

d'une déclamation ampoulée ; le chant peut regretter quelques exagérations d'habitudes et de modèles, mais il faut bien reconnaître que de saines traditions que l'épithète dédaigneuse de *classiques* n'est pas encore parvenue à discréditer, ont contribué long-temps à contenir les déplorables écarts qui menacent aujourd'hui l'art dans toutes ses parties ; qu'elles ont doté le Théâtre Français d'artistes dont nous pouvons nous glorifier sous les yeux de toute l'Europe, et aux titres de cette école, il faut ajouter celui d'avoir formé des instrumentistes dont l'exécution est aujourd'hui sans rivale dans le monde musical. Des professeurs tels que les Habeneck, les Lafont, les Baillot, les Chérubini, les Toulou, les Norblin, les Baer et madame Cinti-Damoreau<sup>1</sup>, l'orchestre de l'Opéra si habilement conduit par un maître qui n'a quitté la direction de ce théâtre que pour devenir le premier chef d'orchestre de l'Europe, et les concerts du Conservatoire, font l'admiration de l'étranger. Vienne, Naples et Milan sont, sous ce rapport, les tributaires de Paris, qui, à son tour, emprunte à l'Allemagne et à l'Italie les merveilles

<sup>1</sup> Madame Cinti-Damoreau est la première femme qui ait été nommée professeur de chant. Cette nomination est de 1833.

de leurs voix, mais qui, seul en Europe, fait, défait et soutient les réputations lyriques.

En 1796, le *Théâtre de la République et des Arts* fut établi rue de la Loi (*Richelieu*), dans la salle que le Gouvernement avait acquise de mademoiselle Montansier. Ce fut dans cette salle que le parterre fut assis : jusque-là, il s'était tenu debout. Jusqu'en l'an VI (1799), les artistes de ce théâtre s'étaient gouvernés eux-mêmes, en régie sociale : à cette époque, les sieurs Francœur, Denesle et Baco prirent la direction de l'Opéra. Le Directoire, époque de fastueux délire et d'opulence, rendit à l'Opéra une partie de son éclat royal ; il fut le rendez-vous de la société élégante : on eût dit qu'un reflet de la Régence, ou qu'un pâle rayon du siècle de Louis XV avait pénétré dans la salle, sur la scène et dans les coulisses ; c'était une aurore, aurore boréale toutefois, tant elle était à la fois éloignée des destinées passées et du destin futur de l'Opéra.

Les plaisirs reprenaient possession du terrain que les passions politiques avaient envahi, et qu'elles semblaient ne quitter qu'à regret, et n'abandonner que par lassitude. Pour toutes choses, cette époque fut transitoire. Cependant, la munificence directoriale se complaisait à l'Opéra ; les muscadins et les merveilleux y affluaient ; les

toilettes s'y remontrèrent, mais avec plus de prodigalité que de goût; l'Opéra, auquel on ne peut pas contester le mérite d'avoir toujours bien réfléchi la physionomie de l'époque, ressemblait alors à un riche parvenu : il était comme la société qui garnissait ses loges et ses balcons.

L'avènement de l'Empire ouvrit à l'Opéra une carrière nouvelle.

L'Académie impériale de Musique procéda comme un émigré rentré; elle se réintégra dans tous ses privilèges anciens. Elle se débarrassa à la hâte de toute sa défroque républicaine; elle reprit sa livrée monarchique : il ne s'agissait, pour elle, que de changer l'étoffe et le galon. Il se manifeste ici une curieuse et frappante coïncidence entre cette période de l'histoire de l'Opéra et ce que nous avons rapporté de sa naissance. D'abord, comme autrefois, l'Opéra fit partie de la maison du souverain, et fut soutenu et aidé par les deniers de la couronne; il était placé sous la haute surveillance du grand-maréchal du palais, et sous la vigilance particulière du premier préfet du palais : cette charge était alors occupée par M. de Luçay.

En 1805, le personnel de l'Opéra était de cinq cent treize individus, dont cent quatre-vingt-six appartenaient à la scène, quatre-vingts

à l'orchestre, le reste aux différens services et à l'administration : ce personnel coûtait par année 884,260 fr.; sur l'état du corps de ballets, on voit figurer pour des appointemens de 800 fr. par an, mademoiselle Leverd, que nous avons admirée au Théâtre Français.

Le personnel et cette dépense diminuèrent plus tard : en 1807, le total des appointemens ne s'élevait plus qu'à 821,160 fr. En 1808, sous la direction de Picard, le chiffre du personnel se réduisit à quatre cent cinquante-quatre individus, et celui des traitemens à 752,060 fr. Les feux, c'est-à-dire la gratification qui est allouée à certains acteurs par chaque représentation, et qui, dans son origine, était destinée à les indemniser de menus frais de feu et d'accessoires de toilette, sont compris dans cet état de dépense. A M. de Luçay succéda M. de Rémusat, premier chambellan de l'empereur, nommé surintendant des spectacles. Il ne faut pas croire que l'Empire fût une époque de parcimonie pour l'Opéra : l'empereur exigeait au contraire qu'il y fût déployé une grande magnificence; c'est sans doute ce qui fit qu'on lui attribua ce propos célèbre, tenu par un habile directeur : « A l'Opéra, il faut jeter l'argent par la porte, pour le faire rentrer par les fenêtres. »

Notre première scène lyrique était donc réins-

tallée à la Cour : elle en profita pour faire revivre ses droits de vieille suprématie ; elle frappa de contributions tous les théâtres secondaires ; elle percevait un impôt sur chacune de leurs recettes. *OEdipe, la Vestale, Panurge, Anacréon, la Caravane du Caire, les Mystères d'Isis, Fernand Cortez, les Prétendus*, œuvres qui appartenaient à la fois au Directoire, au Consulat et à l'Empire ; des ballets pleins de goût, tels que *Psyché, la Dansomanie* et *Nina*, attestaient dans les arts de notables progrès, et si le génie manquait à ces productions, elles préparaient du moins les voies aux Messies qui pouvaient se présenter. Laïs, Dérisis père, Nourrit père, Lavigne, mesdames Branchu et Bigottini, disputaient de zèle et se partageaient les applaudissemens. En 1810, les recettes de l'Opéra s'élevèrent à 660,527 fr. ; l'Empereur dépensa pour ce spectacle 1,027,676 fr. Il est vrai que l'Opéra marchait à la tête de ceux qui exaltaient la personne et la gloire de Napoléon : *le Triomphe de Trajan*, dans lequel on vit le char du triomphateur, traîné par quatre chevaux blancs, fut une véritable apothéose que toute la population de Paris voulut saluer de ses acclamations.

Combien toutes les proportions de cette scène ne s'étaient-elles pas alors agrandies ! En 1793, l'Opéra n'avait reçu du Gouvernement, à titre

de secours, que 150,000 fr. ; ses recettes s'étaient élevées à 853,719 fr. — Ensemble 1,003,719 fr. — Ses dépenses furent à 1,221,648 fr. — Il perdit 217,929 fr. Les chiffres forment une partie essentielle de l'histoire de tous les théâtres.

Sous l'Empire, l'art du décorateur et surtout celui du machiniste étaient sortis de la ridicule ornière du régime tombé. On a tant parlé des anciens costumes de l'Opéra ; on les a si souvent reproduits ; on s'en est tellement moqué, que nous devons traiter brièvement et, seulement pour mémoire, cette partie de ses annales. Il n'était plus question d'un Olympe, d'une mythologie en poudre, en mouches et en paniers ; les bergères satinées et pailletées, les houlettes enrubannées, les héros panachés, avaient disparu ; les queues et les tonnelets avaient été bannis. La révolution que Talma avait faite dans le costume tragique s'était étendue jusqu'à l'Opéra ; la toge y était sévèrement portée ; la draperie grecque, les accessoires, la foudre de Jupiter et la barbe de ses prêtres y étaient soumis à une étiquette aussi rigoureuse que celle qui réglait les faisceaux des licteurs, mais la vérité antique était la seule dont on s'occupât ; elle était elle-même bien plus empreinte de convention que d'exactitude : c'étaient encore des Grecs et des Romains à la façon de ceux de Racine et de Da-

vid. La bouffissure chevaleresque dominait dans tout le reste. Les décors avaient été plus loin; on doit même avouer que s'ils n'étaient pas encore parvenus aux admirables effets que nous contemplons aujourd'hui, du moins ils étaient déjà dans les voies de remarquables améliorations; à l'exception de l'immuable temple grec, ils étaient convenables.

La danse semblait stationnaire dans ce mouvement général qu'il ne faut pas mépriser aujourd'hui parce que nous l'avons dépassé; la gavotte avait remplacé le menuet, qui lui-même avait détrôné la chacone, jadis si fort en faveur, que ce fut dans une chacone que débuta le jeune Vestris.

Historien rapide de l'Opéra, que ne puis-je jeter un voile sur les premières années de la restauration, sur 1814 et 1815? Pourquoi suis-je obligé de compter ses sermens et de voir sa foi politique, mobile comme celle d'un homme d'état! L'Opéra qui avait chanté la *Marseillaise*, l'Opéra qui avait porté en triomphe le buste de Marat, l'Opéra qui avait traîné le char de Napoléon - Trajan, l'Opéra qui avait interrompu ses chants et son récitatif pour célébrer la naissance du fils de l'empereur et lire les bulletins de la Grande armée; l'Opéra vint avec des fleurs nouvelles, des palmes fraîches et des flatteries

usées, au devant des souverains alliés; puis pendant les Cent jours son orchestre exécuta encore la *Marseillaise*; puis après Waterloo, comme il l'avait déjà fait en 1814, il représenta, pour Alexandre de Russie, François d'Autriche et Guillaume de Prusse, le *Triomphe de Trajan*; puis dans la *Caravane*, en regardant Wellington, Schwartzenberg et Blücher, il s'écria: « *La victoire est à vous!* » Détestable et flétrissante variante.

L'Opéra reprit son titre ancien: il s'appela *Académie royale de Musique*, comme il s'était appelé *Académie impériale de Musique*; il fit partie de la maison du roi, comme il avait fait partie du palais de l'empereur; il ouvrit ses deux battans aux gentilshommes de la chambre, comme il les avait ouverts aux chambellans.

La subvention royale lui fut en aide, comme la subvention impériale lui avait été en appui, comme les deniers de la république lui avaient été en secours.

Néanmoins, pendant les premières années de la restauration, sa faveur ne fut pas grande; il était même en ce temps-là d'assez bon goût à la Cour de mal parler de l'Opéra. Les artistes en étaient peu saillans, presque tous achevaient leur existence de renommée; la jeunesse manquait à cette scène, aucun talent nouveau ne

s'y montrait; la danse prenait sur la musique une supériorité que celle-ci ne songeait pas à lui disputer. Le *Rossignol*, représenté en 1816, est presque le seul ouvrage qu'on puisse citer à la gloire de la musique.

L'Opéra se mourait de langueur; il dormait sur sa subvention. En 1820, le 13 février, le duc de Berry est assassiné à la porte de l'Opéra. On dresse à la hâte, pour le prince expirant, un lit dans le foyer; la famille royale accourt. Les Bourbons de la branche aînée, mornes et abattus, sentent que le fer dont Louvel a frappé le plus jeune d'entre eux les a tous blessés au cœur; toute la nuit ils entourent le lit de douleur; le prince meurt à l'Opéra assiégé par les masques accourus pour le bal. Le salle fut fermée; toute représentation théâtrale était dès-lors impossible dans ce lieu, de la part d'une scène dont la cassette royale faisait les frais.

On construisit alors à la hâte la salle de la rue Lepelletier; elle ne devait être que provisoire: voilà douze années qu'elle dure; la beauté de ses proportions laisse peu de regrets à ce sujet. Le théâtre de la rue de Richelieu alarmait par son voisinage de la Bibliothèque royale; on n'aimait pas à voir ce monument qui contient le plus riche et le plus précieux de tous les dépôts, face à face avec un édifice voué aux flammes,

car telle est la destinée probable de ces salles d'Opéra. Les compagnies d'assurances ne veulent les assurer que moyennant une prime énorme; leurs devancières ont été dévorées par un feu que toutes les précautions n'ont point encore réussi à écarter.

Depuis 1822 jusqu'en 1830, l'Opéra vit renaître une partie de ses beaux jours; mais la danse ne cessa pas d'y régner en souveraine. Paul et Albert, Bigottini, Legallois, les Noblet, y tenaient le sceptre; un jeu de mots contemporain de cette époque analyse bien sa position: L'Opéra, disait-on, ne marche que sur les jambes de ses danseurs. On ne chantait qu'à l'Opéra Italien et à Feydeau, quand mademoiselle Cinti, transfuge des Bouffes, parut à l'Opéra; elle était dépaysée et dans le plus complet isolement. Les ballets, au contraire, se montraient triomphants: ce fut dans l'opéra de *la Lampe Merveilleuse*, que défila cette armée d'Aladin, dont le gracieux souvenir est encore présent à tous les habitués de l'orchestre; *Cendrillon*, *le Carnaval de Venise*, *les Pages du duc de Vendôme*, *la Somnambule*, *Mars et Vénus*, *la Belle au bois dormant*, semblaient chargés d'y entretenir la tradition féerique. Déjà le décors avait pris son essor: dans *la Belle au bois dormant*, on vit, pour la première fois, une décoration mouvante

qui faisait défiler une ravissante perspective devant les ondulations d'un bateau. Mais à l'extrémité de cette période on trouve *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Moïse* et cette *Muette de Portici*, qui à elle seule, par l'entraînement de son spectacle, fit la révolution de Belgique<sup>1</sup> et les débuts de mademoiselle Taglioni. La musique et la danse, le décors, le costume, l'art de la scène

<sup>1</sup> Les effets de cette mise en scène, si palpitante d'énergique vérité, ne se sont pas bornés là. La première représentation de *la Muette de Portici* fut pour l'Opéra lui-même une révolution. La beauté des décors, et surtout ceux qui offrent aux regards la grande place de Naples et la vue du Vésuve, l'exactitude des costumes simples et tout empreints de rudesse nationale, la vivacité gracieuse des danses et des groupes, ne purent être admises sur la scène de l'Opéra que par le talent et la persévérance de M. Duponchel, qui nous a donné depuis ce temps la mise en scène de *Gustave*, de *la Tentation*, de *Don Juan* et de *Robert-le-Diable*, qui ont continué le progrès si bien commencé. Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que jusque alors les chœurs étaient restés étrangers à l'action. Ils y prirent part, ils s'y mêlèrent, et c'est à cette innovation que sont dues les scènes si entraînant de la conspiration, de la révolte du marché, de la prière et du triomphe. Cette révolution a porté ses fruits : l'invention musicale y a gagné, et l'Opéra a atteint un degré de vérité qui lui était inconnu jusqu'à cette époque.

*Note de l'Éditeur.*

et celui du machiniste marchèrent alors d'un pas égal vers ces hauteurs de perfectionnement où nous les apercevons aujourd'hui.

Les gentilshommes de la chambre se prélassaient dans leur loge attitrée, la foule ne se portait pas à l'Opéra : il était fashionable, mais point populaire; la bourgeoisie en redoutait l'entrée; elle y était encore mal à l'aise : car la salle de la rue Lepelletier, que la banque elle-même n'avait pas prise sous sa protection, était encore une succursale de château. La royauté s'y pavanait et s'y complimentait elle-même. *Pharamond*, opéra représenté à l'occasion du sacre de Reims, avait inutilement employé les poètes et les musiciens suivant la Cour; cet appareil n'avait, dans la population parisienne, ni sympathie ni racine; l'Opéra n'était pas le plus suivi de nos spectacles; mais, assurément, c'en était toujours le plus brillant.

La restauration ne parvint jamais à faire de l'Opéra un spectacle populaire. Le luxe y régnait; on y avait appelé Rossini, qui pour la première fois, en 1824, fit représenter *la Donna del Lago* sur le théâtre de la rue Lepelletier; le *Siège de Corinthe*, dont la partition était celle de *Maometto secundo*; *Moïse*, traduit de *Mosè*, qui depuis dix ans était joué à l'Opéra Italien. Une subvention royale qui de 1824 à 1828 s'éleva

à 750,000 fr., qui en 1829 fut de 817,925 fr., et en 1830 de 826,919 fr., non compris, bien entendu, la redevance des petits théâtres, qui s'élevait alors à une somme de DEUX CENT MILLE FRANCS par année; une révolution musicale que Nourrit, Levasseur et madame Cinti-Damoreau, soutenus par le *maestro*, accomplissaient, tout fut inutilement prodigué; rien ne put attirer la multitude indifférente. Il est vrai que le second semestre de l'année 1830 fut presque tout entier en proie à des mouvemens politiques qui laissaient peu de loisir à la fréquentation des spectacles. En 1829, les dépenses furent de 1,770,103 fr.; en 1830, elles furent de 1,717,347 fr. La première année offrit un bénéfice de 47,000 fr.; la seconde, un déficit de 143,711 fr.

Le thermomètre des recettes de l'Opéra présente d'étranges phénomènes: en 1793, au plus fort de la Terreur et de l'émigration, il offre un chiffre de 853,719 fr., et en 1810, au moment le plus glorieux des conquêtes impériales, quand toute l'Europe accourait dans la capitale de l'Empire, le chiffre ne monte qu'à 660,327 fr., dont 70,000 furent produits par les bals masqués: ce fut pour ces réunions l'année la plus florissante; en 1793 les bals masqués n'existaient pas. En présence de ces résultats, on se demande si l'échafaud causait moins de trouble

dans les plaisirs que la victoire ne leur donnait d'activité et d'élan.

Le dernier acte politique de l'Opéra de la restauration fut la lecture du bulletin de la prise d'Alger.

A toutes les époques, les élémens de prospérité furent nombreux pour l'Opéra; dans les différentes phases que nous venons de parcourir, nous l'avons vu non pas résister à toutes les tourmentes, mais s'y plier toujours avec adresse et souvent savoir en tirer parti. Une main habile devait mettre à profit les événemens de 1830. La Cour, avec ses habitudes exclusives et ses allures exceptionnelles, n'existait plus; l'embarrassant patronage de la chambre du roi était tombé; il fallait lancer, en quelque sorte, l'Opéra dans le domaine de tous; il fallait y amener la foule; non pas, comme au temps de la première révolution par des éclats politiques qui effraient le plaisir, mais en continuant le progrès musical commencé, en suivant les traditions de mise en scène et de décors que *la Muette de Portici* avait léguées, en encourageant le perfectionnement que Taglioni et Perrot avaient tout-à-coup révélé dans la danse, en jetant à pleines mains et partout le luxe et la vérité, en intéressant au succès de l'Opéra tout ce qui concourt au mouvement intellectuel de la société, en ban-

nissant de la salle tout ce qui avait pu effaroucher les susceptibilités bourgeoises et industrielles, en appelant incessamment l'attention du public sur l'Opéra, en choisissant pour l'initier à cette splendeur, à cette pompe et à cette harmonie de tous les arts, les jours qui lui permettaient d'y accourir, en stimulant l'émulation des artistes; en un mot, en faisant de l'Opéra, théâtre, salle et foyer, le centre de toutes les lumières.

C'est ce que M. Véron, directeur actuel, a su faire, tantôt par son empressement auprès des hommes distingués dans tous les rangs, tantôt par l'accueil qu'il réserve aux jeunes talents, tantôt par le soin qu'il apporte à publier les spectacles de l'Opéra, tantôt par sa générosité envers les artistes, tantôt par l'heureuse et productive idée des représentations du dimanche, tantôt par le charme et la richesse du spectacle, et enfin par l'habileté avec laquelle il a su profiter du moment où toute la société, divisée de sentimens, d'affections et d'opinions, fuyait les salons, et ne demandait qu'un endroit où le plaisir commun pût là se réunir.

Après les succès obtenus par M. Véron, on s'est tout-à-coup aperçu que les circonstances l'avaient admirablement servi; qu'on me permette de le dire, cette découverte était un peu

tardive. Les circonstances, d'ailleurs, sont bien loin de lui avoir été aussi favorables qu'on affecte de le répéter. Ce nouveau directeur de 1831 avait à lutter contre des abus dont nous ne devons point donner le détail, parce que nous ne pourrions le faire sans nous laisser entraîner à des personnalités qui nous vont mal; ces abus étaient tellement anciens, tellement invétérés, qu'on s'était accoutumé à les regarder comme des droits. Il a fallu quelque courage pour lutter de front contre ces résistances, et pour troubler toutes ces quiétudes. Les talens qui font la fortune de l'entreprise actuelle n'ont jamais été aussi richement rétribués: Mlle Taglioni reçoit 50,000 fr. par an; Adolphe Nourrit et madame Cinti-Damoreau reçoivent chacun 50,000 fr. Si quelqu'un était tenté d'accuser de parcimonie la nouvelle direction, elle répondrait par le ballet de *Gustave*, dont le faste est sans exemple à l'Opéra; elle répondrait surtout par cette réunion unique en Europe du meilleur orchestre, dirigé par Habeneck, dont on ne peut répéter le nom sans y joindre un éloge nouveau, de la plus belle scène lyrique nationale<sup>1</sup>, où brillent les Nourrit,

<sup>1</sup> C'est à dessein que nous nous sommes servi de cette expression *nationale*, ne voulant et ne prétendant faire au-



les Levasseur, les Damoreau, les Dorus et les Falcon, et d'un ballet où l'on peut applaudir Taglioni, Perrot, Fanny Elssler, et les Noblet. L'Europe tout entière est tributaire des richesses de notre Opéra; son ballet est devenu cosmopolite. Les décors, dont Cicéri, E. Bertin, Feuchères, Filastre, Cambon, Desplechin, Séchan, ont poussé l'art jusqu'aux illusions du Diorama, complètent cet inimitable ensemble.

Certes, sans vouloir pénétrer plus avant qu'il ne peut paraître convenable de le faire, les obstacles et les embarras n'ont pas manqué à M. Véron; les entraves multipliées l'ont plus d'une fois enlacé à un tel point, qu'il s'est vu forcé de mettre le public dans la confiance des dégoûts qu'il éprouvait. Eh bien, rien n'a arrêté sa marche! Depuis 1831, *Robert-le-Diable*, *Gustave*, *la Tentation*<sup>1</sup>, *la Sylphide*, *la Révolte*

cun parallèle entre les chanteurs des différentes nations et l'excellence des chanteurs italiens, que nous n'hésitons pas à placer au premier rang.

E. B.

<sup>1</sup> *La Tentation* a suivi les errements du *Dieu et la Bayadère*. La danse, le chant, le spectacle et les décors se mêlent intimement et se confondent dans la composition de ces œuvres; tous concourent à l'action. Ce n'est plus un opéra; ce n'est pas un ballet: c'est un genre nouveau

*au Sérail*, *Don Juan* et *la Tempête*, adroitement combinés avec les meilleurs ouvrages de l'ancien répertoire, ont tenu jusqu'à la fin le spectacle rempli. Jamais l'Opéra, le pays des miracles, n'avait vu ces prodiges.

La somme annuelle que touche aujourd'hui la direction de l'Opéra a été le sujet de bien des attaques. On n'a pas daigné sans doute faire une réflexion: c'est que M. Véron a succédé à une direction obérée, dans un temps où le souffle dévorant de la politique et de l'émeute semblait devoir tout dessécher. Les secours que l'on a donnés alors à l'Opéra ont été grands, parce que les besoins étaient grands. Cette subvention diminue graduellement, jusqu'à ce qu'elle ait atteint le chiffre de 650,000 fr. C'est moins que n'a jamais donné la restauration: bien moins que ne donnait l'empereur, peu prodigue, comme on le sait, et auquel l'Opéra coûta, en 1810, un million vingt-sept mille fr. La direction actuelle, pour les résultats qu'elle a obtenus, est, de tous les gouvernements de l'Opéra, celui qui convient le mieux au public par les plaisirs dont elle le dote, et à l'État, par l'éco-

qui participe de tous les autres; le public a fait le meilleur accueil à ces heureuses combinaisons.

E. B.