

moindres détails, fut réglé par le roi lui-même dès 1713, on est moins surpris de lire le décret sur le Théâtre Français, que Napoléon data du Kremlin ! D'abord on fonda une école gratuite de musique, de danse et d'instrumens, pour former des sujets à l'Opéra; c'est l'idée première de notre illustre Conservatoire. Puis les devoirs des acteurs, les amendes qu'ils auront à encourir s'ils y manquent, leurs fautes, la punition de ces fautes, le nombre des sujets, leurs emplois, leurs appointemens, sont énoncés, comme s'il s'agissait, pour chacun, d'un engagement particulier. Il est dit qu'un fonds annuel de quinze mille livres sera affecté à des gratifications qui seront distribuées à ceux qui auraient bien mérité de l'administration; le fonds des pensions est fixé à dix mille francs; la pension était acquise après quinze années de service. Le droit des auteurs est ainsi déterminé: pour le poète et pour le musicien, cent livres à chacun, pour chacune des dix premières représentations; cinquante livres à chacun pour chacune des vingt représentations suivantes, si elles ont lieu sans interruption; sans quoi, si le dégoût public arrête l'ouvrage, ils ne pourront rien prétendre au-delà de sa cessation¹. Les

¹ Aujourd'hui, une ordonnance royale règle aussi les

entrées des acteurs sur le théâtre, la réception des ouvrages, étaient tout aussi scrupuleusement détaillées.

Voici quel était, à cette époque, le nombre des sujets employés à l'Opéra: *Acteurs pour les rôles*, trois basses-tailles, trois hautes-contras, deux tailles, etc.; — *Actrices pour les rôles*, six; — *Chœurs*, vingt hommes et deux pages; douze filles; — *Danseurs*, douze; *Danseuses*, dix.

Orchestre. — Un batteur de mesure (chef d'orchestre); dix instrumens du petit chœur, douze dessus de violon, huit basses, deux quintes, deux tailles, trois hautes-contras, huit hautbois, flûtes et bassons, un timbalier.

Un maître de salle de danse, un compositeur de ballets, un dessinateur, deux machinistes, un maître tailleur. — En tout, quatre-vingt-sept personnes. Le total des appointemens ne dépassait pas 67,050 livres. Les premiers sujets du chant avaient chacun 1,500 livres; les premiers danseurs avaient chacun 1,000 livres; les premières danseuses recevaient chacune 900 livres.

droits des acteurs et des compositeurs. Nous n'en rapporterons cependant pas les dispositions, parce qu'il y est sans cesse dérogé par des traités particuliers entre la direction, les poètes et les musiciens.

Le batteur de mesure avait 1,000 livres, le compositeur de ballets 1,500 livres, et le dessinateur 1,200 livres.

Défense expresse était faite à toute personne, même à celles qui faisaient partie de la maison du roi, d'entrer à l'Opéra sans payer; défense à la livrée d'y entrer, même en payant; défense de stationner dans les coulisses; défense de s'avancer sur le théâtre hors de l'enceinte de la balustrade.

Le répertoire d'hiver devait être réglé et arrêté dans la semaine de Pâques, et le plan d'été dans le cours du mois de novembre, c'est-à-dire l'un et l'autre six mois à l'avance. Ces deux répertoires devaient commencer par deux grands opéras nouveaux; en cas de chute, on se rejetait aussitôt sur l'ancien répertoire. Les répétitions d'un ouvrage reçu devaient commencer en même temps que la première représentation de celui qui le précédait. L'ordonnance pousse enfin la naïve sollicitude de ses prévisions jusqu'à fonder un comité de lecture, qui sera, dit-elle, composé de *gens d'esprit*. L'Opéra n'admettait dans son sein que des sujets éprouvés, agréés dans leurs débuts, et capables d'étudier seuls les partitions de leurs rôles.

Les jours d'opéra étaient les mardis, vendredis et dimanches, et les jeudis depuis la Saint-

Martin jusqu'au dimanche de la Passion (celui qui précède le dimanche de Pâques) exclusivement. L'Opéra ne représentait pas non plus le 2 février et le 25 mars, fêtes de la Vierge, pendant la semaine sainte jusqu'au mardi après Pâques, le dimanche de la Pentecôte, les 15 août et 8 septembre, 1^{er} novembre, 8, 24 et 25 décembre. Le spectacle commençait à cinq heures un quart. Deux dernières faveurs mettaient le sceau à toutes celles que la royale intervention avait déjà accordées à l'Opéra. Il était exprimé dans un édit: « que tous gentilshommes, demoiselles, et autres personnes, puissent chanter (il n'est pas fait mention de la danse) audit Opéra, sans que pour cela ils dérogent au titre de noblesse, ni à leurs privilèges, droits et immunités. » Il était fait prohibition positive à tous les comédiens français et étrangers de se servir de la salle de l'Opéra, d'employer des musiciens au-delà du nombre de douze; plus tard on réduisit à deux le nombre des voix, et à six celui des violons; les danseurs leur furent interdits. En 1716, les comédiens français furent condamnés deux fois à 500 livres d'amende, au profit de l'hôpital-général, pour avoir contrevenu à cette disposition dans les représentations du *Malade Imaginaire* et de la *Princesse d'Élide*; il ne fut

point accordé de dommages et intérêts aux directeur et syndics de l'Opéra. On ne tolérait d'autres exceptions à ces règles que pour les spectacles devant le roi, et ceux qui avaient lieu pendant les foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain.

Telles sont les clauses principales du vieux gouvernement de l'Opéra; les chartes en sont conservées comme s'il s'agissait de la constitution d'un royaume. Nous les rapportons ici, parce qu'elles racontent l'histoire du temps actuel tout autant que celles du temps passé; on y retrouve l'origine de tous les monopoles exercés dans la suite par l'Opéra, et de tous les privilèges dont il a joui.

En 1755, quatre-vingt-seize ans après l'ouverture de l'Opéra, on comptait cinquante-neuf poètes qui avaient travaillé pour cette scène. Parmi eux, on citait les noms de l'abbé Perrin, le fondateur; des deux Corneille, de Molière, de Racine, de Quinault, de Campistron, de Fontenelle, de La Fontaine, de J.-B. Rousseau, de Lamotte, de Regnard, de Lagrange-Chancel, de Labruyère, de Destouches, de Favart, de Voltaire, de Laujon, de Marmontel, de Mondonville, de J.-J. Rousseau et de Saint-Foix. Onze auteurs d'opéras avaient siégé déjà sur les fauteuils de l'Académie française.

A la même époque, quarante-quatre musiciens avaient concouru à ces représentations, pour la composition de la musique. Parmi eux on citait Cambert, Colasse et les trois Lulli, à la tête desquels marche le célèbre Jean-Baptiste, Élisabeth de la Guerre, Campra, Matho qui devint fou, Rameau, Mondonville, d'Auvergne et Rousseau.

Ne peut-on pas dire avec justice que ce sont là d'éclatans titres de noblesse ?

Pendant cette première période, on ne trouve dans les acteurs que peu de sujets dont les noms aient occupé la renommée. Jéliotte est moins connu par son talent que par la mortification que lui fit essuyer le duc de Brissac, qui, l'ayant invité à chanter chez lui, ne reçut d'autre réponse qu'un refus positif accompagné de quelques mouvemens de toux : « Vous êtes un faquin, lui dit le duc, quand un homme comme moi invite chez lui un homme comme vous, c'est pour l'entendre et point du tout pour le recevoir. » Il ordonna à ses gens de le mettre dehors, après lui avoir donné vingt-cinq louis. Le rôle d'Armide éleva bien haut la réputation de mademoiselle Lerochois. La première femme qui parut dans les ballets fut la demoiselle Fontaine; ses admirateurs la qualifiaient de *très-belle* et *très-noble*. Jusqu'à cette époque (1681)

les rôles de femmes étaient remplis par des hommes habillés en femmes. Cela ne changea qu'au ballet du *Triomphe de l'Amour*, représenté à Saint-Germain-en-Laye ; on y vit danser monseigneur le Dauphin et madame la Dauphine, Mademoiselle, madame la princesse de Conti, et autres princes et princesses, seigneurs et dames de la cour. Cette réunion de personnes des deux sexes sur la scène fut si fort goûtée, que lorsqu'on donna ce ballet à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, on y introduisit les danseuses ; depuis ce temps, elles ont composé la partie la plus brillante de l'Opéra. Mademoiselle Subligny parut peu de temps après mademoiselle Fontaine ; mademoiselle Guyot lui succéda dans la publique admiration. Elle quitta le théâtre pour le couvent en 1725. Mademoiselle Prévôt resta ensuite, pendant plus de vingt-cinq ans, en possession des suffrages de la cour et de la ville ; elle fut remplacée par la demoiselle Salé, dont on vantait l'élégante gravité ; enfin, le nom de Camargo est depuis trop long-temps inscrit dans le panthéon de la danse, pour qu'il soit nécessaire de rien ajouter aux louanges qui nous ont été transmises par les contemporains de cette danseuse, sur sa grâce vive et légère. En 1751 eurent lieu les débuts de mademoiselle Vestris et de son frère : ils firent peu de bruit ;

vers le même temps, mademoiselle Camargo avait pris sa retraite avec une pension de 1,500 livres.

A côté de l'Académie royale de Musique, on fonda une Académie royale de Danse ; elle vit d'abord à sa tête le célèbre Marcel, qui se flattait de reconnaître, à la seule démarche, la nation à laquelle appartenait toute personne qui s'adressait à lui ; cette académie avait ses privilèges, et entre autres celui de *montrer l'art de la danse*.

Le service de la garde de l'Opéra était fait par les gardes-françaises.

L'Opéra était donc constitué, établi sur des bases larges et brillantes. Dans la composition des œuvres, Glück, Piccini et Grétry devaient continuer sa splendide renommée : *Alceste*, les deux *Iphigénie*, *Orphée*, *Armide*, *Céphale et Procris*, *Anacréon* et *Panurge* en sont les monumens. Parmi les artistes, Sophie Arnould et Laguerre, Guimard, Saint-Huberty, Laïs, les Vestris, les Lionnais, les Dauberval, avaient, à des époques différentes, rivalisé d'éclat et de réputation : les uns par leur galanterie, leur esprit et leurs talens réunis ; les autres, par leurs talens seulement.

Les concerts spirituels et les bals dont l'Académie royale de Musique avait été dotée, for-

maient, à ses côtés, deux filles toutes brillantes, l'une, par les mélodieux accords de sa piété et de son harmonie, que Gossec avait tant de fois enrichis; l'autre, par le luxe de sa salle, la folie de ses intrigues et les joies bruyantes de ses orgies tout étincelantes de paillettes et de vifs propos. A la richesse un peu grave des fêtes de Mazarin, de Henri III et d'Anne d'Autriche, avaient succédé les pompes chevaleresques et mythologiques de Louis le Grand; celles-ci avaient cédé le pas à l'opulente dissolution et au somptueux dévergondage de la Régence, qui semblait avoir voulu placer tout exprès l'Opéra sous sa main, faire de la salle même une dépendance de ses appartemens, et du bal, le prologue de ses soupers intimes. A la suite de ces destinées si diverses, venaient l'oisive débauche du règne de Louis XV, les ruineuses extravagances qui sous Louis XVI étaient pour la noblesse du royaume comme le suicide anticipé d'un condamné; et, au milieu de ces élémens si animés, si splendides, si ruineux, la philosophie, la critique avec ses querelles, renouvelant, pour Glück et Piccini, la dispute des Bouffons et de Lulli, le coin de la reine et le coin du roi, les pamphlets, et les injures, la dispute partout, le goût nulle part, la passion dans toutes les sentences, et la justice bannie de tous jugemens.

L'Opéra hérissé de querelles, de cris, d'ivresse et de bruit; l'Opéra tour à tour encombré et troublé; l'Opéra, véritable œil-de-bœuf de publique dépravation, était tellement fréquenté par la cour et si peu habitué à la bourgeoisie, que la comtesse d'Egmont s'y montrait dans la loge de MM. les gentilshommes de la chambre, ne se doutant guère que le crédule bourgeois qu'elle avait abusé viendrait la trouver en cet endroit. Un jeunemousquetaire y parut un soir, cherchant, disait-il, une de ses parentes, arrivée à Paris sans qu'il eût eu avis de sa demeure. Témoin de son embarras, un de ses camarades lui montre celle qu'il cherchait: — « Comment as-tu fait pour la reconnaître. — Je ne l'ai jamais vue; mais comme elle est la seule personne que je ne connaisse pas ici, c'est assurément ta parente. » L'indication était exacte.

L'Opéra était alors bien éloigné du temps où sa dépense ne s'élevait pas à plus de 150,000 livres par année; il coûtait beaucoup au roi. Les recettes ne produisaient pas au-delà de 450,000 à 500,000 livres.

Du Luxembourg, en 1674, il avait été transporté au Palais-Royal. En 1763, cette salle ayant été brûlée, il s'établit aux Tuileries; c'est de ce théâtre que datent, pour les machinistes des coulisses, les désignations de *cour* et de *jardin*,

au lieu de *côté gauche* et *côté droit* : elles sont tirées de sa situation même entre la cour et le jardin.

Pendant son séjour aux Tuileries, on reconstruisit sur des plans nouveaux la salle du Palais-Royal; l'Opéra en prit possession. En 1780, le 8 juin, pendant l'opéra d'*Orphée*, de Gluck, cette salle brûla de nouveau. La frayeur des spectateurs fut grande : onze personnes furent les victimes de cet incendie ; les bustes de Racine et de Quinault furent brisés dans le foyer. L'Opéra fit alors une courte halte dans la petite salle des Menus-Plaisirs ; de là il passa à la salle de la Porte-Saint-Martin, qui, commencée à la fin de juillet, fut achevée le 27 octobre : elle fut construite ainsi en cent jours, par les soins de l'architecte Lenoir.

L'Académie royale de Musique avait été dirigée par des mains bien diverses depuis son introduction en France : tantôt administrée par la ville de Paris elle-même, tantôt par ses délégués, tantôt par le ministère de la Maison du roi, et placée sous le patronage de messieurs les gentilshommes de la chambre, en 1791, elle avait été rendue à la municipalité de Paris. Elle raya de l'affiche le titre d'*Académie royale de Musique* : elle y substitua celui d'*Opéra*¹. Les

¹ Depuis le 22 juin 1791, l'Académie royale de Musique a été obligée de changer plusieurs fois de dénomina-

noms des artistes du chant et de la danse qui prenaient part à la représentation furent aussi inscrits sur les affiches du jour.

La révolution avait pénétré dans l'Opéra. La Nation en avait chassé la cour.

Le théâtre exerçait sur les mœurs une influence trop grande pour ne pas attirer les regards de ceux qui voulaient régénérer le peuple ; c'était un levier trop puissant sur l'esprit public, pour qu'on négligeât de s'en servir. L'Opéra, cette scène vaste que l'on pouvait animer de mouvemens si remplis d'émotions entraînant, devait surtout fixer l'attention publique. Son

tion. Voici ses divers titres et les époques où ils furent pris :

Le 24 juin 1791, à la Porte-Saint-Martin, après le départ de Louis XVI, *Opéra*.

Le 29 juin, *Académie de Musique*.

Du 17 septembre 1791 au 10 août 1792, *Académie royale de Musique*.

Du 15 août 1792 au 11 août 1793, *Académie de Musique*.

Le 12 août 1793, *Opéra*.

Le 27 du premier mois de la 2^e année républicaine, ou 27 vendémiaire an II (18 octobre 1793, vieux style), *Opéra National*, à la Porte-Saint-Martin.

Le 20 thermidor an II (7 août 1794), sous le titre de *Théâtre des Arts*, ouverture de par et pour le peuple, rue de la Loi où plutôt de Richelieu, ancienne salle cons-

étendue, ses ressources, la pompe et le luxe de son spectacle, l'impression que pouvait produire son exécution musicale, tout semblait l'appeler à marcher à la tête de cette impulsion. On avait dit que la tragédie avait pour objet la terreur et la pitié; on avait assigné à la comédie le but d'instruire les hommes et de réformer les mœurs. L'Opéra avait une mission plus vague, mais aussi plus spacieuse, celle de charmer les spectateurs. C'était donc à lui qu'appartenait le premier rôle de séduction publique.

La commune de Paris, en 1792, avait succédé à tous les directeurs de l'Opéra, dont les noms

truite par mesdemoiselles Montansier et Bourdon-Neuville, qui avait été ouverte, le 15 août 1793, sous le titre de *Théâtre National*.

Du 10 ventôse an V (28 février 1797) au 6 fructidor an X (24 août 1802), *Théâtre de la République et des Arts*, et quelquefois *Théâtre des Arts*.

Le 5 fructidor an X (27 août 1802), *Théâtre de l'Opéra*.

Le 10 messidor an XII (29 juin 1804), *Académie impériale de Musique*.

Le 5 avril 1814, *Académie de Musique*.

Le 8 avril 1814, *Académie royale de Musique*.

Le 21 mars 1815, après le retour de l'Empereur, *Académie impériale de Musique*.

Le 9 juillet 1815, après la rentrée de Louis XVIII, *Académie royale de Musique*.

Note de l'Éditeur.

ne rappelaient, selon l'Almanach des Spectacles pour l'année 1794, que des despotes ou de vils courtisans. Les artistes de ce théâtre avaient été autorisés à se gouverner eux-mêmes, et on leur avait permis de prendre, aux ci-devant *Menus-Plaisirs*, toutes les décorations dont ils avaient besoin : l'Opéra avait été spécialement placé sous la protection de la République. Alors, on distinguait sur la scène, les Laïs, les Lainez, les Gardel, les Vestris, les Beaupré et les Clotilde. Partout, on rendait cette justice à l'Opéra national, qu'il était sans contredit le théâtre qui avait le plus contribué à échauffer l'esprit public par des scènes patriotiques. *L'Offrande à la Liberté*, scène lyrique composée par Gardel et Gossec, avait été faite exprès pour amener le chant républicain : *Allons, enfans de la patrie*. Toutes les représentations commençaient par cet hymne que Laïs faisait retentir; au dernier couplet : *Liberté, liberté chérie....*, tout le monde se tenait debout et découvert. On donnait aussi des représentations *de par et pour le peuple* : le Gouvernement en faisait les frais; on jouait au profit des volontaires qui se rendaient à la frontière, et au bénéfice des malheureux des différentes sections. Mais ce qui acheva de placer bien haut l'Opéra dans l'opinion publique, ce fut la fête donnée pour l'inauguration des

bustes de Marat et de Lepelletier-Saint-Fargeau par la section de Bondy ; elle eut lieu le sextidi, 6 brumaire de l'an II (27 octobre 1793).

La façade de l'Opéra représentait une montagne, sur le sommet de laquelle était bâti le temple des Arts et de la Liberté ; les tombeaux de Marat et de Lepelletier étaient placés à droite et à gauche : une autre montagne était destinée à recevoir les députés de la Convention, des autorités constituées et des sociétés populaires. Un char qui portait la Liberté et l'Égalité s'arrêta devant la montagne ; les deux divinités la gravirent ; les portes du temple s'ouvrirent pour les recevoir ; en même temps, l'orchestre fit entendre la marche des prêtresses de l'opéra d'*Alceste* ; on vit alors sortir du temple des jeunes filles vêtues de tuniques blanches, couronnées de fleurs, ceintes de rubans tricolores, et portant des guirlandes, des palmes, des urnes, des vases et des cassolettes de parfums. La cérémonie commença.

Elle ressembla à toutes les apothéoses et à toutes les inaugurations ; on chanta des chœurs :

Le digne ami du peuple et l'émule des mœurs
Sont tombés sous les coups d'un glaive sanguinaire,
Marat, Marat n'est plus ! ainsi que Saint-Fargeau.
Le fanatisme impur a fermé leur paupière.
Célèbres montagnards que le peuple révère,

Disciples fameux de Rousseau,
Venez parer de fleurs leur modeste tombeau.

Le mot *modeste* n'était pas flatteur pour l'Opéra, qui, dans cette circonstance avait fait du mieux qu'il pouvait faire.

Après qu'on avait déposé les fleurs et attaché les guirlandes, on reprenait :

Écartez de vous les profanes,
Les lâches partisans des rois,
Et jurez de venger les mânes
Des amis des mœurs et des lois.

Alors, ajoute la tradition, des *sans-culottes* se précipitèrent sur un des autels et chantèrent en se joignant aux enfans des arts le serment qui suit, parodié sur le chœur de l'opéra d'*Émelinde* :

Jurons, sur nos glaives sanglans,
D'exterminer les hordes des rebelles ;
Divinité des cœurs fidèles,
Liberté, reçois nos sermens.

Apollon se présentait ensuite et terminait cette solennité.

A cette époque, il n'était question que d'affranchir le théâtre ; de nouveaux réglemens, de nouveaux décrets, de nouvelles lois, s'efforçaient à l'envi les uns des autres de lui rendre son indépendance. On annonçait qu'une ère

nouvelle allait s'ouvrir pour lui. La Comédie française avait été érigée en *théâtre du peuple*, c'est-à-dire destiné aux représentations officielles offertes gratuitement au peuple; on ne pouvait être admis à ces représentations que sur l'exhibition d'une marque particulière que la municipalité devait distribuer aux patriotes. Un établissement semblable devait être fondé dans toutes les communes où il y avait des spectacles. On proposa pour ces théâtres un répertoire dans lequel les scènes d'opéra devaient jouer: *l'Apothéose de Beurepaire*; *le Camp de Grand-pré*, paroles de Chénier, musique de Gossec; *Fabius*, *Horatius-Coclès*, paroles d'Arnault, musique de Méhul; *la Journée du dix août*, ou *l'Inauguration de la république Française*, sansculottide; *Miltiade à Marathon*; *Manlius Torquatus*; *l'Offrande à la liberté*, de Gardel et Gossec; *le Siège de Thionville*; *Toute la Grèce*; *Wenzel ou le Magistrat du peuple*. Si l'on joint à ces œuvres: *le Chant des vengeances*, par Rouget-Delisle; *le Chant triomphal pour la pompe funèbre du général Hoche*; *Léonidas et Toulon soumis*, on aura une idée du parti que les idées républicaines ont tiré des représentations de l'Opéra, qui était aussi le centre de réunions civiques; on y avait donné la Fête des vieillards. Ainsi, cette scène que la vieille royauté avait

édifiée et entretenue à si grands frais, était un des principaux instrumens qui servaient à battre en brèche les idées monarchiques.

Il ne serait pas juste cependant de ne voir l'Opéra révolutionnaire que dans cette mythologie patriotique, tout aussi ridicule, il faut bien le dire, que celle des ballets du grand roi. La Commune de Paris ne négligea rien pour conserver aux arts cette demeure splendide qui depuis si long-temps contribuait à l'émulation et aux progrès des artistes. Une loi du 18 brumaire an II (8 novembre 1793) créa le Conservatoire de musique; l'année suivante, le 16 thermidor an III, il fut organisé. Cet établissement était composé de cent quinze artistes, divisés en trois classes, et chargés de former gratuitement six cents élèves des deux sexes. Chaque département avait droit à dix places d'élèves au Conservatoire. L'ancien *magasin* de l'Opéra et l'Académie de Danse, dont nous avons parlé, avaient jeté en quelque sorte les premiers élémens de cet établissement, qui devint lui-même le berceau de notre Conservatoire actuel, auquel d'injustes reproches n'ont point empêché qu'une éclatante justice ne fût rendue. On a mis trop d'affectation à répudier quelque boursoufflure de cet enseignement méthodique; le drame a pu se plaindre du rythme