantage, mais les musiciens, du moins, y reconnaissent la main d'un artiste d'une rare valeur.

Zerline, ou la Corbeille d'oranges, opéra en 3 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 16 mai 1851.

Le rôle de Zerline fut l'unique création de madame Alboni, à l'Opéra. Cette cantatrice admirable s'était montrée pour la première fois sur la

scène française, peu de temps auparavant, dans celui de Fidès, du *Prophète*, créé par madame Viardot.

Les Nations, cantate, paroles de Théodore de Banville, musique d'Adolphe Adam, divertissement de Saint-Léon. — 6 août 1851.

Vert-Vert, ballet en 3 actes, de Leuven et Mazillier, musique de Deldevez et J.-B. Tolbecque. — 24 novembre 1851.

Le Juif errant, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 23 avril 1852.

Mademoiselle Emmy La Grua, qui ne resta que peu de temps à l'Opéra, et qui fit plus tard une courte apparition au Théâtre-Lyrique, débute par le rôle d'Irène. — La mise en scène du *Juif errant* coûta, dit-on, 142,000 francs.

Cantate, paroles de Philoxène Boyer, musique de Victor Massé. — 28 octobre 1852.

Orfa, ballet en 2 actes, de Leroy, Trianon et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 29 décembre 1852.

Louise Miller, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini, musique de Verdi. — 2 février 1853.

Traduction de la *Luisa Miller*, de Verdi.

Cantate, paroles de madame Mélanie Waldor, musique de Deldevez. — 15 février 1853.

La Fronde, opéra en 5 actes, paroles d'Auguste Maquet et Jules Lacroix, musique de Niedermeyer. — 2 mai 1853.

Ælia et Mysis, ou *l'Atellane*, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique d'Henri Potier. — 21 septembre 1853.

Début de madame Guy-Stéphan dans le rôle de Mysis.

Le Maître-Chanteur, opéra en 2 actes, paroles d'Henry Trianon, musique de Limnander. — 17 octobre 1853.

Jovita, ou *les Boucaniers*, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique de Théodore Labarre. — 11 novembre 1853.

Début de madame Rosati, danseuse de premier ordre et mime admirable.

Le Barbier de Séville, opéra en 4 actes, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Rossini. — 9 décembre 1853.

C'est la traduction du chef-d'œuvre de Rossini donnée naguère à l'Odéon, lorsque ce théâtre était devenu une scène semi-lyrique. Elle n'eut à l'Opéra qu'une seule représentation.

Bettly, opéra en 2 actes, paroles françaises d'Hippolyte Lucas, musique de Donizetti. — 27 décembre 1853.

Traduction et adaptation de l'opéra italien de Donizetti qui portait ce titre. Les paroles de cet ouvrage avaient été écrites par Donizetti lui-même, sur le sujet du *Chalet*; et c'est l'auteur de la partition française du *Chalet*, Adolphe Adam, qui fut chargé d'arranger *Bettly* pour la scène de l'Opéra et d'écrire les récitatifs nécessaires. Quoique chantée

par l'adorable madame Bosio, morte si jeune, *Bettly* n'obtint qu'un médiocre succès, et Adam n'en fut sans doute que médiocrement fâché. Il est certain que la musique de *Bettly* est loin de valoir celle du *Chalet*.

Gemma, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier, musique du comte Gabrielli. — 31 mai 1854.

Hymne à la Gloire, cantate, paroles de Belmontet, musique de la reine Hortense. — 15 août 1854.

On assure que les strophes de M. Belmontet, naguère offertes par lui à la reine Hortense, avaient été mises en musique par cette princesse en 1830, — peut-être comme elle avait mis aussi en musique le trop fameux chant : *Partant pour la Syrie*, que l'on sait aujourd'hui avoir été composé par son... ami le flûtiste Drouet, mort récemment. Quoi qu'il en soit, le travail d'instrumentation et d'arrangement de l'*Hymne à la Gloire* fut fait par Georges Bousquet, ancien prix de Rome et ex-chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique.

La Nonne sanglante, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne, musique de Charles Gounod. — 18 octobre 1854.

La Fonti, ballet en 2 actes, de Mazillier, musique de Th. Labarre. — 8 janvier 1855.

Les Vêpres siciliennes, opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Charles Duveyrier, musique de Verdi. — 13 juin 1855.

Sainte-Claire, opéra en 3 actes, paroles de Gustave Oppelt, musique du duc régnant Ferdinand de Saxe-Cobourg-Gotha. — 27 septembre 1855.

Comme il y aurait sans doute une suprême inconvenance à ce qu'un souverain qui prétend faire de l'art le montrât aux yeux de tous, l'affiche de l'Opéra, en annonçant *Sainte-Claire*, cachait le nom du compositeur sous ces initiales, d'ailleurs transparentes : *F. D. S. C.*

Pantagruel, opéra en 2 actes, paroles d'Henry Trianon, musique de Th. Labarre. — 24 décembre 1855.

L'unique représentation de cet opéra eut lieu en présence de l'empereur et de l'impératrice, et la censure s'avisa alors d'y découvrir des allusions politiques qui avaient passé complètement inaperçues pour elle à la lecture. Il arriva donc ceci, que le livret fut soumis à un nouvel examen, et qu'en suite de cet examen, méticuleux sans doute, la seconde représentation de *Pantagruel*, annoncée pour le 26 décembre, fut interdite et n'eut jamais lieu.

Cantate en l'honneur de l'Armée, paroles d'Henry Trianon, musique d'Auber. — 12 janvier 1856.

Le Corsaire, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Mazillier, musique d'Adolphe Adam. — 23 janvier 1856.

Cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique d'Ad. Adam. — 17 mars 1856.

Donnée à l'occasion de la naissance du Prince Impérial.

Cantate, paroles de Bertrand de Saint-Rémy, musique de Charles de Bériot. — 16 juin 1856.

Donnée à l'occasion du baptême du Prince Impérial.

Les Elfes, ballet en 3 actes, de Saint-Georges et Mazillier, musique du comte Gabrielli. — 11 août 1856.

Début de la grande danseuse Amalia Ferraris dans le rôle de Sylvia.

La Rose de Florence, opéra en 2 actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Emmanuel Billetta. — 10 novembre 1856.

Le Trouvère, opéra en 4 actes, paroles françaises d'Emilien Pacini, musique de Verdi. — 12 janvier 1857.

Traduction du *Trovatore*. Le compositeur ajouta seulement à sa partition quelques airs de ballet. — La date du 1^{er} avril 1857, donnée par M. Gustave Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique*, comme celle de la représentation du *Trouvère*, est erronée, et est le fait d'une erreur typographique.

Marco Spada, ou *la Fille du Bandit*, ballet en 3 actes, de Mazillier, musique d'Auber. — 1^{er} avril 1857.

On sait qu'Auber avait donné à l'Opéra-Comique, le 21 décembre 1852, un ouvrage en trois actes intitulé *Marco Spada*. C'est le livret de Scribe qui fournit l'idée du nouveau ballet. La musique d'Auber ne fut qu'une sorte de pastiche composé de morceaux de plusieurs de ses opéras, entre autres *Marco Spada*, *Fra Diavolo*, *Zerline* et *la Fiancée*.

François Villon, opéra en un acte, paroles de Got, musique d'Edmond Membrée. — 20 avril 1857.

Le Cheval de bronze, opéra-ballet en 4 actes, paroles de Scribe, musique d'Auber. — 21 septembre 1857.

Transformation en grand opéra de l'ouvrage représenté sous ce titre à l'Opéra-Comique, le 23 mars 1835.

La Magicienne, opéra en 5 actes, paroles de Saint-Georges, musique d'Halévy. — 17 mars 1858.

Sacountala, ballet en 2 actes, de Théophile Gautier et Petipa, musique d'Ernest Reyer. — 14 juillet 1858.

Herculanum, opéra en 4 actes, paroles de Méry et Hadot, musique de Félicien David. — 4 mars 1859.

Trois faits particuliers se rattachent à cet opéra. Le 22 mars, une représentation en fut donnée *par ordre*, à laquelle ne furent admis, à l'exclusion du public, que 5,000 orphéonistes de province venus à Paris pour un festival. — Le 27 mai, le ministère accorde à M. Félicien David, auteur de la partition d'*Herculanum*, une prime de 5,000 francs. — Enfin, le 3 juillet 1867, l'Institut décernait à M. Félicien David, pour ce même ouvrage, le prix de 20,000 francs fondé quelques années auparavant par l'Empereur, dans le but de récompenser « l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer le pays. »

Magenta, « chant de victoire, » paroles de Méry, musique d'Auber. — 6 juin 1859.

Victoire, cantate, paroles de Méry, musique d'Ernest Reyer. — 27 juin 1859.

Le Retour de l'Armée, cantate, paroles d'Alphonse Royer, musique de Gevaërt. — 15 août 1859.

Roméo et Juliette, opéra en 4 actes, paroles françaises de Ch. Nuitter, musique de Bellini et de Vaccaj. — 7 septembre 1859.

Traduction comprenant les trois premiers actes d'*i Capuleti ed i Montecchi*, de Bellini, et le dernier acte de *Giulietta e Romeo*, de Vaccaj. Mademoiselle Vestvali, cantatrice américaine, débute dans le rôle de Roméo.

Pierre de Médicis, opéra en 4 actes, paroles de Saint-Georges et Emilien Pacini, musique du prince Poniatowski. — 9 mars 1860.

L'Annexion, cantate, paroles de Méry, musique de Jules Cohen. — 15 juin 1860.

Ecrite à l'occasion de la réunion de la Savoie et du comté de Nice à la France.

Sémiramis, opéra en 4 actes, paroles françaises de Méry, musique de Rossini. — 9 juillet 1860.

Traduction de *Semiramide*. Carafa, grand ami de Rossini, était alors dans une situation très difficile. Lorsque Roqueplan, alors directeur de l'Opéra, vint demander à Rossini l'autorisation de représenter son ouvrage, celui-ci ne consentit qu'à une condition expresse : c'est que Carafa serait chargé d'écrire les airs de ballet nécessaires pour la scène française, et que c'est lui qui toucherait les droits d'auteur de *Sémiramis*. — Les deux sœurs Carlotta et Barbara Marchisio débutèrent dans les rôles de Sémiramis et d'Arsace, qu'elles avaient joués au Théâtre-Italien.

Le 15 Août, cantate, paroles de Cormon, musique d'Aimé Maillart. — 15 août 1860.

Le Papillon, ballet en 2 actes, de Saint-Georges et madame Marie Taglioni, musique de J. Offenbach. — 26 novembre 1860.

Ivan IV, scène, paroles de Théodore Anne, musique d'Emile Paladilhe. — 7 décembre 1860.

Cantate qui avait valu le prix de Rome à M. Paladilhe, à peine âgé de seize ans.

Tannhaüser, opéra en 3 actes, paroles françaises de Charles Nuitter, musique de Richard Wagner. — 13 mars 1861.

Traduction de l'opéra du réformateur allemand. Nous n'avons pas à entrer dans le détail de sa chute bruyante et caractéristique ; nous nous bornerons à la rappeler ici. — Le ténor allemand Niemann avait été engagé spécialement pour chanter le rôle de Tannhaüser, d'après les désirs de M. Wagner lui-même.

Graziosa, ballet en un acte, de Derley et Petipa, musique de Th. Labarre. — 25 mars 1861.

Le Marché des Innocents, ballet en un acte, de Petipa, musique de Pugni. — 29 mai 1861.

Le 15 Août, cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique d'Eugène Gautier. — 15 août 1861.

L'Etoile de Messine, ballet en 2 actes, de Paul Foucher et Borri, musique du comte Gabrielli. — 20 novembre 1861.

La Voix humaine, opéra en 2 actes, paroles de Mélesville, musique d'Alary. — 30 décembre 1861.

La Reine de Saba, opéra en 4 actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod. — 28 février 1862.

La Fête de Napoléon III, cantate, paroles de Nérée Desarbres, musique de Th. Semet. — 15 août 1862.

La Mule de Pedro, opéra en 2 actes, paroles de Dumanoir; musique de Victor Massé. — 6 mars 1863.

M. Warot, sortant de l'Opéra-Comique, débute dans le rôle de Tebaldo.

Diavolina, ballet en un acte, de Saint-Léon, musique de Pugni. — 6 juillet 1863.

Mexico, cantate, paroles d'Edouard Fournier, musique de Léon Gastinel. — 15 août 1863.

La Maschera ou les Nuits de Venise, ballet en trois actes, de Saint-Georges et Rota, musique de Paolo Giorza. — 19 février 1864.

Début de mademoiselle Amina Boschetti.

Le Docteur Magnus, opéra en un acte, paroles de Cormon et Michel Carré, musique d'Ernest Boulanger. — 9 mars 1864.

Début de mademoiselle Levielli dans le rôle de Rosa.

Néméa ou l'Amour vengé, ballet en 2 actes, d'Henri Meilhac, Ludovic Halévy et Saint-Léon, musique de Minkous. — 11 juillet 1864.

Cantate, paroles d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Duprato. — 15 août 1864.

Roland à Roncevaux, opéra en 5 actes, paroles et musique de Mermet. — 3 octobre 1864.

Ivanhoë, cantate, paroles de Victor Roussy, musique de Victor Sieg. — 18 novembre 1864.

Cantate qui avait fait décerner à M. Sieg le prix de l'Institut.

L'Africaine, opéra en 5 actes, paroles de Scribe, musique de Meyerbeer. — 28 avril 1865.

Les deux auteurs de *l'Africaine* étaient morts quand cet ouvrage vit le jour. Le ténor Naudin, d'après les dispositions testamentaires expresses de Meyerbeer, fut engagé spécialement pour jouer le rôle de Vasco de Gama.

Alger, cantate, paroles de Méry, musique de Léo Delibes. — 15 août 1865.

Le Roi d'Yvetot, ballet en un acte, de Petipa, musique du marquis Philippe de Massa et de Th. Labarre. — 29 décembre 1865

Paix, Charité, Grandeur, cantate, paroles d'Edouard Fournier, musique de Wekerlin. — 15 août 1866.

La Source, ballet en 3 actes, de Nuittet et Saint-Léon, musique de Léo Delibes et Minkous. — 12 novembre 1866.

La musique des premier et quatrième tableaux, de M. Minkous; celle du second et du troisième, de M. Léo Delibes.

Don Carlos, opéra en 5 actes, paroles de Méry et Camille du Locle, musique de Verdi. — 11 mars 1867.

A Napoléon III, cantate, paroles d'Emilien Pacini, musique de Rossini. — 15 août 1867.

Cette cantate avait été exécutée déjà, le 1^{er} juillet précédent, au palais de l'Exposition universelle, pour la cérémonie de la distribution des récompenses.

La Fiancée de Corinthe, opéra en un acte, paroles de Camille du Locle, musique de J. Duprato. — 21 octobre 1867.

Hamlet, opéra en 5 actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique d'Ambroise Thomas. — 9 mars 1868.

Faust, opéra en cinq actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique de Charles Gounod. — 3 mars 1869.

Faust avait été représenté pour la première fois au Théâtre-Lyrique, dix ans auparavant, le 19 mars 1859, on sait avec quel succès. En s'emparant de cet ouvrage, l'Opéra fit ce que la Comédie-Française avait fait bien des fois naguère pour un grand nombre de pièces représentées d'abord à la Comédie-Italienne, depuis pour d'autres ouvrages donnés primitive à l'Odéon, au Gymnase, au Vaudeville, etc. *Faust* avait paru au Théâtre-Lyrique sous forme d'opéra dialogué; puis, l'auteur avait ajouté des récitatifs à sa partition lors de sa traduction italienne, le dialogue devant disparaître. Ces récitatifs servirent pour la représentation à l'Opéra, et M. Gounod fit encore subir quelques remaniements à son œuvre: il y ajouta, entre autres, au troisième acte, un air pour Marguerite. Le succès de *Faust* ne fut pas moins grand à l'Opéra qu'au Théâtre-Lyrique, et l'ouvrage, qui avait obtenu plus de quatre cents représentations sous sa forme première, fit de nouveau courir le public; la centième en était donnée le 5 novembre 1871.

Le 15 Août 1869, cantate, paroles d'Albéric Second, musique d'Adolphe Nibelle. — 15 août 1869.

La Légende de Sainte-Cécile, oratorio, paroles françaises de Tagliafico, musique de Jules Bénédict. — 30 avril 1870.

Traduction de l'oratorio anglais portant le même titre.

Coppélia, ou *la Fille aux yeux d'émail*, ballet en 2 actes, de Ch. Nuittet et Saint-Léon, musique de Léo Delibes. — 25 mai 1870.

Début brillant d'une toute jeune et charmante ballerine italienne, Giuseppina Bozzacchi, morte de la variole noire pendant le siège de Paris.

Le Rhin allemand, cantate écrite sur les vers d'Alfred de Musset, par Charles Delioux. — 5 août 1870.

A la Frontière, cantate, paroles de J. Frey, musique de Charles Gounod. — 8 août 1870.

Erostrate, opéra en 2 actes, paroles de Méry et Emilien Pacini, musique d'Ernest Reyer. — 16 octobre 1871.

Cet ouvrage avait été représenté sur le théâtre de Bade, le 21 août 1862.

Jeanne d'Arc, cantate, paroles de Jules Barbier, musique de G. Serpette. — 24 novembre 1871.

Cantate qui avait valu le prix de Rome à M. Serpette.

La Coupe du roi de Thulé, opéra en 3 actes, paroles de Louis Gallet et Edouard Blau, musique d'Eugène Diaz. — 10 janvier 1873.

Cet ouvrage avait remporté le prix au concours ouvert en 1867 pour trois ouvrages destinés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et au Théâtre Lyrique.

Gretna-Green, ballet en un acte, de Charles Nuitter, musique d'Ernest Guiraud. — 7 mai 1873.

Il n'est pas indifférent de savoir quels ouvrages ont obtenu le plus de succès, parmi ceux qui ont été représentés à l'Opéra depuis un demi-siècle, et, d'autre part, à quel point a été infortuné le sort de certains autres. Trois chefs-d'œuvre ont atteint leur cinq centième représentation :

Robert-le-Diable (le 1^{er} mars 1867);

Guillaume Tell (le 10 février 1868);

Les Huguenots (le 4 avril 1872).

La quatre cent cinquantième représentation de la *Muette* a eu lieu le 15 février 1859;

La quatre centième de la *Favorite*, en 1872;

La trois cent cinquantième de la *Juive*, le 15 novembre 1872;

La trois centième du *Prophète*, le 15 janvier 1872;

La deux centième du *Trouvère*, dans le courant de la même année.

Treize ouvrages ont atteint et dépassé le chiffre de cent représentations:

Aladin, ou la Lampe merveilleuse (centième le 11 février 1825);

Le Comte Ori (25 juillet 1831);

Gustave III ou le Bal masqué (4 janvier 1837);

Le Philtre (3 novembre 1837);

Le Dieu et la Bayadère (4 juin 1838);

Moïse (6 août 1838);

Le Siège de Corinthe (4 février 1839);

Le Serment (1^{er} mars 1849);

Lucie de Lamermoor (2 juin 1852);

La Reine de Chypre (19 mars 1854);

La Xacarilla (11 juillet 1862);

L'Africaine (9 mars 1866);

Don Juan (4 novembre 1872);

Il serait pourtant injuste de ne point comprendre dans cette série de centenaires *Hamlet*, dont la centième représentation était affichée pour le 29 octobre dernier, jour de l'incendie de l'Opéra.

Si, par contre, nous cherchons quels ouvrages ont été les moins heureux de tous ceux représentés dans la salle de la rue Le Peletier, et si nous nous arrêtons à ceux qui n'ont pu atteindre leur vingtième soirée, nous avons à citer:

François Villon, 18 représentations;

La Reine de Saba, le *Maître Chanteur*, 15;

La Voix humaine, 13;

La Nonne sanglante, le *Docteur Magnus*, 11;

Sapho, 10;

Sainte-Claire, 9;

La Fronde, *la Rose de Florence*, 5;

Benvenuto Cellini, *Tannhaüser*, *la Mule de Pedro*, 3;

Pantagruel, une seule.

Le double personnel chantant et dansant de l'Opéra, depuis un demi-siècle, comprend une foule d'artistes, dont un grand nombre étaient fort distingués et dont plusieurs sont parvenus à la célébrité. Nous allons passer rapidement ce personnel en revue, en commençant par le chant. Les ténors qui se sont montrés sur la dernière scène de l'Opéra, sont:

Nourrit père, son fils Adolphe, dont la fin fut si tragique, Alexis Dupont, Lafont, Duprez, qui révolutionna la scène lyrique française, Massol, Mario, Poultier, le tonnelier rouennais, Gardoni, Paulin Espinasse, Chenet, Bettini, Ponchard fils, Portehaut, Barbot, Gueymard, Euzet, Roger, Aymès, Chapuis, Boulo, Renard, l'ancien ouvrier ciseleur, Sapin, Michot, Armandi, Neri-Baraldi, Wicart, Puget, Peschard, Canaple, Niemann (spécialement engagé pour le *Tannhaüser*, qui ne fut joué que trois fois), Morère, Dufresne, Dulaurens, Grisy, Warot, Naudin (spécialement engagé pour l'*Africaine*, selon les volontés testamentaires de Meyerbeer, et qui ne put rester à l'Opéra), Delabranche, Villaret, Collin, Bosquin, Richard, Sylva, Léon Achard.

Pour les voix graves, barytons, basses chantantes ou basses profondes, nous trouvons les noms de:

Dérivis père, son fils Prosper Dérivis, Dabadie, Hennekindt (qui,

sous le nom d'Inchindi, créa, à l'Opéra-Comique, le rôle de Max, du *Châlet*), Levasseur, dont la carrière se prolongea pendant quarante ans à l'Opéra, Prévost, Serda, Alizard, Barroilhet, Bouché, Obin, Brémond, Depassio, Merly, Coulon, Morelli, Marié (père de madame Galli-Marié), Bussine, Borchard, Belval, Bonnehée, Cazaux, Roudil, Faure, Dumestre, Castelmary, David, Caron, Ponsard, Gaspard, Devoyod, Bouhy, Gailhard, Bataille, Echetto.

Le côté féminin a été plus brillant encore que le côté masculin, comme on peut le voir par la liste suivante, dont tant de noms sont devenus célèbres.

Mesdames Grassari, Reine, Paulin, Jawureck, Rabit Dabadie, Branchu, Sainville, Frémont, Cinti-Damoreau, Mori, Dorus-Gras, Cornélie Falcon, Nau, Flécheux, Rosine Stoltz, Nathan, Caroline Heinefetter, Widemann, Dobrée, Elian, Méquillet, Duclos, Julian Van-Gelder, Muller, Masson, Courtot, Grimm, Pauline Viardot, Castellan, Poinsot, Dameron, Petit-Brière, Laborde, Alboni, Tedesco, Emmy La Grua, Duez, Bosio, Marie Dussy, Wertheimber, Sophie Cruvelli, Sannier, Gueymard-Lauters, Lafon, Borghi-Mamo, Delisle, Moreau-Sainti, Tietjens, Juliette Borghèse, Donati, Elmire, Ribaut, Medori, Désirée Artôt, Rey-Balla, Godfrend, Marie Pascal, Calvo, Bedogni, Marie Cinti-Damoreau, Vestvali, Carlotta et Barbara Marchisio, Caroline Bartbot, Vandenheuvel-Duprez, Bengraff, Amélie Rey, Marie Sasse, Reboux, de la Pommeraye, de Taisy, Hamackers, Levielli, Camille de Maësen, Marie Battu, Rosine Bloch, Mauduit, Christine Nilsson, Miolan-Carvalho, Fidès Devriès, Hisson, Arnaud, Desbordes.

Si l'on veut avoir une idée du chiffre qu'ont atteint les traitements de nos chanteurs, on n'aura qu'à consulter ce petit tableau, qui fait connaître les appointements que touchaient, en 1866, les douze artistes les plus payés de l'Opéra :

MM. Naudin.....	110,000 fr.	MM. Belval.....	38,000 fr.
Faure	90,000	Dumestre.....	36,000
Gueymard ..	72,000	Warot.....	32,000
Villaret.....	45,000	M ^{mes} Gueymard ...	60,000
Morère	40,000	Sass.....	60,000
Obin	38,000	Battu	60,000

Portons nos regards maintenant du côté de la danse. Là, nous voyons briller depuis un demi-siècle les noms de :

Mesdames Bigottini, Montessu, Legallois, Noblet (qui créa le rôle de Fenella dans *la Muette*), Marie Taglioni, Pauline Leroux, Dupont,

Duvernay, Nathalie Fitz-James, Fanny et Thérèse Elssler, Carlotta Grisi, Emarot, Leblond, Adèle Dumilâtre, Louise Marquet, Plunkett, Fuoco, Cerrito--Saint-Léon, Priora, Guy-Stéphan, Rosati, Couqui, Amalia Ferraris, Petipa, Zina Richard-Mérante, Emma Livry, dont la fin fut si malheureuse, Mourawiew, Amina Boschetti, Eugénie Fiocre, Fioretti, Laure Fonta, Marie Vernon, Beaugrand, Salvioni, Bozzacchi, Sangalli, puis, ceux d'Albert, Paul, Ferdinand, Perrot, Mazillier, Simon, Montjoie, Barrez, Élie, Saint-Léon, à la fois chorégraphe, danseur, mime, violoniste et compositeur, et qui déployait ces divers talents dans un ballet écrit et dansé par lui, *le Violon du Diable*, Segarelli, Mérante, Coralli, Dauty, Berthier, Coulon, Chapuy...

Nous ne devons pas oublier de mentionner les chefs d'orchestre qui se sont succédé à l'Opéra depuis que ce théâtre était installé rue Le Peletier. Ceux-ci sont au nombre de sept :

Kreutzer, qui se retira en 1824;

Habeneck, qui, de son fauteuil directorial passa à celui de chef d'orchestre; il exerce ces fonctions, en partage avec Valentino, de 1824 à 1831, puis, seul, de 1831 à 1847;

Girard, qui, en plein spectacle, est frappé d'une apoplexie foudroyante et meurt dans la nuit sans avoir repris connaissance (1860);

Dietsch, qui lui succède, et cède la place, en 1863 à :

Georges Hainl;

M. Deldevez, qui remplace lui-même Georges Hainl en 1873.

Beaucoup de directions se sont succédé à l'Opéra depuis 1821. Peu de temps après son installation rue Le Peletier, le 1^{er} novembre 1821, Habeneck devint directeur en remplacement de Viotti; le 26 novembre 1824, Duplantys lui succède, et est lui-même remplacé, le 12 juillet 1827, par Labbert. Ces divers directeurs étaient tous placés sous la surveillance du surintendant des théâtres. Le 2 mars 1831, le docteur Véron prend la direction à ses risques et périls, et la cède, le 15 août 1835, à Duponchel, qui, le 15 novembre 1839, s'adjoint Edouard Monnais. Ce dernier se retire en 1841, et, le 1^{er} juin 1841, une société est formée entre Duponchel et Léon Pillet, qui prend le titre de directeur, tandis que Duponchel se charge de l'administration du matériel. Le 31 juillet 1847, Léon Pillet se retire à son tour, et le privilége passe aux mains de Duponchel et Nestor Roqueplan, associés. Le 21 novembre 1849, Duponchel laisse Roqueplan livré à ses seules forces. Celui-ci est assez fort pour faire 900,000 francs de dettes en moins de cinq ans, et assez adroit pour se les faire payer par l'Etat. Le 30 juin 1854, un décret arrête que l'Opéra

sera régi par la liste civile, et Roqueplan en est nommé administrateur. Le 11 novembre suivant, il est remplacé en cette qualité par Crosnier, auquel succède, le 1^{er} juillet 1856, M. Alphonse Royer, qui cède la place à M. Perrin le 20 décembre 1862. Ce dernier devient directeur responsable le 11 avril 1866, et donne sa démission le 6 septembre 1870. Le 8 juillet 1871, M. Halanzier est nommé administrateur provisoire de l'Opéra, dont les artistes sont alors réunis en société, et le 1^{er} novembre de la même année, devient directeur-entrepreneur.

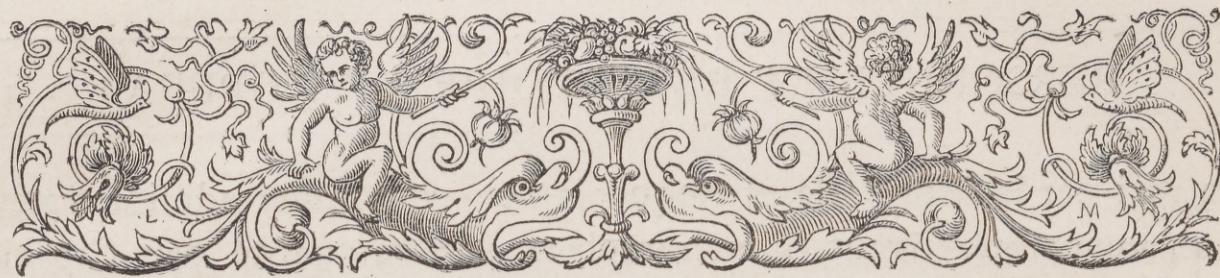
Enfin, pour ne rien oublier, nous croyons utile de donner ici les noms des décorateurs qui se sont distingués à l'Opéra depuis un demi-siècle. L'art de la décoration et de la mise en scène étant poussé à ce théâtre à ses limites extrêmes, et concourant pour une immense part à la splendeur du spectacle, il nous semblerait injuste de ne pas rappeler tous ces noms, qui sont ceux d'artistes extrêmement distingués :

Cicéri, Feuchères, Diéterle, Philastre, Cambon, Léger, Despléchin, Séchan, Delestre, Devoir, Porchet, Thierry, Rubé, Nolan, Martin, Lavastre, Chaperon et Despléchin fils.

En terminant, nous allons rappeler deux faits intéressant l'histoire de la salle Le Peletier. C'est peu de mois après son ouverture, le 6 février 1822, jour de la première représentation d'*Aladin ou la Lampe merveilleuse* — ouvrage dont la mise en scène coûta, dit-on, 170,000 francs, — que la lumière du gaz fut substituée à celle des quinquets à l'huile. D'autre part, Castil-Blaze assure que c'est le jour de l'apparition du *Philtre* (20 juin 1831), que, pour la première fois, le rideau fut baissé à la fin de chaque acte ; depuis l'origine de l'Opéra jusqu'à ce jour, la coutume était, paraît-il, de ne le faire tomber qu'à la fin de chaque pièce. Mais j'avoue que je laisse à Castil-Blaze la responsabilité de cette assertion, me demandant comment on faisait précédemment pour opérer les changements de décors sans que les regards du public en fussent offusqués.

ARTHUR POUGIN.





LES BALS DE L'OPÉRA



E souvenir des bals masqués de l'Opéra est aussi de ceux que la *Chronique Musicale* s'est donné la tâche de rechercher à travers les décombres de la rue Le Peletier. Voici donc, à ce propos, quelques notes, quelques noms et quelques dates :

8 janvier 1713. — Lettres patentes de Louis XIV, accordant à son Académie de musique le privilége des bals masqués. Le projet en avait été conçu et proposé par le chevalier de Bouillon, lequel reçut une pension de six mille livres pour son droit d'avis. Il avait été entendu que le produit des bals serait affecté à l'Hôtel de l'Opéra, vulgairement dit « Magasin, » qui se construisait alors rue Saint-Nicaise, et où on devait loger l'administration du théâtre, son matériel et son service des répétitions.

2 décembre 1715. — Le Régent confirme les lettres patentes de 1713, et ordonne que les préparatifs du premier bal soient poussés activement.

2 janvier 1716. — Inauguration des bals de l'Opéra, qui devaient se continuer jusqu'à la fin du carnaval, au nombre de trois par semaine.

« Pour former la salle à l'usage des bals — dit *La Nouvelle Histoire de l'Opéra* — on a trouvé le moyen d'élever le parterre et l'amphithéâtre au niveau du théâtre par le secours d'un cabestan d'une nouvelle invention... » (Détail piquant, ce mécanisme était dû à l'ingéniosité d'un moine, le P. Nicolas Bourgeois, de l'ordre des Augustins). « La nouvelle salle forme une galerie de quatre-vingt-dix-huit pieds de long... Elle peut être divisée en trois parties; la première contient les lieux que les loges occupent; la deuxième un salon carré; et la troisième un salon demi-octogone.

« Les loges sont ornées de balustrades avec des tapis des plus riches étoffes et des plus belles couleurs sur les appuis. Deux buffets, un de chaque côté, séparent par le bas les loges du salon, qui a trente pieds en carré sur vingt-deux d'élévation...

« La salle est éclairée par plus de trois cents bougies, sans compter les chandelles, les lampions et les pots à feu qui se mettent dans les coulisses et les avenues du bal.

« Trente instruments, placés quinze à chaque extrémité de la salle, composent la symphonie pour le bal. Mais, pendant une demi-heure, avant qu'on commence, les instruments s'assemblent dans le salon octogone, avec des timbales et des trompettes, et donnent un concert composé de grands morceaux de symphonies des meilleurs maîtres. »

Durant la majeure partie du siècle dernier, les bals de l'Opéra se donnaient les lundis, mercredis et samedis des semaines de carnaval.

Le prix d'entrée était d'un écu.

Comme bien l'on pense, les poètes du temps ont chanté ces fêtes, et dans un style où les allusions mythologiques n'étaient pas épargnées, témoïn cette strophe :

*Ce temple se consacre à la félicité;
L'Amour y fait goûter sa plus vive tendresse,
Hébé répand partout son nectar enchanté.
Terpsichore y règne sans cesse;
Momus y fait briller l'art en lui si vanté.
Dans ces lieux enchanteurs
Tout charme, tout engage;
Tous les dieux de la volupté
Y reçoivent sans cesse un éclatant hommage;
Le dieu de l'hyménée est le seul maltraité.*

Voici, maintenant, les recettes que produisirent les bals de l'Opéra, dans les premières années de leur fondation :

1716.	77,877	livres.
1716-1717.	14,225	—
1717-1718.	54,019	—
1718-1719.	51,859	—
1719-1720.	116,038	—

L'infériorité de la recette de 1716-17 eut pour cause une concurrence ouverte par la Comédie-Française. La grande recette de 1719-20 est due à la prospérité momentanée du système financier de Law.

1781. — Incendie de l'Opéra (alors situé, comme l'on sait, entre le Palais-Royal et la rue des Bons-Enfants). L'Opéra se transporte à la

Porte-Saint-Martin, et ses bals se donnent dans la salle des Tuilleries.

Période révolutionnaire. — Suppression des bals de l'Opéra.

« La prudence du Gouvernement ayant défendu les masques pendant ces dernières années, les bals de l'Opéra n'ont pas eu lieu. Cependant il y a eu, dans tous les quartiers de Paris, de nombreuses assemblées de dames, et, de toute façon, pour la santé et le plaisir des yeux, ce n'est pas un mal que l'on danse à visage découvert. » (*Calendrier historique*).

An VIII. — Ordre des Consuls de réouvrir les bals de l'Opéra, sous la condition que l'habit de ville et le domino y seraient seuls admis.

« On ne dansait pas ; on se promenait platoniquement au son d'une musique qu'on n'écoutait guère. La Révolution, en passant sur la génération, avait laissé aux esprits une allure grave qui, jusque dans les plaisirs, dominait les caractères. Les gens du meilleur monde fréquentaient les bals de l'Opéra. A peine quelques courtisanes à la mode, sous de puissants patronages, se trouvaient-elles mêlées aux femmes de la plus haute société. » (NÉRÉE DES-ARBRES : *Deux siècles à l'Opéra*).

1837. — Le même système de bals non-dansants s'était maintenu depuis l'an VIII jusqu'au règne de Louis-Philippe, en passant par l'Empire et la Restauration.

Mais, en 1837, fut inauguré le bal-Musard qui s'est continué jusqu'à l'année dernière sous les chefs d'orchestre Musard, Strauss et Arban. Ce fut la période des grandes saturnales où le *cancan* faisait rage. On y parlait l'argot des banlieues, le tutoiement y était de rigueur, et la société y était tellement mêlée qu'on y rencontrait des princes et des diplomates.

Nous retrouvons fort à propos des vers publiés, il y a quelques années, par M. Charles Joliet, dans *la Vie parisienne*, et qui ont la valeur d'un tableau peint d'après nature. Lisez et jugez vous-même de la ressemblance.

I

*Ce soir, à l'Opéra, bal masqué. — Vers minuit
Le boulevard se change en noire fourmilière,
Près des deux ifs de gaz, noyés dans la lumière,
Sont les municipaux dont le casque reluit.*

*Les cafés sont bruyants. Tout s'anime, flamboie,
Et Paris est sur pied par ces beaux soirs d'hiver
Où la lune en son plein brille dans un ciel clair.
Au dehors, on se groupe, on marche, on se coudoie.*

*De loin la Madeleine a l'air d'un temple grec
Profilant dans l'azur sa blanche colonnade,
Et les sergents de ville, errant d'un air maussade,
De leur pas cadencé frappent le pavé sec.*

*Au milieu du courant, comme un serpent qui roule,
Quelques masques à pied, se tenant par la main,
Allongent leurs anneaux et se font un chemin
En traçant un sillon bigarré dans la foule.*

*Aux abords du théâtre on entend des clamours,
Des cris sourds, des appels, des sifflets, des huées ;
Croisant leur double feu, mille voix enrouées
Se répondent. La ville est pleine de rumeurs.*

*Les fiacres au galop arrivent à la file,
Au milieu des lazis et des aménités
Des cochers rejetant, sans être épouvantés,
Des monstres de satin au bord du péristyle.*

II

*Le règlement sévère est toujours en vigueur :
Quatre graves messieurs, alignés au contrôle,
Semblent là par Minos chargés du sombre rôle
De juger les mortels mal mis avec rigueur.*

*« Dignus est intrare. » Les sombres chrysalides
Sortant du vestiaire en brillants papillons,
Et dans les escaliers leurs légers bataillons
S'envolent enivrés de poisons cantharides.*

*Polichinelles, turcs, postillons, arlequins,
Colombines, bébés aux épaules charnues,
Nourrices de six pieds portant des filles nues,
Pierrots et gitans aux colliers de sequins,*
*Mousquetaires, chinois, sauvages, canotières,
Incroyables, gamins, cantinières, chicards,*

*Pierrettes, troubadours, diables rouges, grognards,
Moines sombres donnant le bras à des laitières ;*

*Mélange d'oripeaux et de sales couleurs,
De blasphèmes impurs, d'immondes invectives,
De regards enflammés et de poses lascives,
De glaces répétant la lumière et les fleurs*

*Le tapis assourdit le bruit du flot qui monte,
Et l'orchestre au lointain rugit comme la mer ;
Comme Dante on arrive aux portes de l'enfer :
« Vous qui venez ici laissez là toute honte. »*

*Déjà dans les couloirs, on étouffe sans air ;
C'est un chaos bizarre, un étrange tumulte,
Un flux bariolé de masques. On s'insulte,
On se heurte, on s'écrase, on pétrit de la chair.*

III

*On parle, sans savoir, des chansons de Florence,
Des amours de Venise et des nuits aux flambeaux ;
Laissons dormir les morts au fond de leurs tombeaux
On s'amuse autrement dans notre chère France*

*De vieux mots frelatés, des quolibets vulgaires,
Forment l'esprit du lieu ; mais, s'il n'est pas très fin,
Cela tient aux progrès de l'industrie ; enfin
On croirait assister au congrès des notaires.*

*Plus d'horloge, d'intrigue et de propos joyeux ;
L'amour se joue ici les masques sur la table.
Le galant maquignon, si la femme est passable,
Avant de l'emmener fait montrer les enjeux.*

*O poètes ! chantez dans un rythme sonore
Les filles à prénom et les gandins charmants !
Au sortir de souper, ces vertueux enfants
Avec les balayeurs verront lever l'aurore.*

IV

*Allons voir les chrétiens dans le cirque aux danseurs :
Des costumes loués, usés, sales, difformes,
Des cuivres, des tambours, des instruments énormes,
Galvanisent un peu ces lugubres farceurs.*

*Ils sont embrigadés par quadrille macabre ;
Il faut gesticuler du pied et de la main,
Crier bis et danser ainsi jusqu'à demain,
Sous l'orchestre, avoir l'air d'un cheval qui se cabre.*

*Quant à ceux venus là pour leur propre plaisir,
Si la loi les forçait à cette mascarade,
Ils s'en iraient joyeux faire une barricade
Pour renverser l'État qui leur fait ce loisir.*

*La respiration de ces mille poitrines
Sous les lustres brumeux se condense en vapeur ;
Tous les fronts sont chargés d'une étrange rougeur ;
Un air fiévreux, malsain, chargé, monte aux narines.*

*L'immortel Gavarni peut briser son crayon.
La fantaisie est morte et la gaîté rend l'âme.
Tout cela ne vit plus. Je parierais, madame,
Qu'on ne mettra ce soir aucun masque au violon.*

*Enfin la voilà donc la furia francesc !
J'ai vu dans cet enfer, ivres, empoisonnés,
Moyennant quatre francs par tête, déchaînés,
Dix mille malheureux hurlant dans la fournaise.....*

*L'homme sage, le père et le législateur
Diront que les anciens avaient leurs saturnales,
Qu'il faut une soupape aux passions brutales :
Je m'en vais me coucher..... Bonsoir, ami lecteur.*

Grand et féerique spectacle, après tout, que ce bal de l'Opéra, et si unique dans son genre, que toutes les tentatives de copie qu'on a faites dans les autres capitales, et même à Paris, ont échoué constamment.

Le plus fidèle historien des bals de l'Opéra a été Gavarni. La postérité restera stupéfaite en feuilletant ses recueils, où, d'un crayon affolé, le grand artiste a fait grouiller tout un monde de débardeurs, de pierrots, de chicards, de colombines et de pierrettes en délire !

Encore nos neveux, s'ils ont du bon sens, voudront-ils croire que nous ayons logé sous la même clef les nobles divinités qui président au drame lyrique, et la fée titubante qui conduit les orgies du carnaval ?

MULSANE.





ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE SUR L'OPÉRA

HISTOIRE

LUDOVIC CELLER. — *Les origines de l'opéra et le ballet de la reine*, 1581.
Paris, Didier, 1868, in-12.

BOINDIN. — Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Prault, 1719,
2 vol. in-12.

La seconde partie du premier volume est spécialement consacrée à
l'opéra.

DUPUY. — *Lettre à Monsieur*** sur l'origine et le progrès des opéras en France*. Paris, 1739, in-8.

NOINVILLE. — *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France*.
Paris, 1753 et 1758, deux part. en 1 vol. in-8.

Rédigée par Durey de Noinville, sur les notes de Travenol.

DES ESSARTS. — *Les trois théâtres de Paris ou abrégé historique de l'établissement de la comédie française, de la comédie italienne et de l'opéra*. Paris,
Lacombe, 1777, in-8.

GÉRARD. — *Table chronologique des pièces de l'opéra*. Paris, 1733, in-8.

DE LA VALLIÈRE. — *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, etc.*, 1760,
in-8.

EUGÈNE BRIFFAUT. — *L'opéra*. Paris, 1834, in-8.

Extrait du tome quinzième du *Livre des cent-et-un*.

M. KERMOYSAN. *Opéra*. Paris, S. D. grand in-8.

Extrait de l'*Encyclopédie moderne*.

L'Opéra depuis son origine jusqu'à nos jours, 1645—1847. Paris, Breteau,
1847, in-12.

CASTIL-BLAZE. — *Mémorial du Grand-Opéra*, etc. Paris, 1847, in-8.

CASTIL-BLAZE. — *L'Académie impériale de musique*, etc. Paris, 1855, 2 vol.
in-8.

Histoire de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'en 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully. Paris, S. D. in-4.

Publiée par le *Constitutionnel* dans sa *Bibliothèque choisie*.

CHARLES DE BOIGNE. *Petits mémoires de l'opéra*. Paris, 1857, in-12.

ROGER DE BEAUVOIR. — *L'Opéra*. Paris, Gustave Havard, 1854, in-16.

NÉRÉE DESARBRES. — *Sept ans à l'Opéra*. Paris, 1864, in-12.

NÉRÉE DESARBRES, THÉOPHILE GAUTIER, JULES JANIN, PHILARÈTE CHASLES. —

Les Beautés de l'Opéra ou chefs-d'œuvre lyriques illustrés. Paris, Soulié, 1745, in-8. — *Deux siècles à l'Opéra, 1669-1868*. Paris, Dentu, 1868, in-12.

CRITIQUE ESTHÉTIQUE POÉTIQUE

SAINT-EVREMOND. *Sur les Opéras*.

Chapitre souvent cité, et qui se trouve dans le troisième volume des *Œuvres* de l'auteur.

LE BRUN. — *Théâtre lyrique, avec une préface, où l'on traite de l'Opéra*. Paris, Ribou, 1712, in-12.

RÉMOND DE SAINT-MARD. — *Réflexions sur l'Opéra*. La Haye, 1741, in-12.

DE MABLY. — *Lettres à madame la marquise de P... sur l'Opéra*. Paris, 1741 in-12.

MONTDORGE. — *Réflexions d'un peintre sur l'Opéra*. Paris, Mérigot, 1743, in-12.

CHASSIRON. — *Réflexions sur les Tragédies-opéras*. Paris, 1751, in-12.

BÉNARD DE LA JONCHÈRE. — *Théâtre Lyrique de M. de la J.* Paris, 1772, 2 vol. in-12.

Le premier volume renferme un *Essai sur l'Opéra*, de 178 pages.

Lettre sur les Drames-Opéra. Paris, 1776, in-8

Réponse à l'auteur de la lettre sur les Drames-Opéras. Londres, 1776, in-8.

Examen des causes destructives du théâtre de l'Opéra, etc. Paris, 1776, in-8.

SAINT-MARC. — *Réflexions sur l'Opéra*. Paris, 1777, in-8.

Lettres sur l'Opéra, par M. C***. Paris, 1781, in-12.

J. T. MERLE. — *Lettre à un compositeur françois sur l'état actuel de l'Opéra*. Paris, Barba, 1827, in-8.

J. T. MERLE. — *De l'Opéra*. Paris, Baudouin, 1827, in-8.

BEAUMARCHAIS. — *Tarare, opéra en 5 actes, avec un discours préliminaire, etc.* Paris, 2^e édition, 1787, in-8.

Ecrit peu connu, bien qu'intéressant à lire.

CASTIL-BLAZE. — *De l'Opéra en France*. Paris, 1820, 2 vol. in-8. Deuxième édition, 1826.

CASTIL-BLAZE. — *Sur l'Opéra français, vérités dures, mais utiles*. Paris, 1856, in-8.

SCATIRES, FACÉTIES, FICTIONS.

DE VILLIERS. — *Épitre sur l'Opéra*. Paris, 1716, in-4.

Le Brun répondit à cette satire dans son volume *Théâtre lyrique*, catalogué ci-dessus.

CHEVRIER. — *La Constitution de l'Opéra*. Amsterdam, 1737, in-12.

Cette brochure eut une seconde édition en 1754, sous le titre de *Constitution du Patriarche de l'Opéra*, etc. Cette seconde édition est classée à tort, par les Bibliographes, parmi les brochures de la guerre des Bouffons.

MEUSNIER DE QUERLON. — *Le Code lyrique ou règlement pour l'Opéra de Paris*. Utopie, 1743, in-12.

Ce volume, sorte de Chronique scandaleuse de l'Opéra, eut plusieurs éditions.

VARIGNANT. — *Requête de deux actrices d'opéra à Momus avec son ordonnance*. La Haye, 1743, in-12.

Facétie en réponse au *Code lyrique*, que Fétis donne comme une réfutation sérieuse opposée à un nouveau règlement de l'Opéra.

BARTHE. — *Statuts pour l'Académie royale de musique*.

Satire en vers qui se trouve dans les diverses éditions des Œuvres de Barthe.

LÉO LESPÈS. — *Les Mystères du Grand Opéra*. Paris, 1843, in-8.

ALBÉRIC SECOND. — *Les Petits Mystères de l'Opéra*. Paris, 1844, in-8.

LOUIS DESNOYERS. — *De l'Opéra en 1847, à propos de Robert Bruce*. Paris, 1847, in-8.

N. ROQUEPLAN. — *Les Coulisses de l'Opéra*. Paris, 1855, in-16.

*CONSTRUCTION DE L'OPÉRA,
ADMINISTRATION.*

Projet concernant l'Opéra. Paris, 1740, in-4.

Lettre à la grecque. — A l'isle de Tenedos et à Paris, chez Guillyn, 1764, in-12.

Concernant la reconstruction de la salle de l'Opéra.

NOVERRE. *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, 1781, in-12.

Concours pittoresque pour l'embellissement de l'Opéra. Paris, 1770, in-8.

BONET DE TRÉICHE. *De l'Opéra en l'an XII*, 1808, in-4.

P. BERNARD. — *Projet d'une salle d'Opéra.* Paris, s. d., in-4.

NOMBREUSES PLANCHES INTÉRESSANTES À CONSULTER.

Sur l'Opéra et sur le danger auquel il vient d'échapper. Paris, Pihan De-laforest. s. d., in-8.

Nous n'avons voulu qu'indiquer cette dernière division en donnant ici ces quelques titres d'ouvrages qui en font partie. Les brochures publiées dans tous les temps sur la construction d'un Opéra et sur son administration, sont en effet très nombreuses et se chiffrent par centaines.

Cet essai bibliographique n'a, du reste, pour but que de donner aux lecteurs un aperçu très sommaire des différents ouvrages publiés sur l'Opéra. Nous n'avons touché qu'à quelques séries, car la nomenclature des ouvrages appartenant à cette bibliographie spéciale est infiniment plus fournie. Il faut encore y comprendre les ouvrages qui, traitant des théâtres de Paris en général, consacrent un ou plusieurs chapitres à l'Opéra, les Almanachs de théâtres, si nombreux, et dans lesquels on trouve des renseignements sur le personnel et le répertoire de notre scène lyrique. Quant à la critique des œuvres représentées, aux biographies de compositeurs, chanteurs, cantatrices, elles forment, à elles seules, plusieurs spécialités bibliographiques, comme, par exemple, la guerre des Bouffons et celle des Gluckistes et Piccinistes, ou se fondent dans les divisions multiples de la grande Bibliographie musicale.

E. THOINAN.





NOTE

N

ous reprendrons dans notre prochain numéro nos travaux ordinaires sur les derniers événements qui intéressent le monde musical.

Nous aurons à nous occuper notamment des reprises de Lucrezia Borgia et de Don Giovanni, aux Italiens; de l'Ambassadrice (avec madame Carvalho), à l'Opéra-Comique; ainsi que de la Jeanne d'Arc, de M. Gounod, à la Gaieté, et de la première représentation de la Quenouille de verre, aux Bouffes-Parisiens.

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.