

LA REVUE MUSICALE

N° 6 (troisième année)

15 Juin

1903.

A propos du monument de Charles Garnier.

L'architecte de l'Opéra est un artiste trop célèbre et touche de trop près à la musique pour que cette Revue ne consacre pas spécialement un de ses numéros à sa mémoire et à son œuvre, à la veille même du jour où M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, va inaugurer le monument qui lui est consacré.

La figure si originale de Ch. Garnier évoque le souvenir des meilleurs artistes de la Renaissance italienne. Comme eux, Garnier eut les dons les plus divers : il fut architecte de génie, aquarelliste d'extraordinaire adresse, ingénieur, écrivain plein d'humour et même un peu poète ; enfin, par l'emploi des formes antiques comme par la somptuosité vénitienne de la décoration, l'Opéra appartient nettement à ce qu'on a appelé le style Renaissance.

Au point de vue musical, cependant, on a fait quelques réserves. Un dilettante nous disait récemment :

« Permettez-moi une observation qui n'est pas une critique.

« Parmi les abonnés qui, plusieurs fois par semaine, gravissent, pour gagner leur loge ou leur fauteuil, les degrés de ce splendide escalier tant de fois loué, combien y en a-t-il, aujourd'hui, qui admirent, et même qui regardent en passant, l'élégance et l'harmonie des lignes, l'éclat des marbres et des peintures ? Oseriez-vous parier qu'il y en a dix ?... Et cependant ces mêmes abonnés — puisqu'ils fréquentent toujours dans la maison — restent sensibles à la beauté de certains opéras qu'ils savent presque par cœur. La musique est donc ici plus importante que l'architecture, laquelle doit l'encadrer, et non l'écraser.

« Or, ce qu'on peut regretter, c'est que le plan et la décoration de l'Opéra ne soient pas assez subordonnés à l'art musical, et soient inspirés par certaines idées de luxe, de mondanité, de faste monarchique, qui nous apparaissent de plus en plus comme lui étant étrangères. Les conséquences en sont fâcheuses. Un exemple : à ceux qui se sont étonnés que le Don Juan de Mozart ait été dilué en 4 actes et affublé d'un énorme ballet, on a répondu : Une telle œuvre est trop grêle pour la vaste scène de l'Opéra et avait besoin d'être remaniée...

« Le drame lyrique est orienté aujourd'hui, comme tous les autres arts, vers la nature et la vérité ; Garnier a peut-être trop cédé aux influences d'un autre âge en s'inspirant des idées de divertissement et de plaisir aristocratique. »

Ce n'est pas le moment d'insister sur ces observations, nous ne sommes pas de ceux qui appliquaient à Garnier le mot dit autrefois à l'auteur d'une Vénus : « Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche ! » Avec le public français et étranger, comme avec l'élite des connaisseurs, nous sommes heureux de redire une fois de plus que l'Opéra de Ch. Garnier est le plus beau monument du XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Pour l'étude de la vie et de l'œuvre de Ch. Garnier, nous indiquerons les sources suivantes :

1° La biographie écrite par la veuve du grand artiste, M^{me} Garnier, née Bary, qui entretient avec piété le culte d'une chère mémoire, et qui, entre autres reliques, possède dix portraits de son mari signés des noms les plus illustres (Bouguereau, Baudry, Boulanger, etc ..).

Nous donnons un peu plus loin les extraits les plus importants de cette biographie.

2° Aux Archives de l'Opéra :

A) Une centaine d'articles de Garnier parus dans différents journaux de 1870 à 1898 ;

B) Un grand nombre d'articles parus sur lui pendant la même période et à l'époque de sa mort ;

C) Ses diplômes et décorations ;

D) Un médaillon en mosaïque et quelques portraits.

3° A l'école des Beaux-Arts, les aquarelles de Garnier ;

4° Les œuvres de Ch. Garnier :

A) Publications :

La Restauration des tombeaux des rois angevins en Italie (54 pl. in fol.), pour le duc de Luynes ;

A travers les Arts (Paris, 1868, in-12) ;

Le Théâtre (Paris, 1876, in-8°) ;

Le nouvel Opéra (2 vol. in-fol. de planches et 2 vol. de texte) ;

L'Ile d'Egine, Restauration du temple de Jupiter Pan-hellénien (in-4°, texte et pl.) ;

L'Observatoire de Nice (texte et pl., gr. in-4°).

L'Histoire de l'habitation (en collaboration avec M. Amman, 1892, in-4°, pl et gravures).

B) Principales constructions :

Le Cercle de la librairie (Paris, boulevard Saint-Germain) ;

Les Panoramas Valentino (et ancien Marigny) à Paris ;

Les Salles de concert et de jeu à Monte-Carlo ;

L'Hôtel du Belvédère, l'église et l'école communale de Bordighera (Alpes-Maritimes) ;

Les casino, bains et hôtel de Vittel (Vosges) ;

La villa Sarcey à Rosenthal ;

Les tombeaux de Georges Bizet, Jacques Offenbach, Victor Massé (Paris).

Etc... etc...

5° A l'Administration des Beaux-Arts, le dossier relatif au concours ouvert en 1861 pour la construction de l'Opéra.

Ce dossier contient le programme du concours, les pièces concernant le paiement des primes aux cinq meilleurs projets, le mémoire (18 avril 1861) de la direction de l'Opéra exposant ses vœux au sujet de la construction nouvelle, enfin les lettres des concurrents évincés réclamant leurs projets, et la liste des projets envoyés au concours.

Le projet de Garnier portait le n° 38 et la devise : *Bramo assai, poco spero*. Ce projet n'existe plus, parce qu'il passa aux Archives de la Maison de l'Empereur, qui furent brûlées pendant la Commune ; mais tous les dessins d'exécution se trouvent à l'Opéra, aux Archives de l'Architecte. Les concurrents étaient au nombre de cent soixante-dix ; toutes leurs devises ont été recueillies au dossier, où elles figurent encore, tristes témoins de vastes ambitions, d'espoirs déçus, et de travail vainement prodigué. *Celui qui trop entreprend s'expose à rester en plan*, dit l'un qui ne croyait peut-être pas si bien dire (n° 2). Mais un autre répond gravement : *Qui ne risque rien n'a rien* (n° 18). *Opulence*, affirme un troisième (n° 26) ; un plus avisé se contente de cette invocation, qui devait rester inutile : *Sous le glorieux règne de Napoléon III* (n° 77). Certains se souviennent de Victor Cousin : *Le beau, le vrai, l'utile* (n° 80) ; d'autres de leur grammaire latine : *Musica me juvat* (n° 151) ; et le plus franc de tous émet ce vœu sincère : *Bonne chance !* (n° 159).

On trouvera plus loin des détails sur la première épreuve, où Garnier obtint le 5^e rang, et sur l'épreuve définitive, où le jury, présidé par le comte Walewski, adopta son projet à l'unanimité. Il est temps que nous cédions la parole à celle qui sut, mieux que personne, comprendre le grand artiste, et le soutenir aux heures où son génie même l'accablait.

LA RÉDACTION.

CHARLES GARNIER

VIE D'UN ARTISTE

(1825-1898)

I

ANNÉES DE JEUNESSE

Charles Garnier est né à Paris, rue Mouffetard, 264, le 6 novembre 1825, dans une maison dite de « la Reine-Blanche », parce qu'une reine y avait passé son veuvage en vêtements blancs, selon l'usage des reines en deuil, au moyen âge. Son père était né à Challes (arrondissement du Mans, département de la Sarthe). Fils d'un maréchal-ferrant, le père de Charles avait fait comme forgeron son tour de France en quatre ans. Arrivé à Paris, il s'y maria en 1824 avec Félicité Colle, fille d'un capitaine de l'Empire, sorti du rang. Ce capitaine Colle, chevalier de la Légion d'honneur, était Lorrain. Sa fille était née à Paris et était ouvrière en dentelles.

Charles Garnier sut lire à quatre ans. Il commença ses études primaires dans une petite école des environs de la rue Monsieur-le-Prince, où son père s'était établi forgeron, et en même temps carrossier-charron. A 13 ans, il s'agit de lui trouver un métier.

Quoique son père occupât souvent le petit Charles à tirer le soufflet de la forge, l'enfant était trop mince, trop délicat pour faire un solide ouvrier. Sa mère avait entendu parler du métier de vérificateur, où l'on pouvait gagner, lui avait-on dit, jusqu'à 6 fr. par jour. Elle rêva cette carrière pour son fils, qu'elle plaça chez un

architecte-vérificateur pour apprendre le métier. Ce patron fit mettre son vin en bouteilles par le petit Charles, lui fit fendre son bois, faire ses commissions et lui apprit à faire et à fumer des cigarettes. Il ne profita que trop de cette dernière leçon. Au bout de huit jours de travail, l'enfant se demanda si c'était bien cela l'architecture et la vérification, et, sur l'avis d'un voisin, ses parents le retirèrent des mains de ce singulier patron, et l'envoyèrent compléter son instruction dans la journée chez M. Demoyencourt, qui dirigeait une bonne école primaire dans le quartier ; le soir, il suivait les cours de la petite école de dessin de la rue Racine.

Chez M. Demoyencourt, Charles eut pour camarade et pour émule Jules-Gabriel Thomas, qui plus tard obtint pour la sculpture le prix de Rome en 1848, la même année que Charles Garnier pour l'architecture, fut son camarade à Rome, son ami toujours, et aussi son confrère à l'Institut. Jules Thomas a fait les deux figures qui accompagnent le buste, dans le monument élevé à Charles Garnier en 1903, près de l'Opéra. A l'école de dessin se trouvait Carpeaux, sur lequel Charles remporta même un prix de modelage. Carpeaux devait avoir aussi le prix de Rome, en 1854, six ans après Garnier et Thomas.

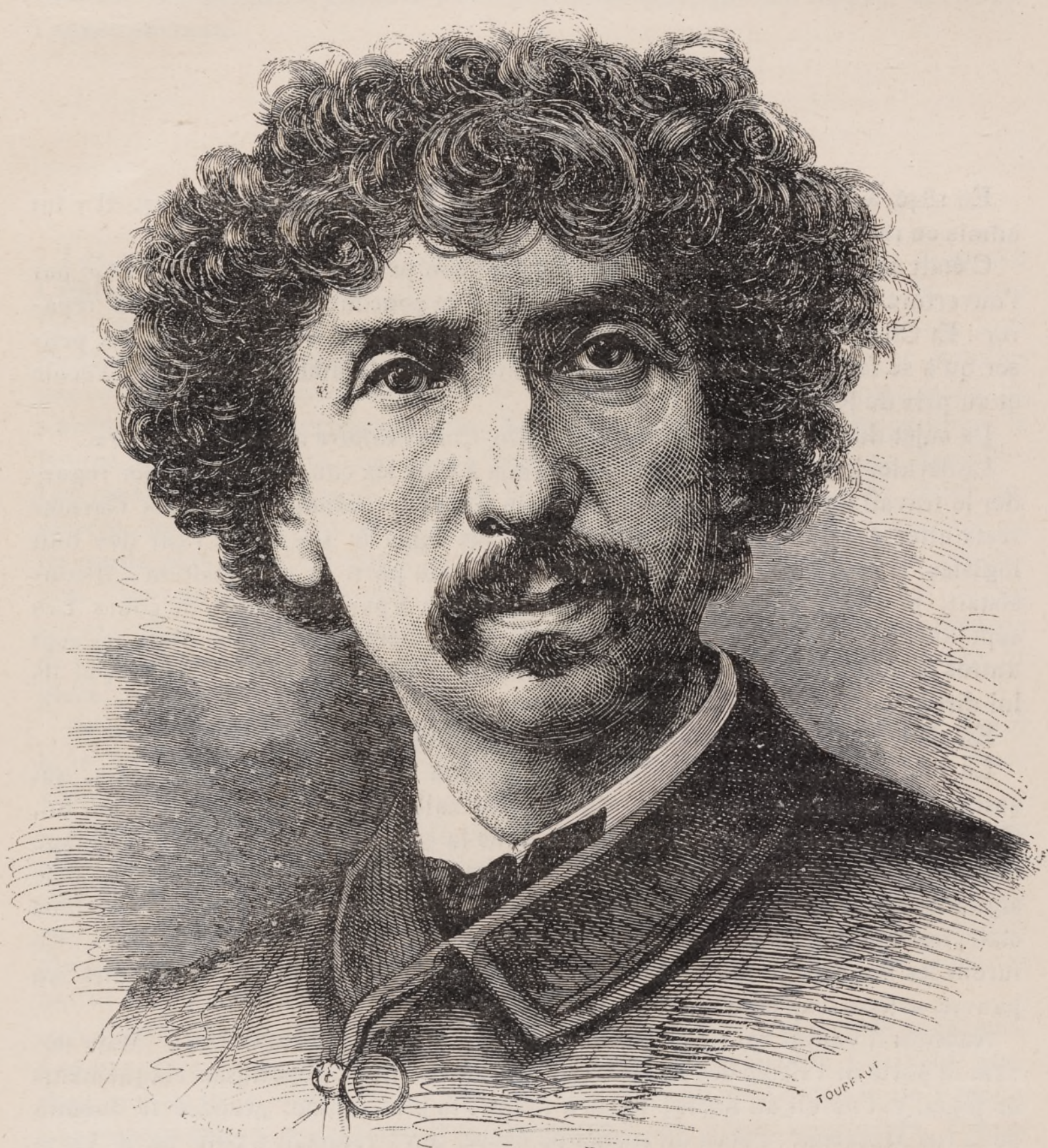
A 15 ans, Charles Garnier entra à l'atelier d'architecture de M. Lévêil. Au bout de quelques mois, les huissiers vinrent saisir le mobilier de l'atelier, et Garnier avec Louvet, André, Ginain, etc., passèrent dans l'atelier de M. Lebas.

Charles Garnier disait que les bons élèves d'un atelier sont souvent pour les nouveaux de meilleurs professeurs que le maître lui-même. Aussi déclarait-il que Jules André avait été son vrai professeur, et que M. Lebas s'était contenté de lui dire toujours : « C'est très bien, très bien... continuez ! » Cependant, M. Lebas, interrogé par la mère de Charles Garnier, lui avait dit : « Ce sera un prix de Rome ! » Ces paroles avaient donné du courage à ces braves parents pour supporter les charges de cette éducation d'artiste.

A 16 ans, Charles avait été reçu à l'École des Beaux-Arts dans les premiers (le 13^e) après un brillant examen en mathématiques, science pour laquelle il était admirablement doué.

Son père, qui demeurait alors rue Mazarine, 32, gagnait strictement sa vie, en fabriquant les petites voitures dites « coucous », qui stationnaient sur l'ancienne place Saint-Michel (maintenant place Médicis) et allaient à Sceaux. Il ne pouvait arriver ainsi à payer les mois d'atelier. Aussi Charles fut-il obligé, pour donner ses 20 francs par mois à M. Lebas, de *faire la place*, qu'on payait alors 0 fr. 75 c. l'heure. C'est ainsi qu'il travailla chez Viollet-le-Duc, où il fit du gothique, et chez l'architecte Galimard (le frère du peintre surnommé sur tous les murs du Quartier Latin : le *pou mystique*), et qui, sans talent, bâtissait beaucoup. En même temps, il poursuivait ses études à l'atelier, et y travaillait avec ardeur.

Il avait toujours été très encouragé au travail par sa mère, qui, incapable de le guider, savait cependant stimuler son ardeur à l'étude et lui donnait l'exemple de l'activité. Charles adorait sa mère, et pour lui faire plaisir, travaillait souvent tard dans la soirée, quand il était enfant, même après le cours de l'école de dessin. Etant à l'atelier, il travaillait tous les soirs à étudier des projets d'architecture. Cependant, il ne tenait pas de ses parents ses goûts artistiques. Souvent il disait à sa mère : « Voici deux objets similaires. L'un est joli et l'autre est laid. Je parie que tu vas trouver laid le joli, et réciproquement. » Cela arrivait comme il l'avait prédit. Mais M^{me} Garnier disait, en levant les épaules : « C'est des goûts



Charles GARNIER
(1825-1898).

d'artistes !... Personne ne les partage ! » Dès son enfance, ses idées et ses goûts étaient si différents de ceux de ses parents, qu'ils l'appelaient : *braque*, ou *le braque*.

II

LE PRIX DE ROME

En 1846, à 20 ans, Charles fut reçu en loge. Il n'y monta pas en 1847. Il y fut admis en 1848.

C'était sa dernière année de concours ; car son père avait été ruiné en 1847 par l'ouverture du chemin de fer de Sceaux. Plus de coucous à construire ou à réparer ! Et Charles, ne pouvant plus être aidé par son père, aurait dû ne plus penser qu'à se faire une position indépendante et une clientèle et renoncer à l'école et au prix de Rome.

Le sujet du concours de Rome était : *Un Conservatoire des arts et métiers*.

Le dernier jour, à l'heure où il est permis à tous les concurrents d'aller regarder le travail les uns des autres (ce qu'on appelle *cochonner*), Charles Garnier resta atterré et désespéré en entrant dans les loges de ses rivaux ; car des huit logistes, il était le seul qui eût adopté un certain parti de composition : il consistait, je crois, à placer les salles d'exposition à part des salles de cours. Les sept autres avaient adopté un autre parti, le même pour tous. Mais ces sept autres ne furent pas moins atterrés, quand ils virent le projet de Charles ; et ils lui dirent : « Toi seul, tu as trouvé le bon parti ! »

En effet, il eut à l'unanimité le premier grand prix de Rome.

Le jour du jugement, il avait prié le garçon de l'école des Beaux-Arts, qui assistait à la séance, de lever le rideau de la salle de délibérations, si c'était lui, Garnier, qui avait le prix. Il était assis dans la cour de l'École, sur un moulage antique, les yeux fixés sur la fenêtre, et entouré de ses amis, qui savaient tous le signal convenu. A force de regarder la fenêtre, le pauvre Charles ne voyait plus clair, troublé par l'émotion, quand le rideau fut brusquement soulevé !... Ce furent les hourras et les embrassements de ses amis qui firent comprendre au pauvre artiste trop ému qu'il avait le grand prix !

Aussitôt il voulut courir annoncer à ses parents la bonne nouvelle .. Mais devant la porte de l'École des Beaux-Arts, on entendait de frénétiques claquements de fouet, et l'on vit un fiacre, lancé à l'allure la plus rapide, prendre le chemin de la rue Mazarine : c'était un cocher de fiacre, qui y remisait à côté du n° 32, et qui savait comme tout le quartier que le jeune Garnier concourait pour le prix de Rome. Passant devant l'École, il avait attendu lui aussi le jugement... Il s'était dépêché pour l'annoncer à M^{me} Garnier, qui, prévenue, elle aussi, par les retentissants claquements du fouet, venait à la porte pour savoir ce que signifiait ce bruit. Quelques minutes après, l'heureux lauréat se précipitait, suivi d'une bande de ses camarades, chez ses parents, bien émus, bien contents !...

Charles allait avoir 23 ans le 6 novembre de cette même année 1848 ; il avait donc 22 ans et demi quand il obtint le premier grand prix de Rome, fait rare pour un architecte, ce prix ne s'obtenant généralement qu'entre 26 et 30 ans. Je crois qu'on cite Lefuel comme l'ayant eu de très bonne heure aussi.

Charles Garnier allait à Rome avec son ami J.-G. Thomas, sculpteur, Chabaud, graveur en médailles, Deveaux, graveur en taille-douce, Duprato, compositeur. Il n'y eut pas de prix de peinture cette année-là, et Charles regarda toujours comme « son peintre », Gustave Rodolphe Boulanger, qui eut le prix de Rome l'année suivante.

III

LE SÉJOUR A ROME ET EN ITALIE

Les cinq prix de Rome partirent ensemble en novembre 1848 par la diligence Laffitte et Caillard. Il n'y avait alors que des tronçons de chemins de fer entre Paris et Marseille. Le voyage fut un enchantement !.. Ces jeunes gens, tous Parisiens, excepté Chabaud, qui était d'Aix en Provence, et tous de familles pauvres, n'avaient jamais voyagé, et le mode des voyages d'alors permettait de s'arrêter partout. Ils visitèrent donc Châlons, Lyon, d'où ils descendirent le Rhône jusqu'à Avignon ; ils virent Orange, Valence, Nîmes, Arles, Marseille. Les monuments romains du Midi de la France, avec les beaux tons dorés des pierres, les enchantèrent. Ils s'embarquèrent pour Gênes. Là, l'enthousiasme ne les quitta plus jusqu'à Rome. L'architecture, la peinture, la sculpture, la végétation, l'azur du ciel et de la mer, le climat, tout ravit Charles Garnier ! Le jour de son arrivée à Gênes, il faisait froid, et Charles tomba en extase, à la promenade de l'*Acqua Sole*, devant une rose épanouie, enveloppée d'une légère couche de glace...

Ils continuèrent leur voyage par Florence, et arrivèrent à Rome, un peu avant le 1^{er} janvier 1849, dans les délais fixés par le règlement de l'Académie de France à Rome.

Pendant les cinq ans que durait alors la pension à la villa Médicis, Charles Garnier ne revint pas à Paris. D'ailleurs, la difficulté du voyage en l'absence de chemins de fer, la dépense, la longueur du trajet en bateau et en diligence, n'invitaient guère à aller à Paris. On ne cite que ceux qui avaient le malheur de perdre leur père ou leur mère comme ayant effectué ce voyage, que les pensionnaires modernes font presque tous les ans.

A Rome, Charles devait être témoin, en 1849, de graves événements politiques. Les Français résidant à Rome, craignant les excès des soldats de Garibaldi pendant le siège de la ville, s'étaient presque tous réfugiés à l'Académie de France. Les pensionnaires, pour laisser leurs chambres à ces hôtes improvisés, étaient obligés de coucher dans les corridors de la Villa Médicis. Ils ne pouvaient plus travailler, et le Directeur émit l'idée de partir tous en masse pour Florence. Les avis pour l'adoption ou le rejet de cette proposition étaient très partagés... Charles poussait beaucoup à ce départ pour Florence, par l'unique raison qu'il avait envie d'y aller travailler, et qu'il n'avait pas d'argent pour faire ce voyage. M. Eugène Guillaume a raconté les multiples démarches qu'il dut faire avec Garnier auprès des autorités de Rome, afin d'obtenir pour toute l'Académie et son Directeur, M. Alaux, passeports, chevaux, voitures, sauf-conduits...

Enfin, l'Académie arriva à Florence, où Charles travailla beaucoup, et d'où il rapporta de belles aquarelles. C'est à partir de ce moment-là qu'il passa *maître*

aquarelliste, et étonna ses amis par la rapidité d'exécution qu'il mettait à faire une aquarelle. Aussi, lui faisait-on la plaisanterie de lui dire, en voyant une de ces grandes feuilles, remplies de détails, aux tons si exacts : « Oh ! celle là t'a bien demandé cinq minutes de travail ! »

Charles travailla beaucoup à Florence, à Sienne, à Pise, à Pistoia, etc. etc. ... puis à Rome, à Corneto, où il releva d'intéressants tombeaux étrusques.

Charles Garnier travailla aussi à Pompéi, et de là aussi il rapporta des aquarelles intéressantes. On sait les beaux travaux qu'il fit à Rome pour se conformer aux obligations imposées aux pensionnaires. Il fit aussi en Sicile, avec des camarades, un pittoresque voyage, dont il rapporta de belles études.

A Rome, non seulement il travaillait, mais il gardait du temps pour aller dans le monde, s'amuser, danser.

Il était émerveillé des belles fêtes données par l'aristocratie de la finance à Rome, entre autres par les Colonna, fêtes dont le luxe grandiose était tout nouveau pour lui, et aurait fait encore l'admiration d'un artiste plus blasé que ne l'était Charles Garnier. La hauteur, la grandeur des salles de bal et de souper, l'abondance des diamants, auraient suffi à l'étonner.

Charles était passionné du carnaval romain, qui se célébrait encore alors selon l'ancienne coutume, avec un mélange d'une courtoisie élégante et d'une certaine licence. C'était d'ailleurs la bonne société romaine qui donnait le ton.

Danseur infatigable, il savait encore égayer les réunions par des chansons, des charades, des petits jeux, des tours de cartes. Il était le boute-en-train de la villa Médicis. Ses contemporains à l'Académie de France n'ont pas oublié les comédies qu'il y faisait représenter dans le salon du Directeur, et où il jouait aussi un rôle. La plus fameuse de ses comédies-pochades est *La Poignée de Cheveux*, dont le titre ne voulait qu'indiquer la difficulté à démêler l'intrigue, et après la représentation de laquelle un attaché d'ambassade demandait sérieusement à Charles où était cette poignée de cheveux!...

A sa troisième année de séjour à Rome, Charles partit pour la Grèce et Constantinople. Il rencontra sur le paquebot Théophile Gautier, avec qui il se lia ; à Athènes, Mézières, Beulé et Edmond About, qui a raconté dans la *Grèce contemporaine* son voyage dans le Péloponèse avec le paysagiste de Curzon et Charles Garnier.

Charles passa seul trois mois à Égine, pour faire sa belle restauration du Temple, qu'on appelait alors de *Jupiter Pan-hellénien*. A cette époque-là, la polychromie des temples était encore discutée, et avait des adversaires au sein même de l'Institut. Garnier avait eu la bonne fortune de trouver des Métopes portant encore de la coloration rouge et de la bleue, et la question n'était plus à discuter, elle était tranchée ! Cette restauration fit beaucoup d'honneur à Garnier et donna à l'Institut et au monde des artistes une haute idée du jeune architecte.

IV

L'OPÉRA

Les premiers jours de janvier 1861, l'Empereur décréta un concours pour édifier un Opéra. Le but de Napoléon III, ou plutôt celui de l'impératrice Eugénie,

était de faire bâtir l'Opéra par l'architecte Viollet-le-Duc. Mais comme il n'était pas du service des Bâtiments civils, étant inspecteur général diocésain, c'est-à-dire voué aux églises de style moyen âge, et que, d'autre part, M. Rohaut de Fleury, artiste fort estimable, était l'architecte de l'Opéra de la rue Drouot, l'Empereur décréta ce concours pour déposséder Rohaut de Fleury, et donner à Viollet-le-Duc l'occasion de montrer son talent. Le malheur fut que Viollet-le-Duc, dessinateur de premier ordre, n'était pas un véritable architecte, mais bien un archéologue, et qu'il ne savait pas composer. Aussi son projet n'entra-t-il même pas dans la première sélection des projets discutables.

Charles travailla seul à son projet, ne se faisant aider par personne pendant ce mois de janvier, accordé pour l'avant-projet, qui se composait de plans, coupe, élévation, façades.

Les dessins ne devaient pas être signés, et une devise était reproduite dans une enveloppe cachetée.

Je fournis à Charles sa devise, en altérant un peu un vers du Tasse tiré de l'épisode d'Olindo et Simfronia. Le Tasse dit, en parlant d'Olindo : « Brama assai, poco spera, nulla chiede. » La dernière partie manquait d'à-propos, puisque Charles demandait au contraire beaucoup, et, la supprimant, mettant à la première personne le vers du Tasse, il resta une devise courte et modeste : « Bramo assai, poco spero » (Je désire beaucoup, j'espère peu).

Au premier degré du concours, Charles, sur les 200 concurrents, fut classé le cinquième. Le premier était Léon Ginain, le deuxième Crépinet et Boitrel, le troisième Garnaud, le quatrième Duc.

Le concours recommença entre les cinq projets primés. M. Duc se retira du concours. Crépinet et Boitrel se séparèrent. Cela fit toujours cinq concurrents. Charles, pensant que Ginain et lui étaient les deux plus forts, fit proposer à Ginain, par l'excellent ami Lebouteux, connu pour sa réserve et sa discrétion, de signer chacun son projet de leurs deux noms, Garnier et Ginain, Ginain et Garnier. Mais Ginain refusa à deux reprises différentes la proposition de Charles, qui fut classé le premier à l'unanimité.

Charles Garnier avait 35 ans et demi. La gloire lui souriait, et il pouvait croire que la fortune en ferait autant. Il était estimé et aimé de tous... Son nom, presque inconnu la veille, était proclamé partout. Il était « le lion » du moment. Pourquoi faut-il une ombre au tableau, et pourquoi Charles Garnier était-il si malheureux ? Hélas ! Cette névrose qui l'avait déjà terrassé une fois à son retour de Rome n'était point guérie, et ne se guérit jamais !... Toute sa vie, qui aurait pu être heureuse, fut empoisonnée par cette maladie, cette *neurasthénie*, qui résidait dans l'imagination et ne lui laissait ni trêve ni repos. Tous les phénomènes nerveux, il les éprouvait : tantôt il voyait un gouffre s'ouvrir devant ses pas ; tantôt sa vue se troublait au point de ne plus voir dans la rue que la moitié des passants, soit en large, soit en long, ou de les voir marcher sur la tête. Ou il lui semblait marcher lui-même sur des cardes de ouate ou des boules de caoutchouc ; ou une secousse violente l'arrêtait tout à coup comme s'il allait tomber ; ou il avait une douleur entre les deux yeux, ou tout tournait autour de lui, il croyait tourner lui-même ; ou il croyait devenir fou... disant que sa tête s'en allait, qu'elle était vide !... qu'il sentait partout le néant !... Il croyait toujours qu'il allait mourir, ou rester infirme pour toujours. Il passait des mois à se croire un cancer, et à en éprouver toutes les souffrances. La nuit il se réveillait, croyant avoir la fièvre typhoïde, ou toute

autre grave maladie, et s'écriant : « Mon Dieu ! mon Dieu ! que je suis malade !... que je souffre !... si je savais seulement ce que j'ai ! .. » Et constamment il se préoccupait de son état de santé ; il s'assombrissait, se condamnait à un silence douloureux pour lui et peut-être plus encore pour les siens !

On dit que Dieu fait payer aux artistes par une sensibilité exagérée, maladie même, les dons qu'il leur accorde : Charles Garnier confirme cet aphorisme ; et cette gaieté qu'il affichait en public n'était souvent qu'un moyen factice qu'il employait pour sortir de lui-même, se *griser*, pour ainsi dire, et oublier pour un moment ses maux imaginaires !

Ne voulant rien négliger pour son œuvre, Charles fit, presque toujours avec moi, et avec l'un de ses inspecteurs (Louvet, Baudry, Jourdain), de grands voyages en Europe, pour étudier des salles de théâtre, prendre la distance entre les sièges (ce qu'il appelait le banc-à-banc), leur largeur, la disposition des loges, etc., etc... C'est ainsi qu'il visita Bordeaux, Londres, Édimbourg, Milan, Vérone, Venise, Munich, Vienne, Dresde, Berlin, Copenhague, Stockholm, Christiania, Madrid, Valence, Barcelone, etc., etc... et *c'est toujours à ses frais* qu'il effectua ces grands et dispendieux voyages.

C'est au théâtre Philharmonique de Vérone qu'il surprit le secret de la peinture imitant et complétant la dorure dans les parties d'ombre. Dès le début de son projet, il s'était promis de faire du *vieil or*, et non de l'or neuf, dont le ton clair et luisant lui semblait « canaille » et sentant le *parvenu*. Il ne se lassait pas d'admirer les ors de la salle de l'ancien Opéra. C'est Charles qui a inventé le *ton vieil or*, devenu si vite à la mode, et auquel personne jusque-là n'avait songé, chacun attendant du temps cet effet de couleur chaude, cossue, chatoyante, sans luisant.

A Vérone, charmé par le ton harmonieux de la salle du théâtre, et passant près d'une colonne, il vit, avec ses excellents yeux, que les parties faisant saillies étaient seules recouvertes d'une couche de dorure légère qui accrochait la lumière, et que tout ce qui était en creux était d'un ton d'ocre brun, et seulement *huile trois couches*. Cette découverte lui permit de faire dorer sa salle d'Opéra pour la somme de 40.000 francs, la peinture simulant l'or dans toutes les parties creuses et dans l'ombre.

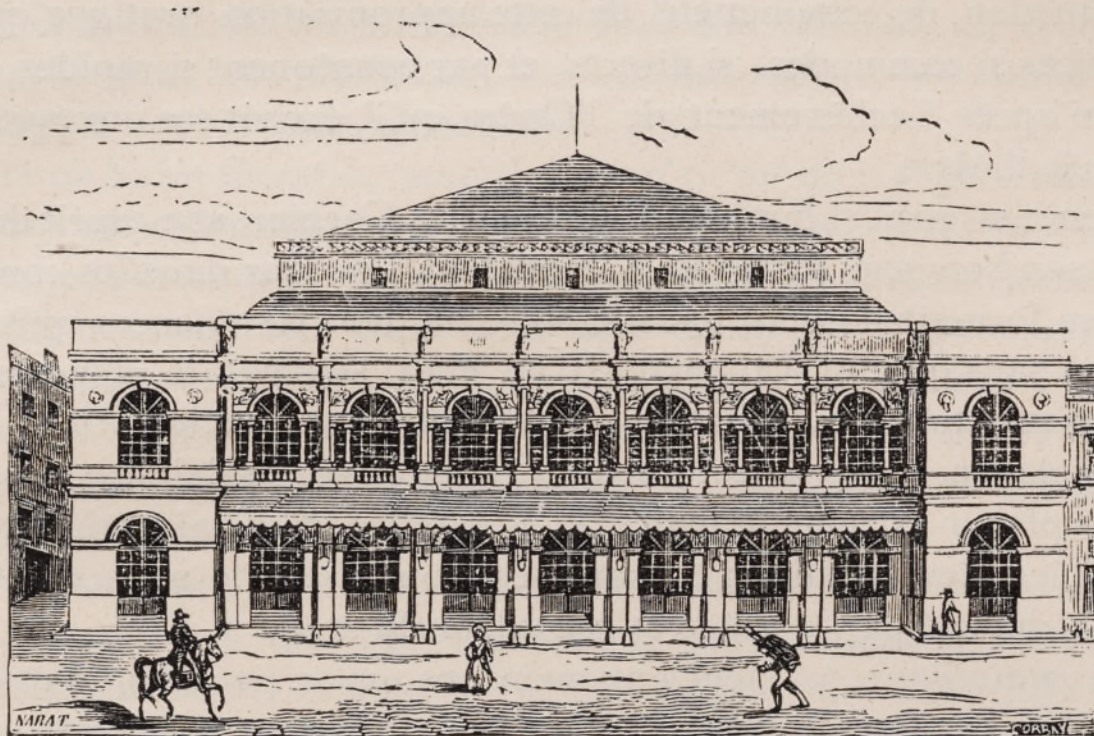
V

DERNIERS TRAVAUX. — DERNIÈRES ANNÉES

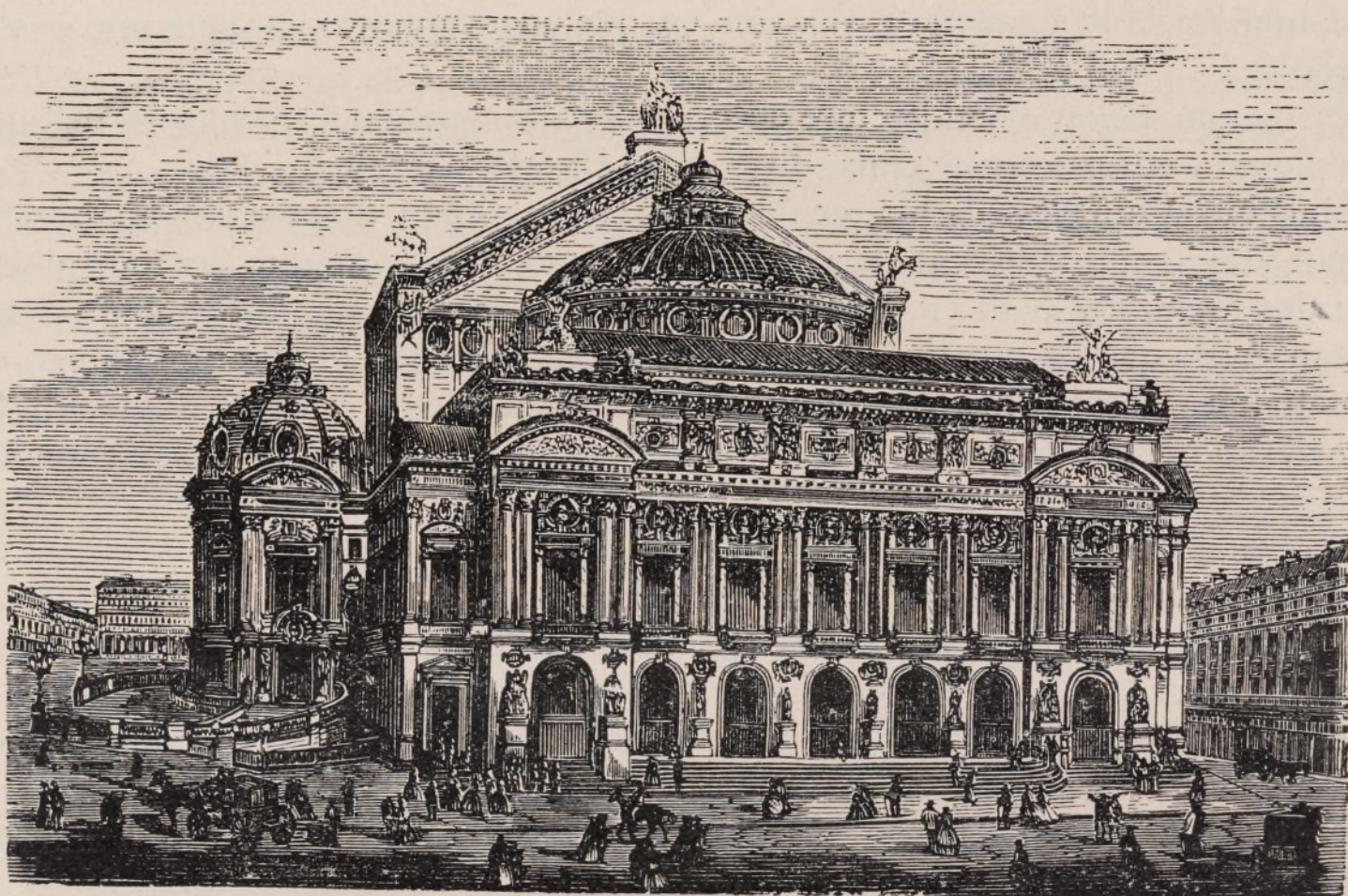
Ce ne fut qu'après avoir fini l'Opéra que Charles Garnier bâtit la villa da Bischoffsheim à Bordighera et fit aussi pour Bischoffsheim cet observatoire de Nice, qui restera le type du genre, comme l'Opéra le type du théâtre.

Il édifia aussi le Cercle de la librairie, à Paris, et la maison d'habitation de l'éditeur Hachette, boulevard Saint-Germain, 195 ; puis, le Casino, la salle à manger, les bains de Vittel ; la salle de concerts et une salle de jeux à Monte-Carlo, la jolie église de la Capelle-en-Thiérache et l'église de Terre-Sainte à Bordighera, et deux panoramas à Paris. Il reconstitua l'histoire de l'habitation à l'Exposition universelle de 1889.

Sa dernière œuvre fut le magasin de décors de l'Opéra, au bastion n° 44.



L'ancien Opéra de la rue Le Peletier



Le nouvel Opéra

Malgré la simplicité de l'édifice, on y retrouve l'élégance qui caractérise toutes les œuvres du grand artiste, et les dispositions intérieures jouissent aussi de cette clarté du plan, de cette netteté, de cette appropriation pratique qui rendent tous les services si commodes, si directs, et par conséquent si rapides.

C'est aussi après l'achèvement de l'Opéra qu'il écrivit ses ouvrages sur son Opéra et sur le théâtre.

L'intelligence si vive, si lumineuse de Charles Garnier, son esprit de justice et d'équité, et son bon sens pratique le rendaient précieux dans les commissions. Aussi ne s'en formait-il guère dans les arts, ou dans les sciences qui touchent à l'architecture, sans qu'on l'y appelât. Il en était souvent le rapporteur, et ses rapports, toujours très remarquables, y étaient fort appréciés. Aussi M. Duban pouvait-il lui écrire, après la lecture d'un rapport sur l'éclairage des théâtres : « J'ai pris un plaisir extrême à le lire et à le relire. Si j'étais ministre, je vous soumettrais bien des questions à examiner, pour avoir le plaisir d'être éclairé d'abord, puis charmé par la grâce et la couleur du style. »

Dans les commissions, malheur aux membres qui se perdaient dans la lecture des documents, au lieu de les résumer ! malheur au président qui laissait s'égarer la question !... Charles ne pouvait se retenir de manifester son impatience par des signes de nervosité exaspérée !... Mais aussi quelle satisfaction pour les membres de la commission ou du conseil des Bâtiments civils, quand Garnier présidait, ou que, reprenant le sujet débattu, le dépouillant de toute incidente, le ramenant au point, le simplifiant, le résumant, le mettant en une vive lumière, il le soumettait aux voix en quelques minutes, et dans une clarté parfaite.

Diriger un atelier d'architecture et corriger régulièrement les projets et dessins des élèves n'eût pas été, je crois, du goût de Charles Garnier.

Mais quand un élève de l'École des Beaux-Arts venait lui montrer un projet, c'était vraiment intéressant et curieux de voir avec quelle rapidité de coup d'œil le grand architecte avait vu, compris, apprécié, jugé l'œuvre du débutant. Avec une maëstria qui n'excluait ni sa simplicité habituelle, ni sa familière bonhomie, il mettait le doigt sur le point faible, et quelques moments après, il indiquait le remède au mal, et donnait le moyen de faire saillir les parties réussies et caractéristiques du travail.

Il revêtait ses conseils, si pleins de bon sens, d'une lumière si vivifiante, il était si encourageant, mettait tant d'entrain dans ses paroles, que l'élève sortait enthousiasmé de cette leçon, le courage doublé, l'imagination montée, le cœur plein d'ardeur !... Combien ont gardé de telles séances un souvenir *émerveillé* !...

Aussi, M. Edwin O. Sachs, de Londres, l'architecte des théâtres de Covent-Garden et de Drury-Lane, après avoir proclamé Charles Garnier *le Grand Français*, « le maître le plus illustre, qui a exercé sur les maîtres du monde entier la plus heureuse action », a-t-il pu ajouter :

« Les lettres que j'ai de lui et la visite que je lui ai faite à sa villa de Bordighera ne m'ont pas seulement appris — et avec quelle sûreté — bien des choses de technique ; elles m'ont encore, et *surtout*, imprégné de cet enthousiasme de perfection que, seul de tous les architectes que j'ai connus et que je connais, il était capable d'inspirer à de jeunes hommes. »

Charles Garnier avait conservé, malgré les années, sa taille svelte et élégante, ses belles dents, ses cheveux fins et frisés, et il aurait sans doute gardé

sa gaieté, sans ses mortelles angoisses pour la santé [de son fils Christian.

Dans la nuit du 1^{er} au 2 août 1898, Garnier fut pris d'étouffements, se leva, alla dans son cabinet de travail s'asseoir dans son fauteuil, en revint quelques minutes après pour se recoucher ; il se jeta sur son lit, ses jambes pendantes. Il était frappé d'une attaque d'apoplexie.

M. le curé de Saint-Séverin, mandé aussitôt, lui dit : « Je viens prier pour vous ; si vous me reconnaissez, cher Monsieur Garnier, serrez-moi la main. » Et Charles, qui ne parlait plus, la lui serra avec force de sa main gauche, la seule qui eût gardé la sensibilité. Puis M. le curé lui dit : « Maintenant, mon cher ami, je vais vous donner l'absolution et le sacrement des malades. Si vous voulez élever votre cœur à Dieu et prier avec nous, serrez-moi encore la main. » Et le mourant serra cette main amie deux fois de suite, et expressivement. M. le curé lui donna l'absolution et l'extrême-onction.

La journée fut calme, la nuit ne fut pas mauvaise et la journée du lendemain fut assez calme encore. Mais vers 6 heures du soir, la seconde attaque redoutée survint, et se termina par la mort à 8 heures, le soir du 3 août 1898.....

Quelques jours plus tard, quand on parla d'élever un monument à l'architecte de l'Opéra, Christian, sans songer à la vaine gloriole d'une statue en pied, rappela combien son père avait toujours critiqué et blâmé les statues en costume moderne, l'effet déplorable d'un pantalon et d'un veston en bronze ou en marbre. et assura que le beau buste de Charles Garnier par Carpeaux, buste qu'on agrandirait suivant les proportions du monument, répondrait beaucoup mieux aux goûts esthétiques de l'artiste qu'on voulait glorifier.

C'est Christian qui désigna la place où devrait être érigé le monument, place qui réunit, disait-il, ce double avantage d'être située dans l'Opéra, comprise dans la grille qui l'entoure, et cependant vue de la voie publique.

Il exprima la volonté de faire écrire sur le piédestal, après le nom de Charles Garnier, ces mots : « Fils d'un forgeron », disant que c'était un titre de noblesse, comme le parchemin du travail.

LOUISE GARNIER, née BARY.

Archives et Bibliothèque de l'Opéra.

I

ARCHIVES

En dépit des nombreux ouvrages publiés sur notre première scène lyrique, l'histoire complète et vraie de l'Opéra n'existe pas encore. S'appuyant sur des pièces authentiques qu'ils avaient retrouvées chez des notaires, dans les registres du secrétariat de la Maison du Roi, dans ceux du Parlement et de la Conciergerie, aux Archives nationales et dans plusieurs Bibliothèques de l'Etat, divers auteurs ont bien établi les origines de l'Académie de musique, indiqué la marche générale du théâtre et noté le passage des principaux artistes ; mais personne n'a fait œuvre définitive, en étudiant la structure et le fonctionnement de ce vaste organisme, en relevant les mille détails qu'il comporte : mise en

scène des ouvrages, comparaison des recettes, nombre des représentations pour chaque reprise, changements d'interprètes, état des décors et des costumes. On n'a point dressé avec exactitude le bilan financier et artistique des multiples directions qui, en se succédant, ont connu des fortunes diverses ; on n'a point tiré de l'ombre et mis en lumière tous les faits qui constituent ce que l'on pourrait appeler la vie ambiante, et qui donnent aux choses leur importance relative et leur caractère particulier.

A dire vrai, cette tâche ne saurait être entièrement remplie, car on ne possède plus les documents de service intérieur pour la longue période qui va de l'ouverture de l'Opéra en 1671 (direction Pierre Perrin) au lendemain des débuts de Rameau en 1735 (direction Thuret). Une telle lacune, à jamais regrettable, provient de ce fait, que les directions Francine, Dumont, Guyenet, Destouches et Gruet aboutirent à des liquidations désastreuses, et que chaque directeur, volontairement ou non, négligeait ou même détruisait ses pièces comptables. Les papiers, formant archives, apparaissent en 1735, pour disparaître, une fois encore, pendant la période où M^{me} de Pompadour contraignit la ville de Paris d'accepter le privilège de l'Académie royale, sous la haute surveillance de sa créature, d'Argenson. Les livres devaient alors, selon toute vraisemblance, être transportés dans les bureaux du ministère, ils s'y sont égarés depuis, et la perte en semble définitive. C'est seulement en 1749 qu'on peut commencer à parler d'archives, parce qu'à cette époque le prévôt des marchands prit l'habitude de faire verser la comptabilité au magasin de l'Opéra situé rue Saint-Nicaise. Toutefois, comme personne n'avait charge de classer la correspondance, de coter les reçus, de réunir, ici, les comptes de fournitures, là, ceux des recettes provenant des spectacles, bals et concerts, la paperasserie s'accumulait et s'entassait au hasard dans les greniers de la maison. Un rapport constate en 1815 que le défaut de local n'a pas encore permis de donner une classification aux papiers administratifs, et qu'il serait indispensable de mettre fin à pareil désordre. Les années passent et les régimes se succèdent ; parfois une voix se fait entendre et tente de secouer la traditionnelle inertie ; *vox clamat in deserto*. Il faut, pour constater un changement, arriver à l'année 1860, où l'on projette la construction du Nouvel-Opéra ; le règlement du concours prévoit une bibliothèque et un dépôt d'archives ; l'emplacement concédé permettra donc les rangements indispensables ; le chaos va se dissiper.

Un décret du 16 mai 1866 avait nommé chef de ce nouveau service mon regretté prédécesseur, Charles Nutter, et depuis lors jusqu'en 1875, on peut dire que cet homme, remarquable à tant de titres, a renouvelé au moins l'un des exploits d'Hercule. Il a nettoyé, non pas les écuries d'Augias, mais les cuisines de l'hôtel de Choiseul, car en ce rez-de-chaussée s'étaient amoncelés des centaines de registres et des milliers de feuilles, depuis l'inventaire de 1748, le plus ancien qu'on ait retrouvé. Il fallait, pour mener à bien l'entreprise, son activité, sa patience, sa culture intellectuelle et aussi son amour pour tout ce qui parlait le langage du passé. Assez autoritaire, sous les dehors de la plus exquise urbanité, il procédait à sa guise, sans permettre qu'on l'aidât dans une besogne pour laquelle l'initiative d'un seul n'était peut-être pas toujours suffisante. Son esprit de méthode lui avait fait imaginer trois grandes catégories, dans lesquelles il lui semblait que tout pouvait entrer : *Administration, Comptabilité, Inventaires généraux et partiels*, en dehors des registres de

recettes à la porte, de fournitures, de feux, de doit et avoir, etc. Cette classification satisfaisait plus les yeux que l'esprit ; elle n'offre l'avantage, en somme, ni de la clarté, ni de la commodité. Je m'en suis aperçu, lorsque, ayant l'honneur de succéder à Charles Nutter, j'ai commencé à préparer l'ouvrage considérable qui, sous ce titre : *Les Archives de l'Opéra*, constituera un jour, si Dieu me prête vie, la véritable histoire de l'Opéra.

Pour mieux faire comprendre ma pensée, je reproduis d'abord ici la classification des principales séries, telle que l'a établie mon prédécesseur, et telle qu'elle subsiste jusqu'à nouvel ordre.

ADMINISTRATION

Arrêts du Conseil d'État. Lettres patentes, ordonnances.

Dépêches ministérielles.

Décisions. Délibérations.

Budgets. États du personnel. Engagements, congés.

Correspondance (auteurs, acteurs, etc.).

Projets. Plans d'organisation.

Jury littéraire.

Mises d'ouvrages.

Fêtes, bals, bénéfices.

Entrées.

Bâtiment. Inspection.

Soumissions, traités, marchés.

Affiches.

COMPTABILITÉ

Recettes à la porte. Locations et abonnements.

Redevances.

Baux.

Appointements. Gratifications. Feux. Pensions.

Honoraires d'auteurs.

Droit des indigents.

Frais de police et de sûreté.

Comptabilité espèces.

Comptabilité matières.

Ouvriers. Fournisseurs.

Cette classification porte sur des époques très différentes et sépare des articles qui gagneraient précisément à être rapprochés, ou *vice versa*. Par exemple, les feuilles libres de recettes à la porte, qui furent, en leur temps, des doubles destinés au contrôle de l'autorité supérieure, ne se trouvent point avec les registres des recettes quotidiennes qu'elles ont souvent l'avantage de compléter. Lorsque je commençai à passer en revue les pièces données depuis 1735 jusqu'à nos jours, et à dresser un tableau des spectacles quotidiens, il me fallut dépouiller le contenu de nombreux cartons où se trouvaient mélangées des notes de tout genre et de tout temps. Il en va de même pour les états du personnel, les engagements, les congés, etc. Ainsi le carton 1 contient les pièces administratives les plus disparates. Le carton 2 n'est historique que par l'étiquette dont il est

orné. Les cartons 19 à 27 renferment les émargements de plus d'un demi-siècle. Les comptes des fournisseurs et des ouvriers voisinent dans une gênante promiscuité. Quant aux feux, ils recèlent, mêlés à des brouillons ou minutes sans importance, des lettres et des signatures de haute valeur. Si l'on songe que les Archives proprement dites comprennent, à l'heure actuelle, plus de *sept cents* cartons, on devine à quel labeur donnent quelquefois lieu les recherches les plus simples.

Je rêve d'une classification plus rationnelle et plus pratique. Il conviendrait de créer autant de chapitres qu'il y eut de directions successives, et d'insérer dans chacun d'eux tous les documents qui ont trait aux conditions administratives, financières et artistiques de l'exploitation, de rassembler en un mot tout ce qui représente l'histoire d'une période, tout ce qui permet de lui restituer sa véritable physionomie. On irait ainsi de Maurepas et d'Argenson à nos modernes ministres de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en passant par les membres du Comité, par Lucien Bonaparte, par les intendants, les inspecteurs, les chefs de cabinet délégués, etc. Les autographes sont nombreux qui racontent tour à tour le « bon plaisir » des anciens rois, la violence patriotique des représentants du peuple aux temps troublés de la Révolution, la volonté personnelle d'un Napoléon Bonaparte, signant de sa main de Premier Consul, puis d'Empereur, les moindres pièces relatives aux dépenses de l'Académie de musique, la gravité solennelle et un peu ridicule de la Restauration, singeant dans ses entête officiels, dans ses formules de politesse, et jusque dans ses appellations, le règne d'un Louis XIV, le positivisme des hommes de 1848, les allures prime-sautières de Napoléon III, et l'esprit bureaucratique de la troisième République. Pour le XVIII^e siècle en particulier, bien des dessous directoriaux se trouveraient éclairés d'un nouveau jour. Une pièce relative aux décors et aux costumes d'un opéra ou d'un ballet prendrait plus de valeur, lorsqu'elle serait jointe aux lettres des auteurs, aux observations du metteur en scène, à l'inventaire du chef de magasin, etc. Par la comptabilité, par les recettes à la porte, par le relevé des baux passés devant notaire pour la location des loges, par les échantillons d'étoffes retrouvés dans les comptes des fournisseurs, par le prix des chaussures, des maillots, des perruques, des masques, des rubans, on établirait la genèse d'une œuvre, on pourrait la suivre depuis sa première jusqu'à sa dernière représentation, voir ce qu'elle coûte comme ce qu'elle a rapporté. Un inventaire par carton permettrait d'accomplir méthodiquement ce travail, dont l'achèvement exige sans doute, sans parler de la peine, un long temps. Mais qu'importe la durée de l'entreprise, s'il s'agit d'un classement définitif ! Ce qu'il faut, c'est que les choses soient à leur place logique, c'est qu'on puisse les chercher vite et les trouver sûrement. Alors seront constituées pour l'utilité de tous les Archives de l'Opéra.

II

BIBLIOTHÈQUE

La Bibliothèque proprement dite est tout à la fois musicale, bibliographique et iconographique, en d'autres termes, elle comporte trois divisions : musique, livres, images.

Musique.

La musique se subdivise elle-même en deux parties : d'un côté, les partitions de tous les ouvrages, opéras ou ballets, qui ont été représentés à l'Opéra depuis sa fondation ;

De l'autre, les publications modernes, opéras comiques, opérettes, mélodies, chansons, morceaux d'orchestre ou de piano, etc.

La première partie, on le devine, est la plus intéressante, et la plus précieuse ; elle constitue le vrai fonds du théâtre, et résume son histoire. On y trouve toutes les œuvres jouées, tantôt manuscrites à l'état d'autographe, tantôt manuscrites à l'état de copie (les règlements exigeant autrefois qu'une copie de la partition d'orchestre fût faite au théâtre, même si elle ne devait pas servir, car les batteurs de mesure lui préféreraient une réduction, dite *conducteur*, et faite à leur usage), tantôt gravées en grand ou petit format, souvent avec des annotations du chef d'orchestre ou même de l'auteur, tantôt avec ou sans paroles, en un mot, sous toutes les formes et dans toutes les éditions. A ces volumes s'ajoutent, pour constituer l'ensemble de ce qu'on appelle « le matériel » : les parties séparées des solistes, ou rôles, les parties de chœurs, les parties d'orchestre, et les « répétiteurs » de ballet, car c'est depuis 1871 seulement que les études chorégraphiques se font au piano ; jusqu'alors on usait de deux violons, et l'auteur était le plus souvent obligé de composer ce duo instrumental ; Wagner s'est soumis lui-même à cette nécessité pour la Bacchanale de *Tannhäuser*. A côté des œuvres jouées, qui sont maintenant au nombre de 700 environ, prennent place une cinquantaine d'œuvres reçues, mais non jouées pour des causes diverses, dont quelques-unes sont dues pourtant à la plume de musiciens célèbres, tels que Sacchini, Philidor, Gossec, Monsigny, Berton, Zingarelli, Halévy, etc. Enfin, on doit mentionner par centaines les airs de danse manuscrits, le plus souvent demeurés inédits, qu'on introduisait jadis au gré des artistes dans les opéras du répertoire, et avec lesquels les maîtres de ballets du XVIII^e siècle agençaient leurs divertissements, soit au théâtre, soit dans les fêtes données par le roi ou de riches seigneurs.

La seconde partie de la bibliothèque musicale n'a point de valeur historique, mais elle met à la disposition des lecteurs les partitions et les morceaux qui, sans appartenir au répertoire de l'Opéra, peuvent néanmoins, par la nature du sujet, ou le nom de l'auteur, offrir quelque intérêt. Elle est formée et presque exclusivement alimentée par les envois du dépôt légal. Des trois exemplaires que l'imprimeur est tenu de déposer au Ministère de l'Intérieur en ce qui concerne la musique, l'un va à la Bibliothèque nationale, l'autre au Conservatoire ; le troisième nous est volontiers attribué. J'ai d'ailleurs le regret de constater que ce qui nous parvient est le plus souvent ce dont on n'a pas voulu ailleurs. Par exemple, une partition d'orchestre de Massenet est toujours arrêtée au passage, et la Bibliothèque ne la verra jamais ; en revanche, les chansons de concerts poussent plus drues que les orties dans les haies ; on ne nous fait tort d'aucune, et c'est par brassées qu'on nous les octroie libéralement. Pour échapper à ce fléau, quel dommage qu'on n'ait pas encore eu l'idée de créer une Commission d'hygiène musicale !

Livres.

Les livres, eux aussi, peuvent se subdiviser en deux parties :

D'un côté, les livrets d'ouvrages montés à l'Opéra, ou sur d'autres scènes, en France et à l'étranger ;

De l'autre, les imprimés anciens ou modernes, volumes, brochures et journaux se rapportant à l'histoire du théâtre et de la musique.

La première partie est fort importante, sinon par la rareté des pièces, du moins par leur nombre et leur variété. On y trouve, en éditions diverses, les livrets non seulement de tous les opéras et ballets, mais encore ceux de maintes œuvres représentées dans les divers théâtres de Paris, depuis le ^{xvii}^e siècle, et en Italie, depuis le ^{xviii}^e siècle. Deux collections ont servi à constituer ce fonds : celle du baron Taylor et celle de Silvestri. Je m'occupe en ce moment d'en faire le relevé, pour établir ensuite un catalogue par fiches, avec notes complémentaires ou rectificatives au besoin ; la tâche sera plutôt longue si l'on songe que pour ces livrets il faut bien compter sur un chiffre total de quinze à vingt mille.

La seconde partie est celle que le public connaît le mieux ; car elle comprend tous les livres qui sont le plus fréquemment consultés, et qui donnent à la bibliothèque son caractère d'utilité pratique. Deux catalogues en facilitent la connaissance et en assurent le service : l'un analytique, c'est-à-dire classé par ordre de matières ; l'autre alphabétique, c'est-à-dire classé par noms d'auteurs. Histoire générale du théâtre, monographies des scènes françaises et étrangères, écrits théoriques, critiques d'art, danse et chorégraphie, mise en scène, décorations théâtrales, législation, journaux et revues, biographies d'auteurs et d'artistes, telles sont les principales séries dans lesquelles on a réparti les 10.000 volumes ou brochures que nous possédons, et dont le nombre s'accroît chaque année. Je remarque en passant que cette richesse ne doit presque rien aux libéralités de l'Etat. Si l'on excepte les quelques publications auxquelles souscrit la direction des Beaux-Arts, et qu'elle nous offre aimablement, jamais un livre, provenant du dépôt légal, ne nous est attribué. C'est avec les seules ressources de notre budget qu'il nous faut travailler ; or, comme nous avons disposé jusqu'à ce jour d'une somme annuelle variant entre 12 et 1400 francs, sur laquelle il convient encore de payer la reliure, on comprend que nos trésors aient grossi lentement ; ils sont réels, cependant, et de nature à satisfaire bien des curiosités. L'Allemagne y est même représentée d'une façon toute particulière ; on sait l'importance de la bibliographie musicale en ce pays ; les études y abondent sur le théâtre, sur les musiciens, en général, et sur Wagner en particulier ; il s'agit de se les procurer et de se tenir avec exactitude au courant de tout ce qui paraît ; sur ce point spécial on peut dire qu'on trouve à l'Opéra ce qu'on chercherait vainement dans toute autre bibliothèque parisienne. Ajoutons d'ailleurs que les auteurs ont quelquefois la bonne idée de nous envoyer leurs ouvrages, lesquels sont toujours les bienvenus, et profitons de la circonstance pour exprimer notre gratitude à des éditeurs comme MM. Durand, Heugel, Choudens, Calmann-Lévy, dont la générosité s'applique heureusement à soulager notre misère, et, par des dons de partitions ou de livrets, comble ainsi des lacunes plutôt regrettables.

Images.

Cette partie de la Bibliothèque n'est ni la moins curieuse, ni la moins précieuse. Il y a là des documents figurés, estampes et dessins, qui occupent des centaines de cartons et se chiffrent par milliers, sans que j'en puisse ici fournir le total exact ; car, si le classement est à peu près terminé, le catalogue demeure à l'état embryonnaire.

Ce sont les portraits qui l'emportent par le nombre, portraits lithographiés, gravés ou photographiés, d'écrivains compositeurs et d'artistes. Il y faut joindre les plans et vues de théâtre, ainsi que les scènes dramatiques, tout ce qui permet d'illustrer pour les yeux l'histoire des opéras, de leurs auteurs et de leurs interprètes. De telles pièces ne sont pas uniques et ne contiennent qu'exceptionnellement des raretés ; on pourrait donc les rencontrer ailleurs. Mais ce dont nulle bibliothèque ne saurait fournir l'équivalent, c'est la collection des costumes et des décors.

Je n'insiste pas sur les recueils imprimés, anciens ou modernes ; ils sont nombreux, de tout temps et de tout pays ; quelques-uns même ont une réelle valeur d'argent, comme ce journal de modes de La Mésangère, dont la Bibliothèque de l'Opéra possède un des plus beaux exemplaires connus. Je néglige également tant de centaines de journaux illustrés, sérieux ou plaisants, dont l'intérêt est moins dans le présent que dans l'avenir, car ils reflètent les goûts du jour et prendront avec le temps une valeur documentaire. Mais je m'arrête avec complaisance et fierté à ces gros volumes in-folio où sont conservés des dessins originaux du xvii^e et du xviii^e siècle. Les uns proviennent du mobilier national et ont une origine en quelque sorte officielle ; les autres ont été achetés aux ventes du baron Taylor, de Goncourt, etc. Ce sont des aquarelles et des dessins au crayon ou à la plume, émanant de Boucher, Watteau, Eisen, Boquet et autres artistes, dont les amateurs se disputent les moindres croquis. Heureusement inspirées, les directions qui se sont succédé à l'Opéra pendant le xix^e siècle avaient conservé pour l'usage du théâtre la plupart des modèles de costumes, et cette mesure de précaution est devenue obligatoire ; de sorte qu'aujourd'hui la Bibliothèque compte pour chaque ouvrage représenté des centaines d'« originaux » où se font admirer le goût, la science, la fantaisie et l'ingéniosité des Barthélémy, Ménageot, Dublin, Garneray, Hippolyte Lecomte, Louis Boulanger, Léopold Robert, Delacroix, Eugène Lami, Lépaulle, Paul Lormier, Albert Frémiet, Eugène Lacoste, le dernier maître qui ait travaillé dignement pour notre première scène lyrique.

La collection des décors sert de pendant à la collection des costumes. Pour les xvii^e et xviii^e siècles, il ne saurait être question de maquettes, telles qu'on les comprend aujourd'hui ; car, si les décorateurs en faisaient à cette époque, le temps s'est chargé de les détruire ; mais on rencontre encore quelques compositions qui montrent la pompeuse et froide régularité des disciples de Torelli, comme l'élégante et libre fantaisie des contemporains de Servandoni. Au xix^e siècle, des peintres tels que Cicéri, Dépléchin, Séchan, Cambon, etc., ont renouvelé l'art de la décoration au théâtre, et nos cartons renferment de précieux spécimens de leur talent. Depuis l'inauguration du nouvel Opéra, une heureuse initiative de la direction des Beaux-Arts nous vaut l'accroissement régulier et

continu de ces trésors. En effet, par un article du cahier des charges, les directeurs de l'Opéra sont tenus de verser à la bibliothèque les maquettes de tous les décors nouveaux, destinés aux ouvrages qu'ils montent ou remontent. Cet art décoratif est un art pour ainsi dire éphémère, en ce sens que l'œuvre de l'artiste, le décor, s'use, s'abîme, s'efface, se déchire, en un mot s'altère au point d'aboutir, dans un laps de temps relativement court, à la destruction complète. Ce sont les esquisses préparatoires, les petits morceaux de carton peint, les décors en miniature, qui perpétueront le tableau disparu du maître, et affirmeront à la postérité le mérite des Lavastre, Rubé, Chaperon, Amable et Carpezat.

Partitions, livres, gravures, tout cet ensemble constitue vraiment une bibliothèque unique en son genre. La pareille n'existe ni en province, ni à l'étranger, du moins en Italie, en Espagne et en Angleterre, pays où presque toujours les directions ont été peu stables. L'impresario occupait un théâtre pour une saison ; il se transportait de ville en ville, gardant pour lui les papiers de son exploitation, comme un commerçant garde ses livres de caisse, quitte à les détruire quand il se retire des affaires. On l'a vu également en Allemagne et en Russie, où si longtemps les théâtres, même de cour, ont payé tribut aux troupes dramatiques de l'étranger. A Paris, l'Opéra fut toujours un théâtre d'État ; il conserve les documents qui attestent son caractère officiel. Seule, la Comédie-Française pourrait grâce à son fameux registre de La Grange, lui disputer sur ce point la palme de l'ancienneté ; mais sa Bibliothèque, malgré les efforts intelligents et l'activité de son éminent archiviste, M. Monval, ne peut guère se développer : elle a contre elle l'exiguïté de ses locaux et la modicité de ses ressources financières. L'Opéra-Comique, autre scène officielle, semble vivre avec la joyeuse insouciance du temps où il s'appelait comédie italienne et donnait ses représentations aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent ; il n'a cure de ses splendeurs. Les merveilles que crée le goût d'un directeur comme M. Albert Carré restent dans le seul souvenir des spectateurs ; parmi tant de beaux costumes et tant d'admirables décors, nul ne demeure, sous forme de dessin, aux archives du théâtre. Bien plus, dans ce champ musical où l'ardeur de la jeune école française a été si féconde, c'est par les journaux seuls que l'avenir pourra savoir quels spectacles étaient donnés ; il ignorera le plus souvent quels artistes s'y produisaient, car, détail à peine croyable, l'Opéra-Comique ne garde point la collection de ses affiches !

L'Opéra, du moins, a les siennes depuis 1804 ; il a tout ce qui attestera pour nos petits-neveux l'importance de la maison, le prix de son luxe, et le mérite de ses serviteurs. Il accumule des matériaux qui, conservés avec soin, classés avec méthode, permettront d'étudier non seulement son histoire, mais encore l'histoire du théâtre en général, l'histoire de l'art dramatique et musical.

Plus une bibliothèque est spéciale, plus elle s'adresse à un public restreint. Celle de l'Opéra n'a pas à se plaindre ; elle est déjà très fréquentée. Elle le sera davantage lorsqu'on connaîtra mieux les ressources qu'elle offre aux travailleurs, et les surprises que réserve peut-être encore aux curieux la lecture de ses vieux papiers.

CHARLES MALHERBE,

Archiviste de l'Opéra.

Notes sur l'Histoire de l'Opéra.

I. — L'ADMINISTRATION ET LA DIRECTION DE L'OPÉRA DEPUIS LE XVII^e SIÈCLE.

- 1669. *Pierre Perrin*, directeur ;
- 1672. *Jean-Baptiste Lulli*, directeur ;
- 1687. *Jean-Nicolas de Francine*, maître d'hôtel du roi, gendre de Lulli, directeur ;
- 1698. *J.-N. de Francine* et *Gourault du Mont*, commandant l'écurie du Dauphin, directeurs associés ;
- 1704. *Pierre Guyenet*, payeur de rentes à l'hôtel de ville, directeur ;
- 1712. *J.-N. de Francine* et *Gourault du Mont*, directeurs associés ;
- 1728. *André-Cardinal Destouches*, compositeur, directeur ;
- 1731. *Lecomte* et *Lebœuf*, directeurs associés ;
- 1733. *Louis-Armand-Eugène de Thuret*, capitaine au régiment de Picardie, directeur ;
- 1744. *François Berger*, ancien receveur général des finances du Dauphiné, directeur ;
- 1749. La ville de Paris assume la direction de l'Opéra, sous les ordres et la surveillance du *marquis d'Argenson*, ministre de la maison du roi. *Rebel* et *Franccœur*, compositeurs, sont chargés de l'administration avec le titre d'inspecteurs. Le théâtre restera à la charge de la ville jusqu'en 1780 ;
- 1753. *Royer*, directeur du Concert spirituel, est nommé inspecteur dans les mêmes conditions ;
- 1757. *Rebel* et *Franccœur*, directeurs ;
- 1767. *Berton* et *Trial*, compositeurs, directeurs ;
- 1769. *Berton*, *Trial*, *Dauvergne* et *Joliveau*, directeurs ;
- 1771. *Berton*, *Dauvergne* et *Joliveau*, directeurs (*Trial* venait de mourir) ;
- 1772. *Rebel*, administrateur général ; *Berton*, *Dauvergne* et *Joliveau*, directeurs ;
- 1774. *Rebel* et *Berton*, administrateurs généraux ; *Dauvergne* et *Joliveau*, directeurs ;
- 1775. *Berton*, administrateur général ; *Dauvergne* et *Joliveau*, directeurs ;
- 1776. *Berton*, directeur général ;
- 1778. *De Vismes de Valgay*, directeur. La ville de Paris fournit une subvention de 80.000 livres ;
- 1780. La ville de Paris renonce à la gestion de l'Opéra, qui passe dans les dépendances de la maison du roi. *Berton*, nommé directeur, meurt au bout de six semaines, et *Dauvergne* est appelé à lui succéder ;
- 1782. L'Opéra est gouverné par un comité formé de *Gossec*, compositeur, président ; *Legros*, *Lainez*, représentant les artistes du chant ; *Gardel*, *Dauberval*, représentant la danse ; *Rey*, chef d'orchestre, représentant l'orchestre ; *La Suze*, représentant les chœurs. Ce comité, plusieurs fois modifié, est placé, en 1785, sous l'autorité de *Dauvergne*, qui prend le titre de directeur général (en 1786, *Franccœur* est adjoint à *Dauvergne* avec le titre de directeur) ;
- 1790. La ville de Paris reprend possession de l'Opéra, que le comité continue de

- gouverner, sous la surveillance de *Franccœur*, devenu régisseur général ;
1792. *Franccœur* et *Cellerier*, directeurs entrepreneurs ;
1793. La ville de Paris reparaît Divers comités se succèdent et administrent en son nom, avec peu de succès. Le dernier est composé de *Franccœur*, *Demesles* et *Baco* ;
1797. *De Vismes du Valgay*, *Bonnet de Treiches* et *Cellerier*, directeurs ;
1802. *Morel*, directeur, sous la surveillance du premier préfet du palais. L'État accorde à l'Opéra une subvention de 600.000 francs ;
1804. *Bonnet de Treiches* succède à *Morel* ;
1807. Création de la surintendance des quatre grands théâtres. *Picard*, auteur comique, directeur ;
1814. L'Opéra passe dans les attributions du ministre de la maison du roi. *Picard* reste directeur ;
1815. Le baron de *La Ferté*, intendant des Menus-Plaisirs, prend le titre de directeur général ; le compositeur *Choron* devient directeur effectif, avec le titre de régisseur général. En 1817, le compositeur *Persuis* succède à *Choron* avec le titre de directeur, et en 1819, à la mort de *Persuis*, le grand violoniste *Viotti* devient directeur à son tour ;
1821. On crée l'intendance des théâtres royaux, sous la surveillance de laquelle *Habeneck*, chef d'orchestre de l'Opéra, est nommé directeur. En 1824, il est remplacé par *Duplantys*, à qui l'on donne le titre d'administrateur, et, en 1827, *Lubbert* succède à celui-ci avec la qualification de directeur ;
1831. Le docteur *Louis Véron*, directeur du *Constitutionnel*, est nommé directeur-entrepreneur. L'État lui accorde une subvention de 810.000 francs pour la première année, de 760.000 francs pour la seconde, de 710.000 francs pour les suivantes ;
1835. *Duponchel*, directeur ;
1841. *Léon Pillet*, directeur ;
1845. *Duponchel* et *Nestor Roqueplan*, directeurs associés ;
1849. *Roqueplan*, directeur ;
1854. La liste civile se charge de la régie de l'Opéra. *Crosnier*, député, est nommé administrateur général. En 1856, *Alphonse Royer*, ancien directeur de l'Odéon, succède à *Crosnier*, et en 1862, il est remplacé par *M. Émile Perrin*, directeur de l'Opéra-Comique ;
1866. *M. Émile Perrin* devient directeur responsable, avec une subvention de 800.000 francs de l'État, et de 100.000 francs sur la cassette impériale ;
1870. *M. Émile Perrin* donne sa démission, mais reste administrateur provisoire ;
1871. *M. Halanzier*, d'abord administrateur provisoire en remplacement de *M. Perrin*, et nommé directeur-entrepreneur ;
1879. *M. Vaucorbeil*, compositeur, directeur ;
1884. MM. *Ritt* et *Gailhard*, directeurs.
1891. *M. Bertrand*, directeur.
1893. MM. *Bertrand* et *Gailhard*, directeurs.

II. — LES NOMS DE L'OPÉRA DEPUIS DEUX SIÈCLES.

Mars 1671. — ACADEMIE DES OPÉRAS ;
 15 novembre 1672. — ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE ;
 22 juin 1791. — THÉÂTRE DE L'OPÉRA ;
 16 septembre 1791. — ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE ;
 Octobre 1791. — THÉÂTRE DE L'OPÉRA ;
 1793. — OPÉRA NATIONAL ;
 1794. — THÉÂTRE DES ARTS ;
 1797. — THÉÂTRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS ;
 1803. — THÉÂTRE DES ARTS ;
 2 décembre 1804. — ACADEMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE ;
 Avril 1814. — ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE ;
 22 mars 1815 (Cent-Jours). — ACADEMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE ;
 Juillet 1815. — ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE ;
 Février 1848. — THÉÂTRE DE LA NATION ;
 1853. — ACADEMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE ;
 Juillet 1854. — THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA ;
 1866. — ACADEMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE ;
 Septembre 1870. — ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

C'est ce dernier titre qui est inscrit aujourd'hui sur le fronton du théâtre ; mais, comme nous l'avons dit, ce n'est là qu'une étiquette officielle, et, dans le public, jamais on ne dit autrement que l'Opéra.

(A consulter : l'article de A. PUGIN dans la *Grande Encyclopédie*.)

III. — LE PERSONNEL DE L'OPÉRA.

D'après les États d'appointements d'avril 1903.

Administration.	18 personnes
Scène.	23 —
Chant { hommes. 30 }	54 —
{ femmes. 24 }	
Danse { hommes. 16 }	64 —
{ femmes. 48 }	
Chœurs.	101 —
Ballet { hommes. 15 }	92 —
{ femmes. 77 }	
Orchestre.	106 —
Contrôle.	31 —
Bâtiment.	9 —
Costumes.	41 —
Décoration (machinistes).	83 —
Figuration.	9 —

631 personnes.

STATISTICUS.

Les Origines de l'Opéra Italien.

M. Angelo Solerti, déjà connu de tous les lettrés par ses beaux livres sur la littérature italienne, vient de publier une série de travaux fort importants, qui renouvellent l'histoire de l'Opéra. M. Romain Rolland nous communique à ce sujet les notes analytiques suivantes (1).

La brochure consacrée aux *Représentations musicales de Venise* décrit 53 pièces en musique, jouées de 1571 à 1605. La musique en est perdue, et les musiciens sont en général inconnus. Il est très probable que la musique n'accompagnait pas toute l'action. — Les *libretti* sont conservés à la *Bibl. Marciana*, et au *Museo Correr* de Venise. — Le premier de ces spectacles musicaux semble avoir été les *Stanze di M. Celio Magno*, récitées en 1570, au banquet en l'honneur de l'élection du doge Luigi Mocenigo ; mais la première représentation proprement dramatique est le *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi*, joué en 1571, pour célébrer la victoire de Lépante, et dédié à la sainte Ligue et à la trinité du pape, du Roi Catholique, et du doge. Le poète était Celio Magno, et le musicien, très probablement, Zarlino. Les personnages étaient David, saint Pierre, saint Jacques, saint Marc, sainte Justine, Gabriel, et un chœur des anges. — Puis vint la *Tragedia* de Claudio Cornelio Frangipani, donnée en 1574, pour la venue à Venise d'Henri III. M. Solerti a conté ailleurs ce curieux voyage (2). On a souvent parlé de cette pièce, que Frangipani avait nommée tragédie, bien qu'elle fût sans action, « comme étant le seul titre, dit-il, qui convînt à un sujet où parlent les dieux, et où est loué un si grand roi. » La musique était de Claudio Merulo. — Quatre ans plus tard, on prit l'habitude de donner un spectacle musical, tous les ans, à la Saint-Etienne, la grande fête de Venise (3). M. Solerti remarque que c'est de là que vint plus tard la coutume de rouvrir l'opéra vénitien le 26 décembre. — Enfin, sous le dogat de Marino Grimani (1595-1605), il y eut quatre représentations musicales par an : le 25 avril, à la Saint-Marc ; — en mai, pour l'Ascension ; — le 15 juin, à la San-Vito ; — et le 26 décembre, à la Saint-Etienne.

Sur les 53 pièces analysées, environ 27, plus de la moitié, sont des pastorales ; et l'élément pastoral est introduit dans presque toutes les autres. Le poète fait grand usage des travestis, — cette passion de la Renaissance italienne et anglaise. Ce ne sont que pasteurs déguisés en nymphes, et nymphes en pasteurs. On voit parmi les acteurs un enfant de 4 ans. La veine bouffonne, qui sera une des caractéristiques de l'opéra vénitien, est déjà très marquée : c'est ce genre de comique un peu grossier, qui consiste à se moquer des infirmités physiques. — La mythologie et la légende antique fournissent le sujet de six ou sept pièces. L'allégorie règne partout, même dans les pièces en apparence historiques, comme *Scipion à Carthagène*. — Enfin, une des représentations est une franche comédie : *Il Confetto, favola comica* (1603), et l'exposé de la pièce rappelle les madrigaux dramatiques d'Horazio Vecchi, dont elle est certainement inspirée.

(1) Voir la *Revue* de mars 1903.

(2) P. de Nolhac et A. Solerti. *Il viaggio di Enrico III re di Francia in Italia, e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*. — Turin, Roux, 1890, in-8°.

(3) Les Vénitiens avaient transporté, en 1009, le corps du saint, de Constantinople à Saint-Georges Majeur de Venise.

L'étude sur *Laura Guidiccioni Lucchesini et Emilio de Cavalieri* me semble la plus importante. M. Solerti a eu dans les mains le *libro di conti* d'Emilio de Cavalieri, et la correspondance de Laura Guidiccioni. On sait que ces deux personnages : l'un, surintendant des spectacles à Florence, l'autre, femme-poète, très célèbre en son temps, et chantée par Tasse, eurent les premiers l'idée d'écrire de véritables opéras. Les lettres de Laura et de sa mère sont pleines de curieux détails sur les fêtes de Florence, pour le mariage du grand-duc, en 1588 ; et elles nous font assez bien connaître Emilio de' Cavalieri, dont la figure était jusqu'à présent restée dans l'ombre. C'était un homme très artiste, compositeur distingué, inventeur de ballets, et même danseur lui-même, « leggiadrissimo danzatore », chargé d'un haut emploi à la cour des Médicis, et s'en acquittant, malgré toutes les difficultés, à la satisfaction de tous. Chacun loue la distinction de ses manières et son affabilité. « On ne peut trouver quelqu'un de plus aimable ; il s'occupe de tout, il aide à tout et à tous, avec bonté, autorité et douceur infinie. » Cependant, malgré ses fonctions qui l'attachaient au palais, il en usait assez librement. « Il aime la liberté, » dit un ambassadeur vénitien. Il finit par quitter brusquement la cour, et se retirer à Rome, après la mort de Laura, qu'il avait sans doute aimée. Il y finit probablement dans la piété, comme le laisse supposer son fameux oratorio : *la Rappresentazione dell'anima e corpo*. — M. Solerti examine ses premiers essais d'opéra avec Laura Guidiccioni : le *Satiro*, le *Disperazione di Fileno* (1590), le *Giucoco della cieca* (1595), autant du moins qu'il est possible de s'en rendre compte d'après les témoignages des contemporains et les dessins d'Alessandro Allori pour les costumes du *Fileno*. Il semble à peu près démontré que, malgré l'oubli des contemporains, Cavalieri fut le véritable inventeur de l'opéra, avant Peri. Caterina Guidiccioni définit ainsi la musique de ses premiers opéras : « Questa sorte di musica da lui rinnovata commove a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili. » (« C'est une sorte de musique retrouvée par lui [d'après l'antique], qui pénètre d'émotions diverses, joie ou pitié, rire ou pleurs, etc. »)

*
**

La dernière étude est consacrée à *Ottavio Rinuccini*, le poète des premiers opéras de Peri, de Caccini, de Monteverdi et de Marco da Gagliano. M. Solerti y donne de nombreux détails inédits sur la vie de Rinuccini, sur son amitié avec Jacopo Corsi, et sur la société florentine de son temps. Il n'a pas de peine à dissiper la légende romanesque qui avait imaginé une intrigue amoureuse entre Rinuccini et Marie de Médicis ; et il montre de quelle autorité, — on pourrait presque dire de quelle dictature artistique, — Rinuccini jouit à Florence, non seulement sur les lettrés, mais sur les musiciens. Cette domination ne fut pas sans luttes. Et vers 1611, un descendant de Michel-Ange, le jeune Buonarroti, donna, avec une comédie populaire : *la Tancia*, le signal d'une réaction assez violente contre la tragédie à l'antique, et le style gonflé de Rinuccini. Celui-ci souffrit beaucoup de cette inconstance de la faveur publique ; et il finit, après une jeunesse de plaisirs, dans des sentiments religieux, qui lui inspirèrent de beaux vers, dont la mélancolie est touchante et non sans profondeur. Il n'était certes pas un artiste médiocre, bien qu'il se soit fait orgueilleusement illusion sur son génie. On doit lui attribuer la part principale dans la création des premiers opéras florentins : c'est lui qui dirigeait et conseillait Peri.

M. Solerti nous promet de continuer ces recherches, et de les reprendre avec plus de détails dans un ouvrage suivi sur le théâtre musical, entre 1589 et 1625. Si le livre répond, comme je crois, aux promesses de ces petits ouvrages, il sera d'un rare intérêt. Dès à présent, ces brochures renouvellent l'histoire des origines de l'Opéra.

ROMAIN ROLLAND.

La Petite Maison.

(M. A. CHAUMET)

L'Opéra-Comique nous conviait, vendredi dernier, à un spectacle rare : un véritable opéra comique, c'est-à-dire une comédie musicale où le chant se mêle à la parole, avait vu le jour en plein ^{xx}^e siècle, et osait solliciter l'attention du public. L'auteur, M. Chaumet, a lieu de se féliciter de cet acte de courage, car le public ne lui a refusé ni ses murmures flatteurs, ni ses rires, ni ses applaudissements. L'aventure de M. Pichon, honnête orfèvre à qui un roué chevalier persuade de faire sa cour au Régent en donnant une fête dans une *petite maison* (une garçonnière de style Louis XV), ses gaucheries, ses émois, la rencontre inopinée, et si prévue, de M^{me} Pichon, tout cela n'a rien de rare ; et lorsque les deux époux se réconcilient, et que la jolie boutiquière, n'ayant plus à se venger de son mari, refuse les services du complaisant chevalier, nous saurions gré à l'auteur d'avoir écourté ce dénouement, qui n'est là que parce qu'il faut bien finir, lorsqu'on a commencé. Fallait-il commencer ? C'est selon. Il y avait en cette légère et aimable anecdote que nous contèrent MM. Bisson et Docquois matière à un acte pimpant. En trois actes l'intrigue semble étirée. Le deuxième est cependant d'une gaieté assez enlevante.

M. Chaumet, qui a brodé sur cette trame la partition de la *Petite Maison*, était connu jusqu'ici par un petit acte, *Bathylle*, joué en 1877 à l'Opéra-Comique, par des musiques de scène et de chambre et par une partitionnette accolée à un vaudeville de M. Bisson, *Mamzelle Pioupiou*, donné à la Porte-Saint-Martin en 1889.

Sachons un gré infini à M. Chaumet de nous avoir évité les duos d'amour mièvres et roucoulements. La musique de la *Petite Maison* va son petit bonhomme de livret, entrecoupée d'airs pimpants, pastiches ou ressouvenirs, de duos, de quatuors à la coupe ancienne, de « parlé » qui s'arrête pour passer la main (si j'ose m'exprimer ainsi) au chant.

Ça et là on entend sourdre dans l'orchestre une petite marche moderne, un passepied poudrerisé. Tout cela est propre d'orchestration, menu et même menuet d'inspiration ; c'est sans prétention. On a même bissé un petit air « Entre le Régent et la Parabère » qu'a délicieusement murmuré au second acte l'exquis chanteur et comédien Fugère. Le basson dans la musique de M. Chaumet est le sémaphore des situations gaies ; le célesta et la harpe lancent leurs résonances cristallines, à accords que-veux-tu. La musique de M. Chaumet se laisse écouter.

A côté de Fugère grand artiste, il faut citer Delvoye, qui barytonne avec goût et joue avec aisance un rôle de domestique ; le ténor Clément, qui murmure agréablement les airs et ariettes du chevalier de Fargis ; M^{me} Marguerite Carré, fine et spirituelle Gabrielle, et M^{le} Mastio, qui se meut avec grâce dans le rôle de Florence.

LOUIS SCHNEIDER.

Informations.

— LES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS ont tenu la dernière séance de leur 27^e session à l'École des Beaux-Arts, le samedi 6 juin, sous la présidence de M. Jules Combarieu, chef de cabinet du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Après la lecture du rapport de M. Henry Jouin, M. le Président prononce une allocution dont nous détachons quelques passages particulièrement intéressants pour les musiciens.

MESSIEURS,

En vous apportant les félicitations et les encouragements de M. le Ministre pour les services si appréciés que vous rendez aux études françaises, je ne puis m'empêcher, puisque les circonstances me le permettent, de vous entretenir un instant du domaine particulier que j'ai moi-même commencé à explorer et sur lequel je voudrais entraîner quelques bonnes volontés nouvelles : je veux parler des documents, conservés dans les archives départementales, sur l'histoire de la musique et des musiciens.

Sans vouloir diminuer le moins du monde l'intérêt qui s'attache à la description d'un château féodal, d'une vieille tapisserie, d'une statue ou d'un tableau, je vous confesse un goût que je serais heureux de vous voir encourager. Je suis de ceux qui, lorsqu'ils reçoivent un livre d'histoire, cherchent d'abord à l'index le mot « musique », et éprouvent une joie particulière quand ce mot est accompagné de nombreux renvois annonçant des documents originaux et de première main. Est-ce une joie de ce genre qu'on éprouve quand on parcourt la table des vingt-six beaux volumes où sont réunis vos travaux ? Oui, sans doute, mais une joie modérée, et qui, selon le mot antique, est plutôt la consolation d'un chagrin (1). Combien plus profonde est la satisfaction que vous procurez à ceux qui aiment les arts plastiques ! C'est à eux que vous accordez vos faveurs. Je vous demande de les répartir de façon plus équitable.

Quelques études de sérieuse valeur, je ne l'oublie pas, ont été déjà publiées sur la musique d'après des documents de source provinciale et peuvent être pris comme modèles : je citerai ceux de M. Serand (Savoie) sur M^{me} de Warens et Claude Anet, les maîtres de J.-J. Rousseau ; de MM. Levavasseur, le comte de Moucheron et Béret, sur les musiciens normands ; de M. Jacquot, sur les artistes lorrains ; de M. Abadie sur la musique et la maîtrise de la cathédrale d'Auch au XVIII^e siècle ; de M. l'abbé Chaminade, sur Elie Salomon ; de M. Achard, sur l'origine et les progrès de la musique à Avignon ; de M. Cuissard, sur la musique dans l'Orléanais... mais de tels bienfaits furent pour nous trop rares ou trop isolés. Ce qu'il faudrait établir, c'est une orientation continue des recherches et un courant d'opinion.

Il y a malheureusement, en France, une fâcheuse habitude dont notre enseignement supérieur lui-même a donné l'exemple : l'histoire de l'art est trop souvent limitée à l'histoire des arts du dessin. La musique n'a-t-elle donc pas sa place toute naturelle dans des programmes comme les vôtres ? Depuis le temps où Boèce transmettait au moyen âge la doctrine pythagoricienne jusqu'au jour où nous sommes, la musique a-t-elle cessé de tenir à la civilisation générale par les liens les plus nombreux ? Au lieu de s'évanouir avec le souffle d'air qui la fait naître, n'a-t-elle pas laissé son image et les traces de sa grande influence sociale dans une multitude de documents précis ? Le charme des études qu'on lui consacre est l'extrême variété de leurs aspects...

Un certain nombre d'archives départementales se déclarent absolument dépourvues de documents intéressant l'histoire des musiciens, telles sont celles de Bar-le-Duc, de Besançon, Blois, Bourg, Aurillac, Marseille, Digne ; mais (outre qu'en matière d'archéologie toutes les affirmations sont revisables) combien d'autres sont

(1) Nous donnons aux Notes bibliographiques la liste des travaux relatifs à la musique qui ont paru dans ce recueil.

prêtes à vous payer de vos peines ! Aux archives d'Avignon, il y a une délibération du chapitre métropolitain (14 janvier 1702) recevant J.-B. (*sic*) Rameau comme maître de musique et permettant de fixer un point important dans la biographie du grand musicien. Aux archives de la Gironde (C. 3451) on possède une correspondance officielle (1775-1779) entre l'intendant et le ministère, relative au sieur Beck, organiste de Saint-Seurin, depuis le 24 octobre 1774, et qui demandait l'autorisation d'établir une imprimerie à Bordeaux parce qu'il avait découvert le moyen d'imprimer la musique avec des caractères mobiles. C'est encore une date importante. Aux archives de Versailles se trouve, avec un dossier sur Grétry, la chronologie complète des opéras représentés à Paris depuis la fondation de l'Académie de musique jusqu'en 1737.

J'assure de ma gratitude anticipée celui qui nous donnerait une étude complète sur Himer, le maître de harpe de Marie-Antoinette, dont les œuvres sont conservées aux mêmes archives, ou celui encore qui nous donnerait une analyse des partitions manuscrites provenant du château d'Aiguillon, actuellement conservées aux archives municipales d'Agen. Ces vœux ne sont que des indications : ils n'ont, je vous assure, rien de limitatif !

Pour y répondre, fouillez, avec les archives départementales, les dépôts communaux, les registres et protocoles des notaires, les délibérations des communautés religieuses, les collections privées ! Etudiez aussi les monuments figurés (si précieux parfois pour l'histoire des instruments), ne craignez pas de reprendre les sujets déjà traités, et n'oubliez pas que les documents musicaux se trouvent souvent dispersés dans les séries d'archives les plus diverses !

Espérons que cet appel éloquent sera entendu, que ces indications si nettes et si précises seront suivies.

— M. Chaumié, Ministre des Beaux-Arts, vient de soumettre au Conseil supérieur de l'Instruction publique, au sujet de l'enseignement musical dans les écoles normales, un programme dont les quelques lignes ci-dessous résument l'esprit.

Considéré au point de vue de l'enseignement primaire, le chant n'est pas un art d'agrément ou un enseignement de luxe. Il peut et il doit devenir, entre les mains de l'instituteur et de l'institutrice, un instrument de culture morale et d'éducation civique et patriotique.

Le chant choral élève les esprits et les cœurs ; il développe le sens esthétique chez les enfants ; il contribue à leur faire aimer l'école.

A l'école normale, l'enseignement musical a, en outre, pour objet de former des instituteurs capables d'enseigner et de faire aimer le chant populaire dans les écoles primaires qu'ils auront à diriger plus tard.

Le professeur et les élèves-maîtres ne perdront pas de vue que ce chant populaire et choral, qui est comme l'expression collective du sentiment commun de tous les enfants d'une classe, doit fortifier l'enseignement moral donné par le maître et faire partie de la vie même de l'école.

Le professeur de chant devra donc faire étudier et exécuter aux élèves-maîtres, soit année par année, soit en réunissant les trois divisions :

1° Un grand nombre de chants scolaires, à une ou deux voix égales, simples, faciles, populaires, choisis dans les différents recueils publiés par nos éditeurs, afin que les futurs instituteurs emportent de l'école normale un répertoire choisi et varié de chants qu'ils apprendront plus tard à leurs écoliers ;

2° Un certain nombre de beaux chœurs, soit à l'unisson, soit à deux, trois ou quatre voix, avec ou sans accompagnement, pour former leur goût et leur faire connaître les œuvres des grands maîtres de la musique.

Le professeur ne perdra jamais de vue qu'il forme des instituteurs qui devront enseigner le chant dans leurs écoles et mettre en pratique les directions et les conseils reçus à l'école normale. Aussi les élèves-maîtres de troisième année devront-ils

être exercés à faire d'abord devant le professeur, puis à l'école annexe, des leçons telles qu'ils auront à en faire plus tard dans leurs écoles primaires.

Enfin, il sera utile de constituer dans chaque école normale une petite bibliothèque musicale comprenant les différents recueils et répertoires de chants scolaires, et quelques chefs-d'œuvre des maîtres des différentes écoles.

Un programme musical plus étendu a été préparé pour l'enseignement des lycées et collèges (garçons et jeunes filles) ; nous le publierons dans un de nos prochains numéros qui sera consacré au Conservatoire et à l'enseignement de la musique.

— On annonce que MM. Isola vont transformer le théâtre de la *Gaîté* (le plus ancien des théâtres de second ordre de Paris, créé en 1760, boulevard du Temple, et transféré en 1862 au square des Arts-et-Métiers), en *Opéra municipal de la Gaîté*, où seront jouées, pendant une période limitée de l'année des œuvres telles qu'*Hérodiade* (Massenet), *Armide* (Gluck), etc. Cette entreprise s'annonce comme la réalisation partielle de l'idée d'un Opéra populaire, et la renaissance de l'ancien théâtre lyrique (fondé le 27 septembre 1851, sous la direction d'Edmond Levestre). Souhaitons qu'avec M^{mes} Emma Calvé, Marie Thiéry, MM. Renaud, Jérôme, etc., dont on annonce l'engagement, MM. Isola retrouvent le succès incomparable qu'eut jadis M. Carvalho (de 1855 à 1860) avec M^{mes} Carvalho, Ugalde, Viardot !

— Il ne reste plus à souscrire qu'un très petit nombre d'exemplaires de la partition d'orchestre de *Pelléas et Mélisande*, en cours de publication chez Fromont, éditeur, 30, rue d'Anjou.

— Une classe pour l'enseignement *supérieur du piano* est vacante au Conservatoire par suite de la retraite de M. de Bériot. Jusqu'ici, les candidats les plus sérieux paraissent être MM. André Wormser et M. Isidore Philipp.

M. Wormser (né à Paris en 1851) eut, comme élève du Conservatoire : en 1870, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement ; en 1872, le premier prix de piano ; en 1873, le 2^e accessit de contrepoint et fugue ; en 1875, le premier grand prix de Rome.

M. Philipp (né à Budapesth en 1863) a eu le premier prix de piano en 1883.

Vacante aussi, une classe de harpe chromatique (emploi nouveau) dont le professeur n'est pas encore nommé. Candidat unique : M^{me} Tassu-Spencer (premier prix de harpe du Conservatoire en 1886.)

Les Concerts.

M. P. DE BRÉVILLE, dont le nom est bien connu de tous les bons musiciens, a fait exécuter, le 27 mai, quelques-unes de ses œuvres chez M. de Laheudrie. Le programme, trop court, comprenait la *Suite* pour orgue (*Offertoire, Verset, Sortie*) dont j'aime beaucoup la fantaisie rythmique et la tonalité ingénieusement grégorienne, et quatre mélodies d'un sentiment aussi délicat que profond : *Bernadette*, — *Il ne pleut pas, bergère*, — *Après la Mort*, — *Elégie*. Je n'offenserai pas M. de Bréville en lui avouant que je préfère ces mélodies, avec la fine harmonie qui les soutient, à la *Messe* qui terminait le concert. Cette œuvre, écrite il y a 18 ans et agrandie depuis, sent encore un peu l'école ; mais elle a pour elle

des mérites rares : la sobriété et la simplicité d'un style élégant et pur, qui ignore l'emphase et la pompe théâtrale, défauts ordinaires de nos jeunes compositeurs : on pouvait déjà prévoir que son auteur ne suivrait pas les voies tracées, et dédaignerait les émotions vulgaires. Il l'a bien montré depuis, et je suis heureux de pouvoir dire ici combien j'aime sa musique recueillie et pensive, qui semble fuir l'éclat des lustres et le tumulte du public.

L. L.

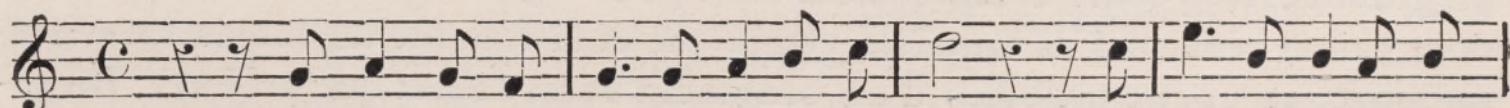
— C'est également chez M. de Laheudrie que M. E. Gigout donnait, le 29 mai, une fort belle audition des élèves de son cours d'orgue.

CONCERT TOULOUSAIN (4 juin). — Groupé sur l'estrade du Trocadéro, le Midi nous regarde : visages hâlés, moustaches énergiques, bérets rouges, jaunes, blancs et bleus, faits pour braver les ardeurs de Phébus et aussi les redoutables courants d'air d'une salle où règne Borée. Heureux chanteurs ! Heureux musiciens de la fanfare ! Heureuse ville féconde en ténors voltigeurs, en basses profondes, en saisissants barytons ! M. Paul Vidal dirige un chœur de sa composition, M. Pierre Gailhard en fait autant ; le premier morceau permet d'apprécier le timbre pur et les nuances exquis dont sont capables ces voix méridionales ; le second est un air de bravoure : *Bannière de Toulouse* ! Et, enlevés par la baguette vibrante de leur chef, les choristes semblent marcher à quelque glorieuse ou galante conquête, sous la conduite d'un Henri IV en raccourci. Les solistes s'appellent Affre, Rousselière, Laffitte et Delmas. Les auteurs se nomment L. Deffès, G. Guiraud, Ch. Planchet, E. Mestre, G. Salvayre, R. Laporte, X. Leroux, A. Gailhard et H. Büsser. Loin de moi la pensée de discuter la notoriété de noms fort honorables. Mais le Midi n'avait-il pas autre chose à nous offrir ? La Haute-Garonne est-elle si pauvre en chants populaires, qu'il faille s'adresser au Directeur de l'Opéra en personne pour mettre en musique des vers en langue d'oc ? Et les Toulousains de Toulouse ne valent-ils pas les Toulousains de Paris ? Quant à l'*Ave Maria* de Gounod, exécuté par une élite de chanteurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, avec accompagnement d'orgue, de violons et de harpes chromatiques, il ne me donne qu'une impression, et c'est une impression de pitié pour le beau *Prélude* de Bach enseveli sous cette larmoyante mélodie. Grand succès, dans des airs de MM. Planchet et Salvayre, pour M^{lle} Demougeot, dont la voix étendue et légère garde un soupçon d'acidité, juste ce qu'il faut pour rappeler le jeune âge de l'artiste que nous applaudissions, il y a deux ans, au Conservatoire.

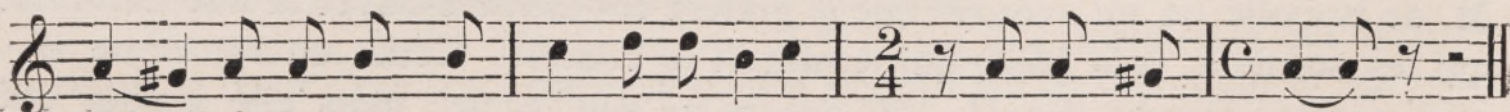
L. L.

Publications nouvelles

ARTHUR COQUARD. *Joies et Douleurs*, Poème d'amour ; paroles de Cécile Fournery Coquard. Paris, Costallat.



Au bois, ce ma- tin, je l'ai rencon- tré ; Sui- vant le même che-



min, Nous a- vons mar- ché côte à cô- te, A pe- tits pas.

Il arrive à M. Coquard de faire d'aussi agréables rencontres, dans les bois ou le long des grèves qu'il aime ; — on croirait alors qu'un souffle d'air frais passe à travers sa musique sérieuse et savante. Je ne cacherai pas ma préférence pour ces éclaircies. Le soleil caresse doucement la campagne, les feuillages palpitent, la mer infatigable vient battre le rivage ; pourquoi rester assis à la table de travail ? Pourquoi ne pas lever la tête, et aller au dehors respirer ce vent céleste dont parle Renan, « qui, pénétrant jusqu'au fond du cerveau, y éveille je ne sais quelle vague sensation de largeur et de liberté » ? La musique ne doit-elle pas être l'art libre entre tous, et son privilège n'est-il pas précisément de faire entendre à la fois les mille chants divers de la nature et de l'âme ? Ou plutôt n'est-elle pas la nature elle-même, délivrée de ses formes visibles ?

Je regretterai donc que M. Coquard travaille trop les fenêtres fermées, lorsqu'il pourrait les ouvrir, et trouver en lui-même l'écho de la vie universelle qu'il laisserait arriver jusqu'à lui. Je suis loin de méconnaître, d'ailleurs, la forte construction de son poème, qui, dans son cycle de sept mélodies, part de *mi* mineur pour y revenir après avoir parcouru les tonalités de *si* mineur, *la* mineur et majeur, *ut* majeur (la claire rencontre), *mi* b, *la* majeur, *fa* # mineur, *si* majeur et *si* mineur. Voilà certes un bel édifice ; mais ce qui me plaît moins, ce sont certains accents qui me rappellent trop le théâtre, et certains développements mélodiques, certaines reprises qui traduisent mal, à mon sens, les élans d'un cœur passionné. M. Coquard est un excellent musicien, mais sa science le rend trop sévère à sa propre inspiration, qui est d'une qualité rare. Il n'aurait qu'à s'y abandonner davantage, et à dire toute sa pensée, pour qu'une œuvre intéressante et distinguée devînt une fort belle œuvre.

CONSTANT ZAKONE.

Notes bibliographiques.

Les *Sociétés des Beaux-Arts des Départements* ont tenu le samedi 6 juin, à l'École des Beaux-Arts, leur dernière séance, présidée par M. Jules Combarieu, chef de cabinet du Ministre de l'Instruction publique, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts. A cette occasion, voici la liste des études sur le théâtre et la musique lues en séances publiques devant le comité de ces Sociétés de 1897 à 1902.
1897. — Herluison et Leroy (Orléans) : *Auteurs dramatiques, musiciens et acteurs dans l'Orléanais*.

Lhuillier (Melun) : *Le théâtre dans la Brie et le Gâtinais antérieurement au XVIII^e siècle*.

1898. — Veucelin (Mesnil-sur-l'Estrée) : *L'art dramatique à Lisieux pendant la Révolution*.

Vincent (Tours) : *Une association de maîtres joueurs d'instruments au XVIII^e siècle*.

1899. — Benet (Caen) : *Le théâtre à Rouen à la fin du XVIII^e siècle*.

De Longuemare (Caen) : *La bibliothèque musicale d'un chanoine de Lisieux*.

Musset (La Rochelle) : *Le théâtre à la Rochelle avant la Révolution*.

Veucelin (Mesnil-sur-l'Estrée) : *L'art dramatique en Normandie pendant la Révolution*.

1901. — Lex (Mâcon) : *Les premières années du théâtre de Mâcon (1772-1792)*.
1902. — Jacquot (Nancy) : *Les Luthiers*.

Les travaux des *Sociétés des Beaux-Arts des Départements* ont été publiés (26 vol.) chez Plon et Nourrit (Paris).

Le baromètre musical.

THÉÂTRES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	<i>Faust.</i>	16 mai	15740 fr. 00
—	<i>Henry VIII.</i>	18 —	17570 fr. 41
—	<i>Roméo et Juliette.</i>	20 —	16370 fr. 76
—	<i>Henry VIII.</i>	22 —	17698 fr. 41
—	<i>Lohengrin</i> (prix réduits).	23 —	13275 fr. 50
—	<i>Roméo et Juliette.</i>	25 —	13999 fr. 41
—	<i>Henry VIII.</i>	27 —	16048 fr. 76
—	<i>Lohengrin.</i>	29 —	16898 fr. 41
—	<i>Faust.</i>	1 ^{er} juin	19135 fr. 41
—	<i>Henry VIII.</i>	3 —	16002 fr. 76
—	<i>La Statue.</i>	5 —	14116 fr. 41
Opéra-Comique	<i>Lakmé.</i>	16 mai	9128 fr. 50
—	<i>La Traviata, les Noces de Jeannette.</i>	17 matinée	7278 fr. 50
—	<i>Cavalleria Rusticana, Muguette.</i>	soirée	4910 fr. 50
—	<i>Vie de Bohème.</i>	18 —	6117 fr. 00
—	<i>Werther.</i>	19 —	5504 fr. 00
—	<i>Manon.</i>	20 —	7290 fr. 50
—	<i>Mignon.</i>	21 —	6964 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	22 —	5607 fr. 50
—	<i>Lakmé.</i>	23 —	6402 fr. 00
—	<i>Louise.</i>	24 —	3029 fr. 50
—	<i>Cavalleria Rusticana, Muguette.</i>	25 —	3165 fr. 50
—	<i>Mignon.</i>	26 —	4341 fr. 50
—	<i>Werther.</i>	27 —	4787 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	28 —	6379 fr. 50
—	<i>Lakmé.</i>	29 —	3527 fr. 00
—	<i>Carmen.</i>	30 —	6514 fr. 50
—	<i>La Traviata, Cavalleria Rusticana.</i>	31 —	4498 fr. 00
—	<i>Les Noces de Jeannette, Mignon.</i>	1 ^{er} juin matinée	5736 fr. 00
—	<i>Mireille.</i>	soirée	3747 fr. 00
—	<i>Werther.</i>	2 —	4585 fr. 00
—	<i>Lakmé.</i>	3 —	4718 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	4 —	6171 fr. 00
—	<i>La Petite Maison</i> (première).	5 —	1272 fr. 50

PHYSICUS.

Le Gérant : A. REBECQ.