cet entablement sont assises des figures de 2m,90 de hauteur, qui se détachent en ronde bosse et relient les corniches. Au-dessus de chaque colonne, vingt statues dorées personnifient les qualités nécessaires à l'artiste. Voici quelles sont ces statues, avec les noms de leurs auteurs : l'*Imagination* (Bourgeois), l'*Espérance* (Bruyer), la *Tradition* (Cambos), la *Fantaisie* (Chambard), la *Passion* (Début), la *Force* (Eude), la *Pensée* (Franceschi), la *Prudence* (Frison), la *Modération* (Gauthier), l'*Élégance* (Iselin), la *Volonté* (Janson), la *Grâce* (Loison), la *Science* (Marcelin), la *Foi* (Oliva), la *Dignité* (Sanzel), la *Beauté* (Soitoux), la *Sagesse* (Talluet), la *Philosophie* (Tournois), l'*Indépendance* (Varnier), la *Modestie* (Vilain).

Aux extrémités de la partie centrale du grand foyer se trouvent deux arcs-doubleaux ornés d'une clef gigantesque composée d'une tête et de divers ornements. Les têtes représentent Mercure et Amphitrite. Au-dessus de la corniche s'épanouissent les compartiments qui entourent les peintures de Baudry. Voici, d'après M. Edmond About, le sujet de ces peintures, qui embrassent tous les arts depuis leur origine jusqu'à nos jours :

Au *Parnasse*, dans lequel Baudry réunit autour d'Apollon les Grâces, les Muses et jusqu'aux demi-dieux de la musique moderne, le peintre a opposé une autre toile, où les poëtes de l'antiquité se groupent autour d'Homère, avec les peintres et les sculpteurs qu'ils ont inspirés, les types héroïques qu'ils ont immortalisés et les hommes primitifs qu'ils ont civilisés. La musique plane sur tout l'ensemble de la décoration dans le plafond central, où l'on a symbolisé l'union de la *Mélodie* et de l'*Harmonie* entre la *Poésie* et la *Gloire*. L'idée dramatique apparaît dans deux plafonds secondaires, dont l'un figure la *Tragédie* et l'autre la *Comédie*.

Dix grandes compositions expriment les caractères et les effets de la musique et de la danse, ainsi que le triomphe de la beauté. Les sujets choisis par le peintre sont : le *Jugement de Pâris*, *Marsyas*, l'*Assaut*, les *Bergers*, *Saül et David*, le *Rêve de sainte Cécile*. *Orphée et Eurydice*, *Jupiter et les Corybantes*, *Orphée et les Ménades*, *Salomé*. Les intervalles de ces compositions sont occupés par de grandes figures détachées qui représentent les Muses. Les grandes portes monumentales sont couronnées par un panneau ovale, dans lequel Paul Baudry a peint des enfants personnifiant la musique chez les différents peuples. Signalons dans cette partie de l'édifice les splendides tentures en soie couleur d'or, les magnifiques lambrequins exécutés à Lyon, sur les dessins de l'architecte, et de grandes glaces de 7 mètres de hauteur, fournies par Saint-Gobain.

Aux extrémités de la galerie centrale, se trouvent deux espèces de grands salons octogones largement ouverts et prolongeant la perspective. Ces salons sont ornés de deux belles cheminées monumentales en marbre de couleur. Deux superbes cariatides accompagnent ces cheminées. La partie supérieure des salons comprend trois grands tympans et un plafond ovale, enrichi de peintures harmonieuses.

Derrière les deux salons que nous venons de mentionner, se trouvent encore deux autres salons plus petits, destinés surtout aux personnes qui veulent se reposer sans voir la foule passer devant elles. Deux grandes glaces, placées sur les parois qui font face au foyer, réfléchissent à perte de vue les lustres et les lumières, ainsi que toutes les lignes architecturales de l'ensemble. De cette façon, le grand foyer semble ne pas avoir de fin, et la vue s'étend presque à l'infini.

— *Loggia*. Cinq grandes portes vitrées séparent la loggia de la partie centrale du foyer; mais ces portes, par lesquelles on peut apercevoir la place de l'Opéra, sont condamnées. Aux deux extrémités du foyer, deux sorties, convenablement munies de tambours préservateurs, par lesquelles on peut aller sur la loggia, ont été ménagées. La description technique de cette partie de l'Opéra peut se résumer par ces mots : portes monumentales ornées de colonnes de marbre et couronnées par un cartouche et des enfants modelés par Gumery ; meneaux en fonte de grande élégance; candélabres originaux portés sur des consoles en pierre sculptée et plafonds en plates-bandes de diverses nuances, contenant des médaillons en mosaïques d'émaux représentant des masques antiques au milieu de divers attributs. Des balcons de la loggia, on voit l'avenue qui relie l'Opéra aux Tuileries. Un fumoir et un glacier ont été construits des deux côtés de la loggia. Ces deux pièces sont, par leur ornementation, dignes de l'ensemble de l'édifice.

— *Escaliers secondaires*. Pour aller du foyer à la salle, on côtoie le grand escalier par de longs couloirs, fort simples comme décoration, mais cependant ayant grand aspect, à cause des vues qui y sont ménagées sur le grand escalier et sur les escaliers secondaires. Dans beaucoup de salles, dit M. Nuitter, ces escaliers secondaires suffiraient pour constituer des escaliers d'honneur. Ils se composent de cinq rampes droites en marbre blanc d'Italie, supportées par un quinconce de colonnes couronnées de chapiteaux en fonte polie. Ces colonnes décroissent de hauteur et de coloration au fur et à mesure qu'elles s'élèvent. Au rez-de-chaussée, elles sont en granit des Vosges; à l'entre-sol, en granit d'Aberdeen; au-dessus, en jaspe du mont Blanc; au-dessus encore, en marbre de Sampan, puis en pierre du Jura grain d'orge, puis enfin en saint-ylie ordinaire.

Dans les paliers de ces escaliers, de gracieuses gaînes supportant des lampes d'éclairage et des bancs placés dans les ébrasements suivent aussi cette gradation; et, exécutés en sampan rouge ardent au rez-de-chaussée, ils sont en saint-ylie pâle au dernier étage.

Des rampes de dessin de grand style en fer forgé flanquent les degrés de marbre, et des mosaïques vénitiennes forment les sols des paliers. De ces escaliers latéraux, la vue s'étend à travers le grand escalier d'honneur jusqu'aux rampes placées du côté opposé, et cette immense perspective, qui n'a pas moins de 60 mètres de longueur, est sans contredit une des parties les plus typiques du nouvel Opéra.

— *Couloirs*. Les couloirs de la salle sont assez simples ; mais les appliques d'éclairage, les portes des loges en acajou et surtout les gaînes de marbre qui y sont placées contribuent à leur donner un aspect assez mouvementé pour que l'œil soit satisfait.

Entrons maintenant dans la salle.

— *Salle*. Les regards sont tout d'abord attirés vers le grand entablement qui couronne la salle du nouvel Opéra. On est saisi par ce morceau architectural. De là, le regard se porte tour à tour vers le splendide plafond de Lenepveu, vers les quatre tympans modelés par Hiolle, Barthélemy, Samson et Mercier, et vers le grand arc-doubleau de l'avant-scène.

La salle a des dimensions à peu près égales à celles des théâtres de la Scala, à Milan, et de San-Carlos à Naples. Le plafond est une œuvre immense. Elle est due, nous l'avons dit, à M. Lenepveu, actuellement directeur de l'Académie de France, à Rome. Cette peinture, qui n'occupe pas moins de 200 mètres de superficie, représente les heures du jour et de la nuit; le soleil au-dessus de la scène, la lune de l'autre côté, puis à droite et à gauche l'aurore et le crépuscule. C'est dans ces différents effets de lumière que se meuvent toutes les figures plafonnantes exécutées par M. Lenepveu. Vingt-quatre panneaux, formant un segment de sphère, composent l'ensemble de cette voussure. Cette calotte de cuivre est suspendue par des aiguilles de fer aux combles supérieurs, de façon à permettre une dilatation facile et une vibration sans obstacle. Au-dessous de cette coupole de cuivre, on remarque le riche couronnement qui se compose de douze espèces d'œils-de-bœuf ornés de grilles en forme de lyre et de douze panneaux à jour également grillés. Ces œils-de-bœuf sont surmontés de douze belles têtes représentant : Iris, Amphitrite, Hébé, Flore, Pandore, Psyché, Thétis, Pomone, Daphné, Clélie, Galatée et Aréthuse.

L'entablement qui soutient ce couronnement est garni d'une rangée de globes éclairés au gaz, qui forment comme une ceinture de perles; dans les frises, des médaillons à jour sont remplis par des espèces de pierres précieuses, également éclairées au gaz. On dirait un diadème de topazes et d'émeraudes. Cet éclairage est complété par le grand et magnifique lustre central, qui, lui, par les feux de ses cristaux, représente les diamants. Ce lustre est vraiment remarquable. La forme en est simple et grande, et ses trois cent quarante lumières sont admirablement disposées.

L'arc-doubleau de l'avant-scène, d'une grande ampleur de composition, renferme dans ses compartiments deux grandes têtes modelées par M. Chabaud, *Vénus* et *Diane*. A la retombée de cet arc-doubleau, quatre autres têtes, dues au même artiste, couronnent l'entablement; elles représentent : à droite, l'*Epopée* et la *Féerie;* à gauche l'*Histoire* et la *Fable*.

Au-dessous de l'arc-doubleau se présentent les avant-scènes. Sur un fond de pilastres en pierre jaune d'Echaillon se détachent deux grands motifs formant l'entourage des loges. Ils se composent de cariatides en bronze et en marbre de couleur, soutenant un couronnement doré, représentant de jeunes enfants portant un cartouche. Huit grandes colonnes en échaillon poli, dorées en divers points, supportent la partie supérieure de la salle et forment la grande ossature du vaisseau. Mentionnons les élégants balcons qui contournent la salle et les belles voussures des quatrièmes loges, exécutées dans le caractère général que l'architecte a su partout imposer.

Le rouge et l'or forment le fond de la couleur de la salle. Dans son livre, le *Théâtre*, M. Garnier explique les raisons artistiques et scientifiques qui l'ont conduit à faire choix de ce parti de coloration. M. Garnier a voulu songer surtout aux dames et faire valoir leur toilette et leur beauté.

Terminons la description de la salle en disant que tout a été combiné de façon que tous les spectateurs puissent voir non-seulement toute la scène, mais même toute la salle.

— *Scène*. La scène du nouvel Opéra est la plus grande des scènes actuelles, sinon dans le sens de la profondeur, au moins en largeur et en hauteur. Ces dernières dimensions sont d'ailleurs les seules qui exigent un très-ample développement, car l'art du décorateur, pas plus que l'art du metteur en scène, n'a pas besoin d'une grande profondeur. « Pour les décors, dit M. Garnier dans son ouvrage, c'est surtout le dessin perspectif et la science du clair-obscur qui permettent de créer et de varier les effets, et les artistes décorateurs, qui connaissent mieux que personne les exigences et les ressources de leur art, ne demandent jamais une profondeur considérable pour faire naître l'illusion. Quant à la mise en scène, lorsque les lointains sont très-profonds et que les artistes peuvent remonter jusqu'à la toile de fond, les proportions générales sont détruites; les lois de la perspective amenant à diminuer de beaucoup la grandeur des objets peints aux derniers plans, les acteurs, qui, à quelque distance qu'ils se trouvent, diminuent fort peu à la vue, paraissent beaucoup trop grands pour les décorations s'ils en deviennent trop voisins. On a essayé parfois, surtout sur des théâtres étrangers, de faire passer au fond des enfants; mais quelque soin que l'on prenne de graduer leurs tailles et même de changer le ton de leurs costumes, l'œil ne s'y trompe pas, et l'enfant ne paraît pas un homme vu de loin. Aussi, dans les effets de lointain, a-t-on grand soin de ne jamais laisser remonter les acteurs jusqu'à une certaine distance de la toile de fond et les fait-on tenir aux premiers plans du théâtre, là où les décors ont encore à peu près les dimensions réelles des objets représentés. » On a prévu cependant, au nouvel Opéra, le cas où, pour des effets spéciaux, une profondeur exceptionnelle pourrait devenir utile. Derrière la scène règne un vaste couloir de 6 mètres de largeur. Plus loin, dans l'axe du théâtre, est placé le foyer de la danse. En utilisant ces espaces, on peut porter la profondeur de la scène à près de 50 mètres.

Les dessous du théâtre du nouvel Opéra sont des plus intéressants à visiter. D'abord, ils sont dégagés de presque tous les poteaux qui encombrent les autres théâtres et qui nuisent à la facilité de la circulation. Ce résultat a été atteint en changeant le mode de construction jusqu'ici adopté et en remplaçant le bois par le fer. On a ainsi plus de rigidité et des portées plus grandes, qui ont permis la suppression d'un grand nombre de supports. De plus, ceux qui subsistent encore sont naturellement plus élancés que s'ils étaient en bois, de sorte que ces dessous sont entièrement libres et que le service s'y fait avec une grande facilité. Quant aux nombreux engins qui garnissent les dessous, ils sont devenus également moins encombrants. Ils ont été construits en fer au lieu de bois, ce qui diminue leurs dimensions au moins de moitié. Les treuils, les cassettes, les chariots, tout cela est devenu élégant et léger d'aspect, et au lieu de l'espèce de confusion que présentent ordinairement les dessous d'un théâtre, on trouve au nouvel Opéra un ordre parfait et une complète sécurité. En outre, la construction en fer des dessous et des engins fait disparaître une des grandes causes d'incendie. A droite et à gauche de la scène proprement dite sont placés les *tas*, espèces de cases où se déposent les décors des pièces en cours de représentation ; puis, adossées à ceux-ci, les cheminées à contre-poids, gigantesques cloisons à jour, qui, des fondations de l'édifice, s'élèvent jusqu'au comble ; enfin, derrière ces cheminées, les magasins de décors qui peuvent contenir huit à dix pièces du répertoire courant. Au fond de la scène, de grandes étagères flanquent, à toutes les hauteurs des corridors, le mur du lointain et sont destinées à recevoir les grands rideaux roulés qui ne doivent plus être utilisés. A ce même mur, un rideau et des portes de fer séparent la scène de l'administration, tandis qu'au devant, au mur de face, un autre rideau de fer maillé sépare la scène de la salle. A 20 mètres au-dessus du plancher du théâtre commencent les équipes des cintres, composées de herses d'éclairage, de ponts volants et de grils, le tout accompagné de tambours de treuils, de fils, de contre-poids, de moufles, de crochets, de tuyaux et de ces mille engins qui foisonnent au nouvel Opéra et qui font de cette scène un vrai modèle du genre. Ajoutez à cela les conduits pour l'incendie, les réservoirs, les tonnes de compression, les calorifères, les bouches de chaleur, les conduits de gaz, les sonnettes électriques, les trappes, les trappillons, les portants, les mâts, les praticables, les fermes, les accessoires de toute sorte et tant d'autres choses encore que nous ne pouvons, faute d'espace, décrire ici, et vous aurez une idée de cette vaste usine, de cet établissement grandiose qui compose la scène de l'Opéra.

— *Foyer de la danse*. Le foyer de la danse a, dans les habitudes de l'Opéra, une importance toute particulière. C'est un lieu de réunion où un certain public est admis. Dans les autres théâtres, la porte de communication ne s'ouvre que pour le personnel de l'administration. Parmi les personnes étrangères au service, les auteurs seuls ont le droit d'entrer dans les coulisses. A l'Opéra, ce droit existe aussi pour les abonnés des trois jours de la semaine qui, dans les entr'actes, se rendent au foyer de la danse.

Cet usage, dit M. Nuitter, remonte à la construction de la seconde salle du Palais-Royal, en 1770. Moreau, qui, pour la première fois, avait réservé un foyer au public, n'eut pas moins de prévenance pour le personnel du théâtre. Voici ce qu'on lit à cet égard dans les *Mémoires secrets* de Bachaumont : « Le foyer le plus recherché est le foyer intérieur, qui est près du théâtre. Il est carré et trop petit pour son usage, sans aucune décoration. C'est là qu'après l'opéra les actrices se retrouvent et se mettent en spectacle sur des banquettes qui en forment le pourtour. Elles y reçoivent les hommages des spectateurs, qui s'y rendent en foule, et chacun peut en liberté approcher de ces divinités. »

Le 5 avril 1774, une ordonnance du roi, affichée à toutes les portes de l'Opéra et dans l'intérieur de ce spectacle, interdit ce genre de communication et défendit de laisser pénétrer le public dans les foyers. Cette ordonnance ne fut pas longtemps exécutée, et l'usage, convenablement réglementé, s'est conservé jusqu'à nos jours. Il vient de recevoir une consécration nouvelle par le luxe avec lequel a été décoré, dans le nouvel Opéra, le foyer de la danse.

Le mur du fond est entièrement revêtu de glaces. Il n'existait pas à Saint-Gobain de table assez vaste pour couler d'un seul morceau une glace de cette étendue. Il a fallu se résigner à joindre trois morceaux. Ce sont les limites de la fabrication actuelle. Dans ces glaces se reflète un lustre en bronze doré de 104 lumières. Le foyer est orné de chaque côté de six colonnes cannelées en spirale, surmontées de chapiteaux, où des papillons aux ailes déployées remplacent l'épanouissement des feuilles d'acanthe. Le plafond est double, orné, au milieu, de caissons entourés de guirlandes de fleurs et de grelots; il est encadré par une voussure représentant un ciel d'été dans lequel des enfants ailés poursuivent des papillons et des oiseaux. Cette voussure et les autres peintures du foyer sont l'œuvre de M. Boulanger. Au-dessous règne une seconde voussure ornée de lyres qui s'y découpent en plein relief et de vingt statues d'enfants, encadrant vingt médaillons ovales, où M. Boulanger a peint les portraits des vingt danseuses les plus célèbres depuis l'origine de l'Opéra. C'est d'abord Mlle de La Fontaine (1681-1692), la première femme qui ai dansé sur la scène de l'Opéra. Dès le début, il y avait eu des chanteuses; mais jusqu'alors, dans la danse, les rôles de femme étaient remplis par des danseurs travestis.

Ensuite viennent :

Mlle Subligny (1690-1705).
Mlle Prévot (1705-1730).
Mlle Sallé (1721-1740).
Mlle Camargo (1726-1735)
Mme Vestris (1751-1767).
Mlle Guimard (1762-1781).
Mlle Heinel (1768-1781).
Mme Gardel (1786-1816).
Mlle Clotilde (1793-1819).
Mlle Bigottini (1801-1823).
Mlle Noblet (1817-1842).
Mme Montessu (1821-1836).
Mlle Julia (1823-1838).
Mlle Taglioni (1828-1837).
Mlle Duvernay (1832-1837).
Mlle Elssler (1834-1841).
Mlle Carlotta Grisi (1841-1849).
Mme Cerrito (1848-1855).
Mme Rosati (1854-1859).

Ces portraits, fidèlement exécutés d'après des peintures ou des gravures du temps, représentent les célébrités de la danse, tantôt en habit de théâtre, tantôt en habit de ville. C'est une sorte de galerie historique du costume, où, depuis les mouches de Mlle Subligny jusqu'aux boas de la Restauration et aux robes de nos jours, on retrouve des échantillons des modes et des coiffures qui se sont succédé depuis près de deux cents ans.

Au-dessous de ces portraits, quatre grands panneaux peints par M. Boulanger représentent la *Danse guerrière*, la *Danse champêtre*, la *Danse amoureuse*, la *Danse bachique*.

Dans des médaillons placés au-dessus de ces panneaux sont inscrits les noms des chorégraphes qui ont composé avec le plus de succès des ballets pour l'Opéra. C'est d'abord Noverre, le créateur du genre, car jusqu'à lui il y avait eu des danses de toutes sortes, mais point de ballet d'action. Le premier ballet de ce genre (*Apelle et Campaspe*) fut représenté en 1776. Les autres noms inscrits au foyer de la danse sont ceux de Gardel, Mazilier, Saint-Léon.

C'est dans ce foyer que les danseuses viennent s'exercer, ou, pour parler leur langage, se mettre en train. Les premières danseuses ont dans leurs loges des barres qui leur permettent de se tourner, de se mettre en dehors, de faire des battements, des pliés; mais les exercices qui demandent du parcours ou de l'élévation ne peuvent se faire qu'au foyer. Là aussi, des barres recouvertes de velours sont placées à hauteur d'appui pour les exercices. Le plancher, qui n'est pas ciré, reproduit exactement la pente du théâtre, ce qui est nécessaire pour que les conditions d'équilibre soient les mêmes. Ce foyer sert pendant le jour aux répétitions de ballet, pour les scènes ou les pas qui n'exigent pas un personnel trop nombreux. Quant aux répétitions d'ensemble, elles n'ont lieu que sur le théâtre.

— *Foyer du chant*. Le foyer du chant est placé au premier étage, du côté de la rue Scribe. Il est vaste ; la décoration principale est formée de trente panneaux, où sont placés les portraits des principaux artistes du chant depuis l'origine de l'Opéra.

— *Dépendances de la scène*. Elles occupent aux différents étages un espace considérable. Il faut, en effet, pourvoir aux besoins du service pour un personnel nombreux : machinistes, tapissiers de la scène, gaziers, lampistes, sapeurs-pompiers, garçons de théâtre, avertisseurs, ustensiliers, habilleuses, tailleurs, coiffeurs, comparses, régisseurs, chefs du chant, des chœurs, souffleurs, musiciens de l'orchestre, artistes, etc. Pour le service de cet immense personnel, il existe au nouvel Opéra 80 loges, destinées aux sujets du chant et de la danse.

Ces loges, réparties dans l'étendue de deux étages, se composent chacune d'une petite antichambre, de la loge proprement dite et d'un petit cabinet de toilette. La loge est garnie de deux glaces, dont une, placée à peu de hauteur du sol, permet de se voir des pieds à la tête; de quatre becs de gaz, placés de chaque côté des glaces; deux de ces becs, ajustés à un tube souple, glissent le long d'une tringle, où ils peuvent être maintenus à telle hauteur qu'on le désire. Enfin, il y a dans chaque loge une cheminée et une bouche de calorifère, afin que l'artiste puisse choisir à son gré la chaleur sèche ou la chaleur humide.

Outre les loges des sujets, il existe : une grande loge de 60 places, avec autant d'armoires pour les chœurs d'hommes; une loge de 50 places, avec 50 toilettes pour les chœurs de dames; une loge de 12 places pour les élèves du chant; une loge de 12 places pour les enfants des chœurs; une loge de 34 places, avec autant d'armoires pour le corps de ballet (hommes); une loge de 20 places, avec autant de toilettes pour les danseuses; une loge de 20 toilettes pour les danseuses du premier quadrille; une loge de 20 toilettes pour les danseuses du deuxième quadrille; une loge de 20 toilettes pour les danseuses élèves; une loge de 20 toilettes pour les marcheuses; une loge de 190 places pour les comparses. C'est, comme on le voit, un personnel de 538 personnes, pour lesquelles est organisé le service de l'habillement.

Les musiciens de l'orchestre ont aussi un foyer garni de 100 armoires, dans lesquelles ils peuvent déposer leurs instruments; un foyer vestiaire a été de même réservé pour les musiciens de la bande militaire. A proximité des loges se trouvent deux postes pour les coiffeurs et deux postes à chaque étage pour les avertisseurs.

Outre les grands foyers dont nous avons parlé, il existe un foyer des rôles qui sont aux études.

— *Ateliers et magasins*. Deux grands ateliers, l'un pour les tailleurs, l'autre pour les couturières, sont situés au sixième étage; ils sont munis de tous les appareils et ustensiles nécessaires. Il y a place pour soixante ouvriers et ouvrières. A côté de chacun des ateliers est placé le cabinet du chef tailleur ou de la maîtresse couturière.

Au même étage se trouve le magasin central des costumes. Il est entouré d'une double rangée d'armoires et de tiroirs, où peuvent être classés les costumes de tout pays et de toute époque, qui servent à la représentation des divers opéras et ballets.

Il y a aussi des magasins spéciaux pour la chapellerie et pour les chaussures.

Les armures constituent une des richesses de l'Opéra. Exécutées avec un soin tout spécial, d'après des modèles de l'époque ou d'après les documents historiques les plus certains, ce sont, dit M. Nuitter, de véritables objets d'art. Le magasin d'armes du nouvel Opéra constitue une sorte de musée d'artillerie.

— *Administration*. De vastes bureaux, des cabinets parfaitement organisés sont réservés au service de l'administration. Il y a une entrée particulière et un concierge spécial. Ces bureaux se composent du cabinet du directeur, précédé d'une salle d'attente, et du bureau de l'huissier de la direction; du cabinet du secrétaire général, avec antichambre pour le garçon de bureau. Viennent ensuite le bureau de la comptabilité, celui des abonnements, la caisse, avec antichambre pour le garçon de caisse. L'architecte et ses inspecteurs conservent également leurs bureaux dans les bâtiments. Mentionnons encore les cabinets du directeur de la scène, des chefs du chant, du régisseur général, du régisseur de la scène, du régisseur de la danse, du maître de ballet, du chef d'orchestre, du machiniste en chef, et, pour que notre énumération soit complète, n'oublions ni la chambre des comptes, où chaque matin se règlent les recettes et les dépenses de la veille, ni le bureau de location.

L'emplacement réservé aux archives et à la bibliothèque, dans le nouvel Opéra, comprend, au-dessus des salons du glacier, une galerie qui occupe toute la longueur du bâtiment, une grande salle circulaire et diverses dépendances. L'ensemble présente un développement de tablettes de plus de 3,000 mètres.

— *Archives*. Les documents existant aux archives de l'Opéra ne remontent guère, dit M. Ch. Nuitter, au delà de la moitié du XVIIIe siècle. Tandis qu'à la Comédie-Française ou à la Comédie-Italienne la nécessité de compter entre sociétaires a contribué à faire conserver, dès l'origine, les délibérations, les registres de recettes et de dépenses, etc., à l'Opéra, les nombreuses directions qui ont succédé à Lulli ont fini tour à tour par des liquidations désastreuses, au milieu desquelles les pièces de toute sorte ont été dispersées. On ne paraît pas, du reste, avoir attaché un grand intérêt à leur conservation. Il résulte de l'inventaire de 1748, le plus ancien que possède l'Opéra, qu'à cette époque, sauf un état des opéras représentés depuis 1713, les plus anciens documents ne remontaient pas au delà de 1721, et, après les avoir décrits sommairement, le commissaire-examinateur ajoute, dans son procès-verbal de récolement : « Sommes ensuite passé à l'examen des registres et papiers... par l'événement duquel avons reconnu, ainsi que toutes les parties présentes, leur inutilité. »

Ces papiers réputés inutiles furent néanmoins conservés dans les bureaux de la maison du roi. Ils s'y trouvaient encore en l'an III, quand la commission des titres fit détruire une grande quantité de documents considérés comme relatifs à la féodalité et à l'ancien régime. A cette époque, un patient érudit qui, depuis plusieurs années déjà, collectionnait toutes les pièces relatives à Molière, à Quinault, à Lulli, à l'histoire de l'Opéra et de la musique, Beffara, se fit donner les papiers qui concernaient l'Académie royale de musique. Ces nombreuses liasses, ainsi sauvées de la destruction en l'an III, ont péri en 1871, dans l'incendie de l'Hôtel de ville, dont la bibliothèque avait reçu le legs de presque tous les papiers de Beffara, précieux recueil formant plus de 80 volumes in-fol. et in-4°.

Les plus anciens registres conservés aux archives de l'Opéra remontent à 1735. En 1749, l'administration de l'Académie royale de musique est placée dans les attributions de la ville de Paris, sous la surveillance du prévôt des marchands. L'ordre se fait, le contrôle s'établit, les pièces qui existaient dans les bureaux sont conservées. Déposées au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise, elles échappent aux incendies de 1763 et 1781. Elles s'accroissent avec le temps, sans que l'on prenne grand souci de leur classement. En 1815, un rapport constate que les archives encombrent les greniers du théâtre : « Depuis la Révolution, il n'a pas été possible, par le défaut de local, de donner une classification aux papiers de l'administration. Il y a, dans cette partie essentielle, un désordre qu'il est indispensable de faire cesser. » Il ne paraît pas que ces réclamations aient été suivies d'effet; en 1860, c'est encore dans un grenier, au-dessus du foyer du public, qu'étaient déposés les vieux papiers.

A cette époque, on commença à en prendre soin. Un inventaire sommaire fut dressé. En 1861, dans le programme rédigé pour la construction du nouvel Opéra, l'installation de la bibliothèque et des archives fut prévue et M. Garnier prit soin d'y pourvoir avec toute l'extension et l'élégance désirables. Ces deux services furent définitivement organisés par l'arrêté du 16 mai 1866, portant réglementation du cahier des charges de l'Opéra.

Les archives de l'Opéra se composent aujourd'hui de : 340 cartons, 1,150 registres et 900 liasses et portefeuilles.

— *Bibliothèque musicale*. La bibliothèque musicale de l'Opéra possède la collection à peu près complète de tous les opéras et ballets qui ont été représentés sur le théâtre de l'Opéra depuis son origine. Ce dépôt a une importance considérable. Il peut tenir son rang à côté des riches collections musicales de la Bibliothèque nationale et du Conservatoire, car il offre à l'étude des ressources que l'on chercherait vainement ailleurs. En effet, la bibliothèque de l'Opéra possède un grand nombre d'ouvrages qui n'ont jamais été gravés, et beaucoup de partitions sont des manuscrits uniques. Dans le nombre, on peut citer le répertoire révolutionnaire presque tout entier; c'est là que se retrouvent la *Rosière républicaine* et *Denys le Tyran*, de Grétry, et bien d'autres opéras de Gossec, de Méhul, de Candeille, de Rouget de l'Isle, etc., curieux ouvrages où des représentants du peuple, des officiers municipaux revêtus de leur écharpe, où des curés sans-culottes remplacent au dénoûment les dieux de l'Olympe et où la déesse Raison danse la *Carmagnole* et chante le *Ça ira*. D'autres ouvrages non-seulement sont inédits, mais n'ont même pas été exécutés. Dans le nombre se trouvent des partitions de Philidor, de Monsigny, de Candeille, de Langlé, de Gomis, d'Halévy, etc. Les copies en ont été faites, les répétitions ont eu lieu; divers événements en ont empêché la représentation.

Enfin, toutes les partitions de ballet jusqu'en 1869 sont inédites. Les noms illustres ne font pourtant pas défaut dans la liste de leurs auteurs. Mozart a écrit pour Noverre la partition des *Petits riens*. Plus tard, Méhul, Cherubini, Kreutzer, Berton, Hérold, Halévy, Adam ont écrit la plupart des ballets représentés sur la scène de l'Opéra.

Les partitions gravées qui font partie de la bibliothèque de l'Opéra offrent elles-mêmes un intérêt tout particulier, en ce que la plupart ayant servi aux répétitions et aux représentations, portant aux endroits difficiles la trace des coups de bâton frappés par le batteur de mesure, contiennent de nombreux changements manuscrits, souvent autographes. Au dernier siècle surtout, les chefs d'orchestre, les directeurs de la musique rajeunissaient à leur gré les anciens ouvrages, et souvent, sous le nom de l'auteur primitif, c'est la musique de Rebel ou de Francœur qui était exécutée.

La bibliothèque de l'Opéra a reçu du dépôt des Beaux-arts 320 partitions gravées et une collection de plus de 300 morceaux de musique (cantates, hymnes, etc.).

Par arrêté du 14 février 1873, rendu sur la proposition de M. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement, une précieuse collection de partitions et de musique ancienne, provenant de la bibliothèque de la Sorbonne, a été partagée entre la bibliothèque du Conservatoire de musique et celle de l'Opéra, qui s'est ainsi enrichie de 179 partitions, depuis Lulli jusqu'à Gluck, et de 82 recueils de parties d'orchestre ayant appartenu, ainsi que la plupart des partitions, à M. le marquis de La Salle.

— *Bibliothèque dramatique*. La bibliothèque dramatique de l'Opéra est de création récente; formée depuis une dizaine d'années, à l'aide de ressources très-restreintes, elle possède en ce moment plus de 4,000 volumes ou brochures et plus de 30,000 estampes, qui proviennent en grande partie d'attributions faites par les ministères des beaux-arts, de l'instruction publique, etc. Cette bibliothèque spéciale, complément naturel de la bibliothèque musicale, comprend la collection des livres relatifs à l'histoire du théâtre, de la musique et de la danse; les recueils des costumes, les ouvrages d'architecture, les relations de voyages pouvant fournir des documents aux décorateurs ; les journaux de théâtre et de musique, les lois et règlements concernant le théâtre.

— *Services spéciaux*. Le gaz est réparti à tous les étages du théâtre par des colonnes montantes doubles. Une seule suffirait, en cas d'accident, à alimenter tous les conduits.

L'éclairage se divise en « éclairage des représentations, » où tous les becs fonctionnent, et éclairage permanent de jour et de nuit, pour les parties obscures du bâtiment, ou « service des veilleuses, » établi pour les rondes des pompiers et des surveillants.

L'ensemble des conduites de gaz, tubes en fer, tuyaux en plomb, en cuivre rouge ou jaune, représente une longueur de 25 kilomètres, sur lesquels sont ajustés 714 robinets divers.

Une partie des vastes sous-sols du nouvel Opéra est occupée par 14 calorifères, les uns à l'eau chaude, chauffant l'administration, la scène et les loges des artistes, les autres à l'air chaud, pour le service de la salle, des foyers et des escaliers. Chacun de ces calorifères occupe une surface de plus de 20 mètres, et, quand ils sont tous allumés, la consommation journalière du charbon de terre peut être évaluée à 10,000 kilogrammes, à quoi il faut ajouter le bois que l'on brûle dans 450 cheminées.

La canalisation de l'eau dans les caves se compose de 2 conduites alimentées l'une par l'eau de l'Ourcq, l'autre par l'eau de la Seine. 9 réservoirs et 2 tonnes permettent de tenir en réserve plus de 100,000 litres d'eau.

— *L'Opéra pendant le siége*. Par réquisition du gouvernement de la Défense nationale, en date du 13 septembre 1870, le nouvel Opéra fut mis à la disposition du service des subsistances pour y loger des approvisionnements.

Un magasin et un service de distribution y furent installés et fonctionnèrent comme annexes de la manutention militaire, depuis le 17 septembre jusqu'au départ de l'armée pour Versailles. Un officier d'administration, un détachement d'ouvriers et des bureaux y furent établis à demeure pendant les six mois qu'a duré cette occupation.

Les denrées emmagasinées au nouvel Opéra se sont élevées aux quantités ci-dessous :

Blé	17,028 kilogr.
Farine	624,442 —
Pain	3,030,756 rations.
Biscuit	280,181 kilogr.
Légumes secs	21,988 —
Sel	36,450 —
Sucre	50,255 —
Café	40,876 —
Lard salé	99,763 —
Bœuf salé	186,340 —
Cheval salé	15,267 —
Poisson salé	4,433 —
Saucisson de cheval	1,490 —
Fromage	6,729 —
Julienne	4,244 —
Pommes de terre	5,000 —
Conserves diverses	47,314 —
Tabac	1,250 —
Gruau	2,694 —
Avoine	2,700 —
Son	3,500 —
Vin	1,154,786 litres.
Eau-de-vie	511,138 —

* **OPERCULE** s. m. — Plaque métallique qui sépare, dans un obus les balles de la charge de poudre.

OPHIÉUS, dieu aveugle des Messéniens. C'était leur Pluton, et on lui consacrait des augures qui étaient privés de la vue dès leur naissance.

OPHRYON s. m. (o-fri-on—du gr. *ophrus*, sourcil). Anat. Point du crâne qui est situé vers le milieu de la ligne sourcilière, à la séparation du crâne facial et du crâne cérébral.

OPHRYTE s. f. (o-fri-te—du gr. *ophrus*, sourcil). Pathol. Nom impropre de l'inflammation de la paupière, avec suppuration.

OPHTHALMOIATRIE s. f. (o-ftal-mo-i-a-trî — du gr. *ophthalmos*, œil; *iatreia*, médecine). Partie de la médecine qui traite des maladies des yeux.

OPHTHALMOMÉLANOSE s. f. (o-ftal-mo-mé-la-nô-ze—du gr. *ophthalmos*, œil, et de *mélanose*). Pathol. Tumeur mélanique de l'œil ou de ses annexes.

OPHTHALMO-MICROSCOPE s. m. (o-ftal-mo-mi-kro-sko-pe — du gr. *ophthalmos*, œil, et de *microscope*). Méd. Ophthalmoscope au moyen duquel on examine l'image renversée formée au fond de l'œil.

OPHTHALMOPLASTIE s. f. (o-ftal-mo-pla-stî — du gr. *ophthalmos*, œil; *plassein*, former). Méd. Art de remplacer les yeux perdus par des yeux artificiels.

OPHTHALMOPLÉGIE s. f. (o-ftal-mo-plé-jî—du gr. *ophthalmos*, œil; *plêgê*, coup). Pathol. Paralysie des muscles de l'œil.

OPHTHALMOZOAIRE s. m. (o-ftal-mo-zo-è-re—du gr. *ophthalmos*, œil; *zôon*, animal). Entomozoaire qui se développe dans l'œil.

OPIANATE s. m. (o-pi-a-na-te — rad. *opium*). Chim. Sel formé par la combinaison de l'acide opianique avec une base.

OPOSINE s. f. (o-po-zi-ne). Chim. Substance albuminoïde soluble, que l'on trouve dans les muscles avec la syntonine.

* **OPPERT** (Jules), orientaliste français.— Outre les ouvrages que nous avons cités, il a publié : l'*Organisme* (1866 in-8°); *Un traité babylonien sur brique* (1866, in-8°) ; *Babylone et les Babyloniens* (1869, in-8°); *Mémoire sur les rapports de l'Egypte et de l'Assyrie dans l'antiquité* (1869, in-4°); la *Chronologie biblique fixée par les éclipses des inscriptions cunéiformes* (1870, in-8°); *Mélanges perses* (1872, in-8°); l'*Etalon des mesures assyriennes* (1875, in-8°); l'*Immortalité de l'âme chez les Chaldéens* (1875, in-8°); *Documents juridiques de l'Assyrie et de la Chaldée* (1877, in-8°), etc.

OPPORTUNISME s. m. (o-por-tu-ni-sme — rad. *opportun*). Politiq. Système de ceux qui admettent que, dans la conduite d'un parti, il faut tenir compte des circonstances et ne pas s'en tenir, en tout temps, à la rigueur des principes.

— **Encycl.** Nous ne voulons pas faire ici l'histoire de l'*opportunisme*, qui a sa place toute naturelle ailleurs (v. ASSEMBLÉE NATIONALE), mais dire quelques mots du nom sous lequel on le désigne, mot absolument nouveau, bien que la chose soit aussi ancienne que la politique. L'Assemblée nationale, élue à l'issue de la guerre néfaste de 1870-1871, était en grande partie le produit d'une équivoque : le pays l'avait nommée pour faire la paix; elle voulut, en dépit des protestations des partisans de la souveraineté nationale, faire une constitution. En avait-elle le droit? Ce n'est pas ici le lieu d'examiner une pareille question; mais il est absolument incontestable qu'elle en avait le pouvoir. Dans une pareille situation, que devait faire la minorité républicaine? Coopérer à l'élaboration de la constitution, ce qu'elle considérait comme un attentat au droit de la nation, c'était prendre part volontairement à un acte jugé coupable, c'était transiger avec ses principes; abandonner aux monarchistes le soin de voter seuls la loi d'Etat, c'était trahir d'une façon évidente les intérêts de la République et de la liberté. Le parti républicain se divisa en deux camps, les intransigeants, décidés à rester dans les principes, dussent la République et la France en périr, et les opportunistes, comme on les a appelés depuis, décidés à sacrifier tout au salut de la France et de la République, y compris la logique des principes. L'*opportunisme* existait dès lors, mais n'était pas encore désigné sous le nom qu'il a porté depuis, et qui est dû, croyons-nous, aux rédacteurs d'un journal intransigeant créé plus tard, les *Droits de l'homme*. Le chef de l'*opportunisme* fut M. Gambetta, qu'on avait pu jusqu'à ce moment considérer comme le chef de l'opposition radicale, mais qui vit alors se séparer de lui quelques hommes qui ne voulaient admettre aucune composition.

La constitution fut donc votée avec la coopération de la fraction la plus considérable des républicains, mais avec les imperfections et les vices qu'y introduisit la majorité monarchiste. Les opportunistes crurent que ce douloureux sacrifice leur était imposé par leur infériorité numérique, qui les réduisait à n'attendre le salut de leur cause que de la division de leurs adversaires. Plus tard, les élections de 75 sénateurs par l'Assemblée, qui, grâce à une transaction avec l'extrême droite, tournèrent d'une façon si inattendue au profit de la République, don-