

364 LA NOUVELLE PRISON POUR DETTES.

Que ne puis-je ici exprimer ma pensée sans restriction ! J'étalerais sous les yeux de tous cette plaie hideuse de la contrainte par corps, qui attache un jeune homme de vingt-deux ans, coupable seulement d'avoir écouté avec trop de complaisance le son de l'or entre une femme et un verre de vin de Champagne, à un vieillard usé d'égoïsme, de passions flétrissantes, de hideuse dégradation, et forcé d'achever en prison, loin d'une société qui le repousse, une existence qu'il n'ose plus montrer au dehors.

Je les ai vus cependant accolés par le même écrou, comme par une chaîne qui attacherait la santé et la vie d'une vierge à la putréfaction d'un cadavre !

JULES MAYRET.

Paris, le 8 décembre 1834.



L'OPÉRA.



Là, pour nous enchanter, tout est mis en usage ;

Tout prend une âme, un corps, un esprit, un visage.

BOILEAU, *Art poétique*.

L'origine des spectacles en France, et ce qu'on pourrait appeler la naissance des pièces de théâtre, se perdent dans des conjectures tellement vagues, que rien n'est plus difficile que de leur assigner une date précise. Quant au fait dramatique en lui-même, ou plutôt aux appareils scéniques, c'est-à-dire mêlés d'une action extérieure, dont il est fort indifférent de rechercher les caractères divers, on en rencontre

la source à la naissance même de toutes les civilisations. Partout, dans les premiers plaisirs des hommes réunis, dans leurs premières fêtes, dans leurs premières solennités agrestes, militaires ou religieuses destinées à implorer la divinité ou bien à lui rendre grâce, à célébrer une joie ou un triomphe, à se consoler d'un malheur ou d'une défaite, à perpétuer un souvenir funeste ou favorable, glorieux ou accablant; partout, dans les sociétés primitives, le drame préside aux principaux actes de l'association. Le sacrifice et la prière furent les premiers drames du monde. Les peintures animées, les récits pittoresques, le style vivant en quelque sorte, qu'on retrouve dans tous les écrits qui ont conservé et transmis les traditions originelles des peuples, attestent la présence de ce drame, dont l'instinct a été donné à l'homme en même temps que la voix et le geste, en même temps que la parole et le mouvement.

Les narrations bibliques sont de véritables drames qui reproduisent les faits bien plus encore qu'elles ne les racontent.

C'est donc, à notre sens, une recherche oiseuse que de s'efforcer de constater avec une minutieuse exactitude, chez telle ou telle nation, les premiers pas de l'action théâtrale. Il nous paraît bien plus convenable d'en examiner

rapidement les développemens, qui sont ceux de la civilisation elle-même, et de montrer avec quelle intimité les perfectionnemens du théâtre se lient au progrès des mœurs. Cette investigation, appliquée à la plus vaste, à la plus somptueuse de nos scènes, et à un établissement tout-à-fait national, prend alors un haut caractère de curiosité et d'intérêt-général. On aime à voir quelle influence cette scène a exercée à des époques différentes sur l'esprit public; on aime à reconnaître comment, à son tour, elle a reproduit les impressions qu'elle recevait des faits et des hommes, et si, tout à coup, des descriptions brillantes, pénétrées, pour ainsi dire, de voluptueuses souvenirs, de pompeux récits, de mots piquans, d'anecdotes et d'annales tour-à-tour graves, spirituelles et débauchées, se mêlent aux premiers matériaux; si les arts, dans toutes leurs ramifications, jettent leur propre histoire au sein de ces archives; est-il une tâche qui promette plus de plaisir dans son accomplissement, et plus de charmes dans les résultats qu'elle doit produire?

Telle est, en France, l'histoire de l'opéra; cette gloire de notre pays, cette féerie de l'Occident qui semble si souvent rivaliser de luxe, de splendeur, d'éclat et de prestiges avec la magie des légendes orientales.

S'il fallait, en parlant de l'opéra, écrire en même-temps la généalogie de la musique, ce travail serait certainement autant au-dessus de nos forces qu'au-dessus de la patience de nos lecteurs. Durey de Noinville, qui publia en 1755 une *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, déclare que, dès 1706, Brossard, à la fin de son Dictionnaire de musique, fait le dénombrement de neuf cent soixante-et-treize auteurs, anciens et modernes qui ont traité de la musique; Brossard ajoute qu'il en a omis une quantité plus considérable que celle qu'il rapporte. Si l'on joint à ce chiffre le nombre des écrivains et des musiciens qui depuis cent vingt-neuf ans se sont occupés de ce sujet, on excusera facilement sans doute notre retenue à cet égard. Nous imiterons la discrétion de Durey de Noinville, nous nous bornerons à répéter que les Égyptiens paraissent avoir été les premiers inventeurs de la musique; qu'ils l'ont transmise aux Hébreux, lesquels, de l'Orient, par leur communications avec les Grecs, l'ont transmise aux Romains, qui l'ont perfectionnée et transmise à leur tour aux races occidentales.

Fidèles aux définitions anciennes, nous appellerons *opéra* « une pièce de théâtre en vers, mise en musique et en chants, accompagnée de danses, de machines et de décorations. » Nos

pères aimaient à dire que c'était là un spectacle universel, où chacun trouvait à s'amuser dans le genre qui lui convenait davantage: mais eux aussi formèrent le vœu que le poème répondit à tous les agrémens dont l'opéra est composé; ils prétendaient qu'ils n'hésiteraient pas alors à le regarder comme le plus beau et le plus magnifique de tous les spectacles qu'a imaginés et qu'imaginera l'esprit humain. A leurs yeux il était la réunion des beaux arts, de la poésie, de la musique, de la danse, de la peinture, de l'optique et des mécaniques; en un mot, c'était le *grand œuvre* par excellence, comme son nom le désigne, et le triomphe de l'esprit humain. Ainsi s'exprime au moins Durey de Noinville. Malgré l'emphase de ces éloges, malgré la naïve franchise de ces louanges, d'autres critiques étaient bien éloignés de regarder ce spectacle comme l'assemblage ou l'abrégé de toutes les perfections humaines. Saint-Évremond commence ses observations sur l'opéra en disant que, quoique les sens soient agréablement frappés par son éclat et sa magnificence, cependant, comme l'esprit n'y trouve rien qui le touche ni qui l'attache, on tombe bientôt dans l'ennui et dans une lassitude inévitable; mais une des choses qui le choquent le plus, c'est « de voir chanter toute la pièce depuis le com-

mencement jusqu'à la fin, » comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de la vie. « Peut-on s'imaginer, s'écrie-t-il, qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant; qu'un ami fasse en chantant une confidence à son ami; qu'on délibère en chantant dans un conseil; qu'on exprime avec des chants les ordres qu'on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelot dans un combat. » Enfin, sa mauvaise humeur le conduit à définir l'opéra, *un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un mauvais ouvrage.* Quand Beaumarchais a prétendu qu'on chantait ce qui ne valait pas la peine d'être dit, il n'a fait que résumer Saint-Évremond. Quoi qu'il en soit de ce blâme et de tous ceux qui l'ont imité ou suivi, en dépit de Beaumarchais, de Saint-Évremond et de leurs parodistes, depuis cent quatre-vingt-dix ans, tout près de deux siècles, que l'opéra a été naturalisé en France, il a toujours été regardé comme le plus brillant et souvent comme le plus agréable de nos spectacles.

L'antiquité connaissait l'opéra. Les fêtes pu-

bliques, les cérémonies religieuses offraient toujours chez les anciens le mélange de la poésie et de la musique. Le joueur de flûte, qui avec un double instrument marquait dans la tragédie la cadence de la déclamation et du débit de l'acteur, le rythme du chœur qui prenait part à l'action et au dialogue, prouvent que, dès ces époques reculées, on ne séparait pas, dans l'œuvre dramatique, les notes musicales et la mesure poétique. Chez les modernes, on fait honneur de l'invention de l'opéra à OTTAVIO RINUCCINI, poète florentin, qui, de concert avec GIACOMO CORSI, gentilhomme son compatriote, excellent musicien, composa une pièce qui fut représentée en présence du grand-duc, de la grande-duchesse de Toscane et des cardinaux Monti et Montalto. Cet ouvrage avait pour titre : *les Amours d'Apollon et de Circé.* Le succès en fut immense; il servit d'abord de modèle à un opéra d'*Eurydice.* Plus tard, Claude Monteverde, musicien célèbre, imita ces deux pièces dans son *Ariane.* Ce même compositeur, devenu maître de la musique de Saint-Marc à Venise, y introduisit cette manière de représentations qui depuis sont devenues si célèbres par la magnificence des théâtres et des habits, la délicatesse des voix, l'harmonie des concerts et les savantes compositions de Monteverde, de Soriano, de Gio-

vanelli, de Teofilo et de plusieurs autres grands maîtres. On témoigna tant de goût pour ce spectacle, que, depuis 1637, date de l'introduction de l'opéra à Venise, jusqu'en 1700, c'est-à-dire dans un espace de soixante-trois ans, on en représenta plus de six cent cinquante, bien qu'on ne les jouât que pendant l'hiver.

L'opéra est donc originaire de l'Italie, cette terre classique de l'art musical.

Les deux papes de la maison de Médicis, Léon X et Clément VII, qui doivent la plus belle partie de leur renommée historique à leur amour pour les arts et à la protection éclairée qu'ils leur accordèrent, ont eu des espèces d'opéras, comme ils ont eu des comédies à décorations et à machines. Ce fut Baltazar Perruzzi qui renouvela les anciennes décorations de théâtre, lorsqu'en 1516 le cardinal Bernard de Bibienne fit représenter devant le pape Léon X la comédie intitulée : *la Calandra*, qui est une des premières pièces italiennes en musique qui aient paru sur les théâtres. Plus de cent soixante ans après, en 1682, Bullart affirmait encore que l'Italie ne vit jamais de décorations plus magnifiques que celles de Perruzzi.

A cette époque, on faisait des ballets à la cour de France; on y mettait des récits et des dialogues en plusieurs parties; mais ils étaient

très-informes et sans règles ni mesures. Le premier de ces divertissemens où le bon goût commença à paraître, fut le ballet qui fut dansé en 1581. Il était de la composition d'un certain Balthasarini, Piémontais, violon renommé, et que le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, avait envoyé à la reine Catherine de Médicis, avec toute la bande de musiciens qu'il dirigeait. Ce Balthasarini fut anobli; il prit le nom de Beaujoyeux, fut nommé valet-de-chambre du roi et de la reine sa mère; il se rendit si illustre à la cour par ses inventions de ballets, de musique, de festins et de représentations, qu'on ne parlait plus que de lui.

Pour les noces de M. de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, les poètes, les musiciens et les décorateurs s'associèrent pour contribuer ensemble aux plaisirs de la cour; le roi Henri III les récompensa très-libéralement. Sancy rapporte, à cette occasion, que Claudin, musicien, composa des airs qu'il joua dans ces fêtes. Un seigneur en fut si transporté qu'il mit l'épée à la main, en jurant et blasphémant, et voulant à toute force s'aller battre. Le musicien, ayant changé d'air, fit rentrer ce jeune seigneur dans son bon sens. L'impression de la musique fut beaucoup moins vive sur le roi, car il est dit qu'il ne fit que rire. Les ballets, les inter-

mèdes, les fêtes, les tournois, les carrousels, les comédies et les mascarades dans lesquels on unissait la musique à la poésie, ne manquèrent pas sous les règnes de Charles IX et de Henri III. On cite à la tête des auteurs de ces ouvrages Jean-Antoine Baïf, qui, né à Venise pendant l'ambassade de son père, avait pris le goût de ces représentations, et, en essayant de les reproduire, se montra, selon les chroniqueurs, aussi fameux poète que grand musicien. Mais ils prennent soin d'ajouter qu'on ne peut pas encore donner à ce spectacle le nom d'opéra, qui n'était pas connu dans ce royaume avant le cardinal Mazarin.

Dès 1645, l'opéra existait à Paris. A cette époque, le cardinal Mazarin fit représenter, au Petit-Bourbon, devant le roi et la reine-mère, une pièce italienne intitulée : *la Festa teatrale della Finta Pazza*; elle fut jouée par des acteurs italiens. Plus tard, la même troupe joua *Orfeo e Euridice* : il y eut des sonnets à ce sujet. Les critiques du temps s'expriment ainsi : « Ce spectacle ne surprit pas moins par sa nouveauté que par la beauté des voix, la variété des concerts, les changemens merveilleux des décorations, le jeu surprenant des machines, et la magnificence des habits. » En 1650, Pierre Corneille donna *Andromède*,

*tragédie en machines*, avec des chants et musique; elle fut aussi représentée sur le théâtre du Petit-Bourbon par la troupe royale : les décorations et les machines, entreprises par Torelli sur les ordres de la reine-mère, parurent si belles qu'on les fit graver en taille-douce.

C'est à la reprise de cette pièce, trente-deux ans après la première représentation, en 1682, qu'on fit en France le premier pas vers ce qu'on a si pompeusement appelé depuis ce temps la vérité de la scène. On rapporte comme un fait merveilleux que le cheval Pégase y fut représenté par un cheval véritable. On ajoute qu'il jouait admirablement son rôle, et faisait en l'air tous les mouvemens qu'il pourrait faire sur terre.

Pour divertir le roi Louis XIV dans sa jeunesse, on représentait assez souvent à la cour des ballets accompagnés de déclamation et de symphonie, où le roi, les princes et les plus grands seigneurs dansaient, représentant des divinités, des héros, des bergers, et d'autres personnages. Benserade se distingua par la composition de quelques-uns de ces ballets.

Tous ces essais imparfaits devaient conduire à l'intronisation définitive de l'opéra français sur un théâtre de Paris. Le préjugé contre la difficulté de chanter des paroles françaises existait

déjà ; il fallait le vaincre. Pierre Perrin, abbé, successeur de Voiture dans la charge d'introduit des ambassadeurs auprès de Gaston, duc d'Orléans, frère du roi Louis XIII, entreprit de surmonter ces obstacles ; il hasarda des paroles françaises, qui furent mises en musique par Cambert, organiste de Saint-Honoré et intendant de la musique de la reine-mère. C'était une pastorale en cinq actes. Pour cette première épreuve, on choisit le village d'Issy ; Perrin voulait éviter la foule. Il y réussit mal ; car la route de Paris à Issy fut couverte de carrosses.

Ces tentatives continuèrent : *Ariane*, *la Mort d'Adonis*, *Ercole amante* furent successivement l'objet de représentations particulières. Le marquis de Sourdéac, de la maison de Rieux, dont il portait le nom, s'efforçait en même temps de perfectionner les machines. Il fit représenter dans son château de Neubourg, en Normandie, *la Toison d'or*, avec un grand luxe de spectacle. Sur ces entrefaites, le cardinal Mazarin, le protecteur déclaré de l'opéra naissant, mourut à Vincennes. Perrin n'abandonna pas son projet de l'établissement public de ce spectacle. Le 28 juin 1669, il obtint des lettres-patentes, « portant permission d'établir en la ville de Paris et autres du royaume, des *académies de musique*, pour chanter en public des pièces de théâtre,

comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années. » Il s'associa Cambert, pour la musique ; le marquis de Sourdéac, pour les machines ; et pour fournir aux frais nécessaires, un nommé Champeron.

Le premier soin des nouveaux entrepreneurs fut de se procurer des chanteurs et des musiciens dans toutes les églises du Languedoc. On fit dresser un théâtre dans le jeu de paume de la rue Mazarine, et au mois de mars 1671, vingt-six ans après le premier opéra italien représenté devant la cour, on joua devant le public le premier opéra français, *Pomone*, paroles de Perrin, musique de Cambert et ballet de Beauchamp. La vogue de cet ouvrage se soutint pendant huit mois entiers. La discorde pénétra dans la nouvelle association. Lulli, qui florissait alors à la cour, mit à profit cette disposition des esprits ; il se fit céder le privilège et obtint à son tour des lettres-patentes pour la fondation d'une *Académie royale de musique* ; elles furent enregistrées au parlement le 27 juin 1672.

Tel fut le long enfantement de l'opéra en France. Comme théâtre, sa naissance est toute religieuse : un cardinal fut son parrain ; un abbé fut son père nourricier ; l'Église lui fournit son premier compositeur et ses premières voix.

Comme établissement, son origine est royale. Dès sa création, il prit donc ce caractère national qui ne l'a abandonné dans aucune des phases de son existence. Ce n'est pas le désir d'étaler une facile érudition qui nous a porté à retracer avec quelques détails les premiers faits de l'opéra; nous avons voulu montrer d'où lui venait la suprématie qui lui est attribuée dans la hiérarchie théâtrale, et quels étaient ses droits à la protection spéciale dont il a constamment été l'objet.

Lulli fut pour l'opéra ce que Corneille avait été pour la tragédie, ce que Molière avait été pour la comédie; non pas que nous prétendions établir aucun parallèle entre l'excellence de nos deux grands génies littéraires et le talent du musicien; mais il fit pour le genre lyrique ce qu'ils avaient fait pour le genre dramatique; il fit jaillir la lumière du chaos; et lorsqu'il est arrivé qu'on ait donné à Lulli le titre de père de l'opéra français, personne n'a pensé à lui contester ce mérite.

L'histoire de l'opéra est donc celle de ce maître lui-même, pendant la durée tout entière de son existence musicale. Deux excellens articles, publiés par M. Castil-Blaze dans la *Revue de Paris* au mois d'août dernier, ont si bien résumé cette brillante période de l'art en France, que nous

croyons rendre un service véritable à nos lecteurs en les renvoyant à ce recueil. Les anecdotes citées par M. Castil-Blaze sont toutes puisées à des sources dont nous avons été à même de vérifier l'authenticité; la plume facile et spirituelle de cet aristarque musical a su les présenter avec une verve de récit qui les met encore mieux en saillie. Après cette indication, nous ne pouvons que continuer l'esquisse large et rapide qui doit nous amener de l'enfance de l'opéra à l'époque de sa virilité actuelle.

Lulli fit construire un nouveau théâtre dans la rue de Vaugirard, près du palais du Luxembourg, qu'on appelait alors palais d'Orléans. Depuis le mois de novembre 1672 jusqu'au mois d'août 1687, dans l'espace de quinze années, il composa la musique de quinze *tragédies lyriques*, dont voici les titres: *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaéton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*; de trois pastorales, *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (ce fut le premier ouvrage qu'il fit jouer sur son nouveau théâtre), *l'Idylle sur la Paix* et *l'Églogue de Versailles*, et *Acis et Galatée* (œuvre posthume); d'une mascarade, *le Carnaval*; d'un ballet, *le Triomphe de l'Amour*; et de vingt-cinq divertissemens, parmi lesquels nous remarquons ceux de *la Princesse d'Élide*, du *Ma-*

riage forcé, de *l'Amour médecin*, de *Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme* : la musique de *Psyché*, tragédie-ballet, et celle des entr'actes d'*OEdipe*, complètent l'ensemble de l'œuvre dramatique de Lulli, et présentent une liste de quarante-quatre ouvrages.

Les paroles de toutes les tragédies lyriques que nous venons de citer sont de Quinault, excepté *Psyché* et *Bellérophon*, qui sont de Thomas Corneille. Il faut en retrancher aussi le ballet du *Carnaval*, qui est de différens auteurs; *l'Idylle sur la Paix* et *l'Églogue de Versailles*, dont Molière, conjointement avec Racine et Quinault, a donné les paroles; et *Acis et Galatée*, de Campistron.

A quoi bon reproduire ici la dédaigneuse critique de Despréaux? L'avenir en a fait justice. Ce n'était pas un si misérable travail que celui auquel Pierre Corneille, Molière et Racine daignaient s'associer. La Fontaine lui-même ne s'essaya-t-il pas dans l'opéra? La mésaventure de sa *Daphné*, par la persévérance même qu'il mit à vouloir produire cette œuvre lyrique, est une preuve évidente de l'estime qu'il faisait de ces succès, que Lulli réchauffait des sons de sa musique.

A Lulli, en 1687, succéda dans la direction de l'Opéra Jean-Nicolas de Francine, son gendre,

et maître-d'hôtel du roi. En 1698, Francine s'associa pour un quart Hyacinthe Gauréault du Mont, commandant de l'écurie du dauphin. C'est à cette époque qu'il faut faire remonter les premières pensions dont furent grevés les bénéfices acquis au moyen de la direction de l'Opéra; elles s'élevaient alors à dix-neuf mille deux cents livres; plus tard elles furent augmentées; elles étaient payables chaque mois par douzième. La mort des titulaires les éteignit au profit de la direction. Sur cette somme, la famille Lulli avait à elle seule une pension de dix mille livres, dont la veuve du célèbre compositeur touchait un tiers, dans lequel son fils aîné avait un quart; les deux autres tiers étaient partagés entre trois personnes. En 1713, cette pension fut réduite à six mille livres. Il y a loin de cette charge imposée à l'Opéra, aux subventions qui lui ont été données dans la suite et qui continuent encore aujourd'hui à lui être payées à titre d'indemnités.

Des ordonnances successives réglèrent la police et l'administration de l'Opéra; on y nomma des inspecteurs, et, en 1715, on voit le duc d'Antin, pair de France, chargé, pour le secrétaire d'état ayant le département de la maison de sa majesté, de tout ce qui concerne la police et la régie de l'Académie royale de Musique. Destouches,

d'abord inspecteur-général, remplaça Francine dans la direction de l'Opéra en 1728. Un sieur Guyenet, payeur de rentes de l'hôtel-de-ville, ne fut pas maintenu dans un privilège de cession qu'il avait obtenu. Trois années après, en 1731, il s'adjoignit les sieurs Le Comte, Le Bœuf, et autres associés; deux ans plus tard, en 1733, le privilège fut cédé à M. de Thuret. En 1744 il passa dans les mains de M. Berger; en 1747, après la mort de celui-ci, les sieurs Tréfontaine et Saint-Germain furent chargés de la régie de l'Opéra; enfin, en 1749, le roi donna à la ville de Paris la direction générale de l'Académie royale de Musique, sous les ordres de M. le comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'état ayant le département de la maison du roi. En conséquence, M. Bernagè, prévôt des marchands, assisté du greffier de l'hôtel-de-ville de Paris et officiers et archers, alla, le 27 du mois d'avril 1749, à cinq heures du matin, au cul-de-sac de l'Opéra, apposer les scellés, et ensuite au magasin, rue Saint-Nicaise, et chez le sieur Neuville, receveur de l'Opéra, et ces officiers prirent possession de l'Académie royale de Musique, en vertu des ordres de sa majesté.

Cette mesure forme une des principales époques de l'Opéra; elle occupa vivement le public; on la regarda comme d'un heureux présage pour

l'avenir; on la comparait à l'édilité romaine, qui confiait aux magistrats de la ville le soin des spectacles publics.

On s'occupa de régler les attributions et les obligations de tous ceux qui pouvaient prendre part à l'entreprise. Le directeur, le garde-magasin, le maître tailleur, le dessinateur des habits et des décors furent astreints à de strictes injonctions; on accorda deux chefs de menuiserie, vingt ouvriers, et au moins trente manœuvres, pour les ouvrages de la salle et du magasin; on leur adjoignit des peintres pour les décorations, et d'autres ouvriers pour les machines, ustensiles, plumes, masques et autres. Pour mettre l'Opéra sur pied, il en coûta environ quarante-cinq mille livres.

Malgré les énormes bénéfices qu'avaient faits quelques directeurs, et notamment Lulli, en 1712, les dettes de l'Opéra montaient à quatre cent mille fr., que les cessionnaires du privilège furent obligés de payer. En 1747, il s'est trouvé pour plus de quatre à cinq cent mille livres d'arriéré, que l'hôtel-de-ville, chargé de la régie de l'Opéra, commença d'acquitter.

Ce fut, pour le premier de nos théâtres, une véritable renaissance!

En voyant le sérieux avec lequel tout ce qui concernait l'exploitation de l'Opéra, dans ses