

FIGARO ILLUSTRÉ



Jean Béraud

Ayuntamiento de Madrid

LENTHERIC, Parfumeur Mondain

245, rue Saint-Honoré, Paris.

Jeunes Filles

Pour plaire, vous voulez avoir le teint frais, blanc et rose : demandez à Lenthéric sa *Rosée Orkida*, sa *Poudre de Riz* et sa *Crème Orkidée*.
Vous voulez aussi une abondante chevelure ondulée encadrant votre joli visage : voici sa *Soupline*, son *Waver* et son *Eau du Waver*.
Pour avoir des dents nacrées comme la perle, faites usage de l'*Eau dentifrice* et de la *Pâte de Lenthéric*.
N'employez que des parfums discrets comme la *Violette de France*, l'*Iris*, le *Lilas*, le *Bouquet de l'Alliance*, qui vous conviennent et vous aident à être irrésistibles.

Mesdames

Pour être mariées, vous ne devez pas moins chercher à être séduisantes.
Deux trésors de beauté vous conserveront la peau fraîche et rose de la jeune fille : la *Rosée Orkida* et la *Poudre de riz orkidée* de Lenthéric.
Vos cheveux seront souples et abondants avec sa *Lotion* et sa *Soupline* ; ils seront ondules avec son *Waver* et son *Eau du Waver*.
Avec sa *Pâte souveraine* pour le jour, ses gants gras pour la nuit, vous aurez toujours des mains de duchesse.
La *Rosée Tintoret* rendra vos ongles nacrés et vous aurez toujours dans la bouche trente-deux perles en usant de son *Eau dentifrice*.

Jeunes Gens

Vous qui vous plaignez, et à juste raison, d'être asphyxiés par le muse artificiel, demandez pour réagir les parfums de suprême élégance du parfumeur mondain Lenthéric : l'*Orkidée*, le *Foin coupé*, l'*Iris ambré*.
Rendez vos cheveux brillants et souples avec la *Brillantine* et la *Soupline*.
Soignez vos mains avec la *Pâte souveraine*. C'est le signe de la vraie distinction.
Soignez vos dents avec l'*Eau dentifrice* et la *Pâte de Lenthéric*.

Messieurs

Vous craignez de vieillir ? On ne vieillit qu'autant qu'on le veut bien.
Que faut-il pour rester jeune ? Conserver les apparences juvéniles.
Pour les dents, faites usage de l'*Eau dentifrice* de Lenthéric et de sa *Pâte* pour les cheveux, de sa *Lotion* ; pour les mains, de sa *Pâte souveraine*. Les parfums qui conviennent à un homme, ceux qui se mélangent le mieux avec l'odeur du cigare sont le *Parfum russe*, l'*Tintoret*, l'*Ellet* et l'*Orkidée*.
Avec cela vous retrouverez la fameuse fontaine de Jouvence.

Demandez les **CONSEILS DE BEAUTÉ**, ils vous seront envoyés gratuitement sur demande affranchie. (Prière d'ajouter 50 centimes pour la recommandation à la poste.)

TAILLEUR SPORTIF, pour Hommes, Dames & Enfants

HENRY PETIT

5, boulevard Malesherbes et 34, rue Boissy-d'Anglas — PARIS — (Madeleine)

FOURNISSEUR BREVETÉ DE L'UNION DES YACHTS FRANÇAIS & DES PLUS IMPORTANTES SOCIÉTÉS SPORTIVES D'EUROPE
COSTUMES ET ACCESSOIRES POUR TOUS LES SPORTS :

Équitation, Vélocipédie, Yachting, Canotage, Chasse, Escrime, Jeux, etc., etc.

LA MAISON LA MIEUX ASSORTIE ET VENDANT LE MEILLEUR MARCHÉ DE TOUT PARIS
Envoi — FRANCO — sur demande, du Catalogue illustré.

Brasserie de Saint-Germain-en-Laye

CIRIER-PAVARD & C^{IE}

Fournisseurs de la Compagnie Générale Transatlantique, des Chargeurs Réunis, de la Compagnie Internationale des Wagons-lits et des Grands Express Européens, des Bouillons Duval de Paris, etc.



Bière Bock.	l'Hectol. 46 fr.	Caisse de 25 Bouteilles.	16 fr.	Emballage et verres compris.
Bière de Table.	l'Hectol. 30 fr.	POUR BAINS DE MER ET VILLÉGIATURE		

Entrepôts directs

Paris, 160, rue Cardinet.
Rouen, 30, rue du Fardeau.
Versailles, 23, rue de Rémilly.



C^{ie} Coloniale

CHOCOLATS

QUALITÉ SUPÉRIEURE

THÉ UNE SEULE QUALITÉ [QUALITÉ SUPÉRIEURE]
Composée exclusivement de THÉS NOIRS

La Boîte grand modèle [200 gr.] 6 fr., petit modèle [150 gr.] 3 fr.

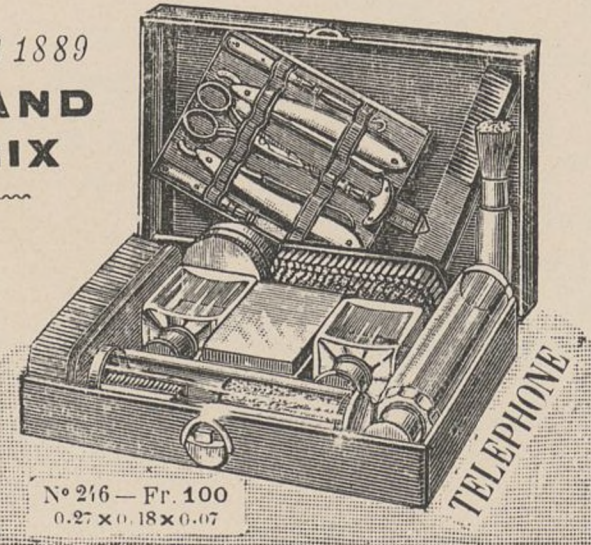
Entrepôt général : avenue de l'Opéra, 19, à Paris

DANS TOUTES LES VILLES, CHEZ LES PRINCIPAUX COMMERÇANTS

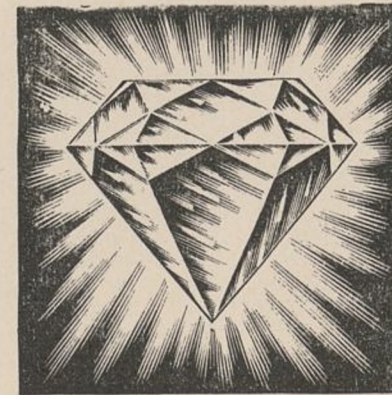
P. SORMANI

Rue Charlot, 10. PARIS

PARIS 1889
GRAND
PRIX



Catalogue illustré Franco
TROUSSES, MALLETES & SACS DE VOYAGE



Pierres
Précieuses
Diamants
Perles
Bijouterie
etc.

EXPERTISES A L'ÉTRANGER

ACHATS
aux prix maximum
PAIEMENTS IMMÉDIATS.

Spink & Sons

ORFÈVRES

17 & 18, Piccadilly, LONDRES, W.
et 1 & 2, Gracechurch Street, LONDRES (City)

MAISON ÉTABLIE EN 1772
Sous le patronage de S. M. Reine d'Angleterre.

LA PATE EPILATOIRE DUSSEY

Détruit les **DUVETS DISGRACIEUX** (Barbe, Moustache, etc.) sur le visage des dames, sans aucun inconvénient pour la peau, même la plus délicate. 50 ANS de SUCCÈS, de Hautes Recommandations aux Expositions, les Brevets de l'Inventeur, de plusieurs Familles régnantes, des Milliers d'Attestations et l'approbation de toutes les Sociétés de Beauté, garantissent l'efficacité et l'innocuité absolue de cette préparation (20 fr. la boîte, pour le menton les joues : 1/2 boîte : 10 fr., spéciale pour une légère moustache. F^o m^o). — Le **PILLORE** agit par la loi de la trace de poil, le fait disparaître, les bases auxquelles il communique une blancheur éblouissante. Cette préparation conserve ses propriétés actives jusqu'à la dernière parcelle, elle est dénuée de toute odeur désagréable et son emploi est des plus faciles. F^o 20 fr. 85. — **DUSSEY, Inventeur, 1, Rue Jean-Jacques Rousseau, Paris, et PRINCIPAUX COIFFEURS**

Energies et couleurs de Ch. Lorilleux & C^{ie}.

Papeteries du Marais.

FIGARO ILLUSTRÉ

Février 1895

Numéro Spécial — L'Opéra

SOMMAIRE

LES CROQUIS DU MOIS, par LUTÉCIUS; illustrations de TRIANON.

M. FELIX FAURE, président de la République (portrait).

NOS GRAVURES, par L. M.

LES LIVRES, par T. G.

LE CHANT A L'OPÉRA, par CHARLES DARCOURS; illustrations photographiques instantanées en couleurs (portraits de Madame ROSE CARON, de Mesdemoiselles BERTHET, BRÉVAL, SYBIL SANDERSON et de M. VICTOR MAUREL).

LES CLASSES DE DANSE A L'OPÉRA, par CHARLES DAUZATS; illustrations photographiques instantanées.

LA DANSE A L'OPÉRA : A propos d'un Ballet, par FRANÇOIS COPPÉE. — La Musique de Danse, par VICTORIN JONCIÈRES. — Le Personnel de la Chorégraphie de l'Opéra, par X***;

illustrations photographiques instantanées en couleurs (portraits de Mesdemoiselles MAURI, SUBRA, HIRSCH, INVERNIZZI, TORRI, DESIRÉ, CHABOT, SALLE, VIOLLAT, BLANC, de M. HANSEN, etc.).

LES ROUAGES DE L'OPÉRA, par TANCREDÉ MARTEL; illustrations photographiques instantanées.

(Tous les clichés qui ont servi à ces reproductions ont été exécutés pour le Figaro illustré par la Photographie Nouvelle (procédé H. Mairé), 17, boulevard Haussmann.)

FAC-SIMILE DE TABLEAUX HORS TEXTE

LA WALKYRIE, acte II, scène IV, par H. LAURENT-DESROUSSEAUX.

SAMSON ET DALILA, divertissement du premier acte, par P. CARRIER-BELLEUSE.

COUVERTURE : LA DANSEUSE, par JEAN BÉRAUD.



Les réunions intimes et familiales, qui font l'ornement du mois de janvier, ont été brusquement troublées par la démission de M. Casimir-Périer. Il avait été élu, il y a six mois, avec l'approbation unanime des honnêtes gens et ceux-ci, qui n'ont d'autre objectif que leur tranquillité, croyaient être assurés de vivre en paix pendant quelque temps au moins. Hélas! quelle déception! Au lieu de nous donner la paix, M. Casimir-Périer a commencé par se la procurer à lui-même, en vertu de l'adage, médiocre comme style, mais profond au point de vue pratique: « charité bien ordonnée, commence par soi-même ».

Il a trouvé un cheveu dans son existence présidentielle, une feuille de rose pliée en deux dans son lit moelleux de l'Elysée, et il... est parti. Des gens qui se prétendent bien informés —

ce sont, habituellement, ceux qui ne savent rien — disent tout bas que les difficultés parlementaires ne sont pas la seule cause de cette brusque retraite et que le successeur de M. Carnot a obéi à des motifs d'ordre plus intime. Nous n'avons pas à les rechercher ici, et nous n'irons pas déranger M. Casimir-Périer dans le calme reconquis de sa vie privée, d'où, fort vraisemblablement l'enthousiasme populaire n'ira jamais le tirer.

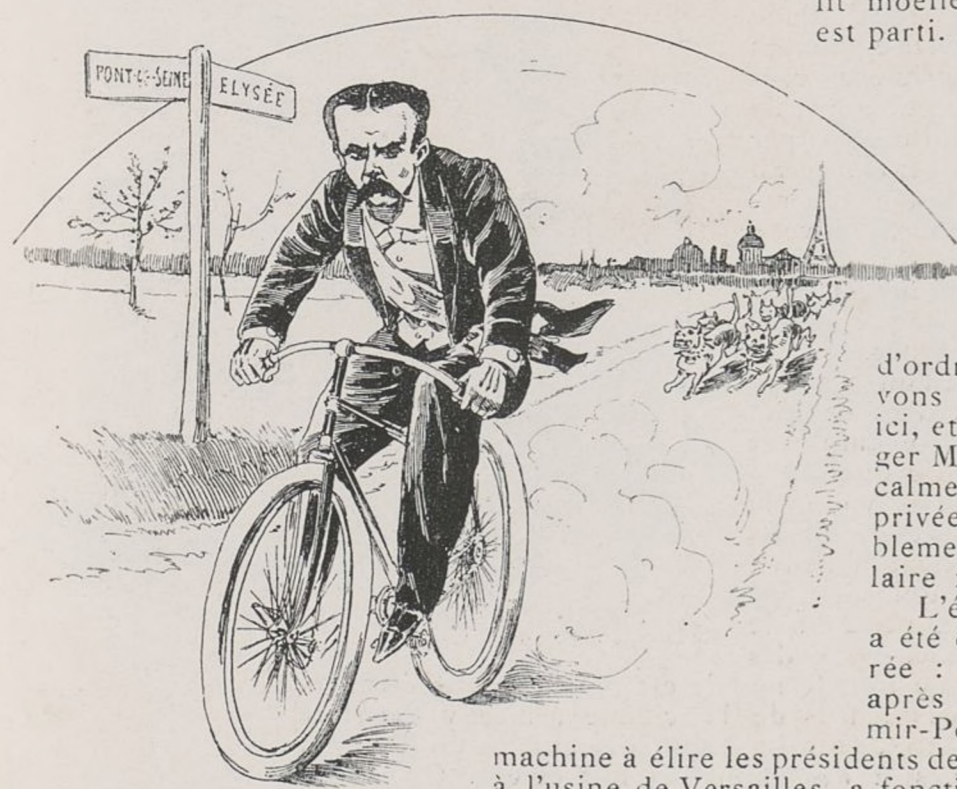
L'émoi causé par cette crise a été d'ailleurs de courte durée: quarante-huit heures après sa démission M. Casimir-Périer était remplacé; la machine à élire les présidents de la République, installée à l'usine de Versailles, a fonctionné avec une rapidité remarquable et une parfaite régularité. Il est vrai qu'elle

n'avait pas eu le temps de se rouiller depuis sa dernière mise en marche.

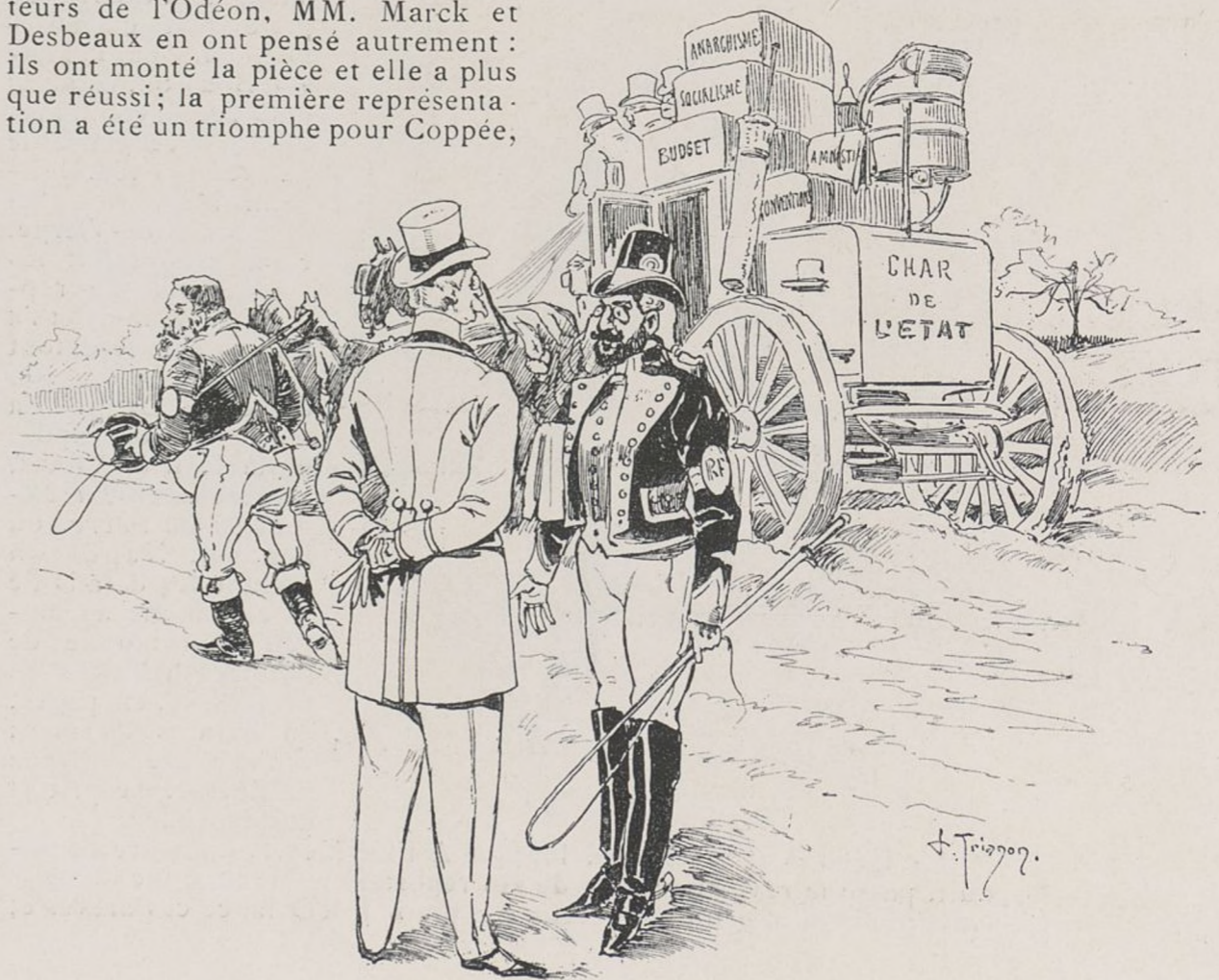
Donc, M. Casimir-Périer est retourné à ses chères études, et M. Félix Faure est maintenant chargé de diriger le char de l'Etat. Il a eu quelque peine à trouver un bon postillon, capable de mener un attelage qui n'est pas précisément « ensemble ». Au moment où notre collaborateur Trianon terminait son dessin, le Président avait engagé M. Bourgeois; lorsque ces lignes ont été écrites, M. Bourgeois était déjà remplacé par M. Ribot. Il est possible que, lorsqu'on lira cette chronique, un troisième personnage ait pris les guides.

Pendant que le Congrès nommait le Président de la République Française, l'élite de la peinture, de la sculpture et des lettres acclamait Puvis de Chavannes comme Président de la République des Beaux-Arts. Le banquet du 16 janvier a été un hommage mérité rendu au talent le plus pur, le plus consciencieux, le plus dégagé des préoccupations mesquines et mercantiles qui hantent, hélas! l'âme de beaucoup de peintres. Dans les salles de l'hôtel Continental, on a communiqué sous les espèces du symbolisme et de l'allégorie, mais il y a eu des faux-frères, des Judas, tels que M. Brunetière, qui a profité de la circonstance pour se livrer à des critiques aigres; cela a jeté un froid, mais une brillante réplique en vers, de Catulle Mendès, a remis les choses en place.

Le Pour la Couronne de François Coppée a enfin vu le jour, ou plutôt la lumière de la rampe. Ce drame est écrit depuis dix ans; le poète y avait mis toute l'honnêteté de son âme, toute la vigueur de son talent, toute la droiture de son beau caractère. Malgré cela, malgré l'autorité qui s'attache à son nom, la Comédie-Française, d'abord puis la direction Porel, à l'Odéon, avaient déclaré que cette œuvre n'aurait aucun succès et ils se sont refusés à courir au-devant d'un échec qu'ils considéraient comme certain. Les nouveaux directeurs de l'Odéon, MM. Marck et Desbeaux en ont pensé autrement: ils ont monté la pièce et elle a plus que réussi; la première représentation a été un triomphe pour Coppée,



machine à élire les présidents de la République, installée à l'usine de Versailles, a fonctionné avec une rapidité remarquable et une parfaite régularité. Il est vrai qu'elle



et les représentations suivantes sont un triomphe pour le caissier. Le public, las de toutes les malpropretés et de toutes les bassesses qui salissent la vie de chaque jour, a éprouvé une véritable jouissance en entendant, dépeints en une large poésie simple et sonore, de belles actions et de nobles sentiments. L'interprétation de l'œuvre de Coppée

a été en tous points digne d'éloge. Mademoiselle Tessandier, dans le rôle de Bazilide, M. Albert Lambert dans celui de Brancomir, Mademoiselle de Boncza (Militza) et M. Fenoux (Constantin) ont mis leurs âmes à l'unisson de celle du poète.

Les peintres n'attendent pas l'ouverture des Salons, pour faire



parler d'eux : ils tiennent ou croient tenir le public en éveil en multipliant les petites expositions, les salonnets, comme l'a dit un critique. Les plus malins sont, assurément, ceux qui s'exposent eux-mêmes, et rien qu'eux-mêmes. Par ce système, point de promiscuités fâcheuses, pas de comparaison défavorable de la part du visiteur : c'est un peu le procédé de la dame mûre qui ne reçoit que des hommes et exclut prudemment de son intimité les jeunes femmes et les jeunes filles. Ce que je viens dire admet d'heureuses exceptions. Les œuvres si sincères et si simples de M. Maxime Bouchor, les vigoureuses peintures de Checa ont, à juste titre, attiré le public aux galeries Georges Petit. L'Exposition des femmes peintres ne nous a sans doute rien appris de nouveau, mais elle abondait en œuvres qui résument une grande somme d'efforts et de talent.

L'Exposition des aquarellistes, c'est le salon des élégances artistiques : chaque année l'on s'y retrouve et on y retrouve les mêmes artistes, apportant parfois une note nouvelle, ou le résultat de leurs voyages. C'est ainsi que M. Vignal a rapporté de très délicates impressions de son séjour à Venise ; que M. Boutet de Monvel a fait une série de dessins, en façon de vieille tapisserie, où se résume l'histoire de Jeanne d'Arc et que M. Rochegrosse a inventé un nouveau système de peinture où la passementerie et la verroterie s'associent à la couleur. C'est plus étrange que beau et Rochegrosse n'a pas besoin de ces puérils artifices pour être un grand peintre.

Le cercle Volney a ouvert également son exposition annuelle : la moyenne est satisfaisante : les portraits y dominent, et parmi ceux-ci un magistral portrait du docteur Labbé, par Bonnat, un portrait du fils de Benjamin-Constant par son père, et un portrait de jeune femme par Collin, d'un heureux mouvement, mais dont la couleur jaune soufre rappelle un peu trop les étalages de Liberty et Cie.

Notons enfin, l'exquise série des aquarelles de Guillaume Dubufe pour l'illustration des *Heures de la Vierge*, un livre de piété fort curieusement édité par la Maison Bousso, Valadon et Cie, qui a voulu moderniser ce genre de publications. M. Guillaume Dubufe a humanisé sa Sainte-Vierge, comme l'ont fait les primitifs, il l'a rapprochée de nous et l'a rendue familière, tout en lui laissant son caractère divin. La même maison expose un tableau de Vibert, représentant *La Répétition du Sacre*, où l'on voit Napoléon réglant les détails de la cérémonie au moyen d'un monde de poupées habillées en princesses, en pages, en hérauts d'armes ; œuvre merveilleuse de finesse, d'esprit et d'exactitude.

La légende raconte que, lorsque Arthur Meyer, à l'heure de minuit, passe la revue nocturne de ses reporters mondains, inclinés sur leurs pupitres et griffonnant leur « copie », il leur lance ces brèves et

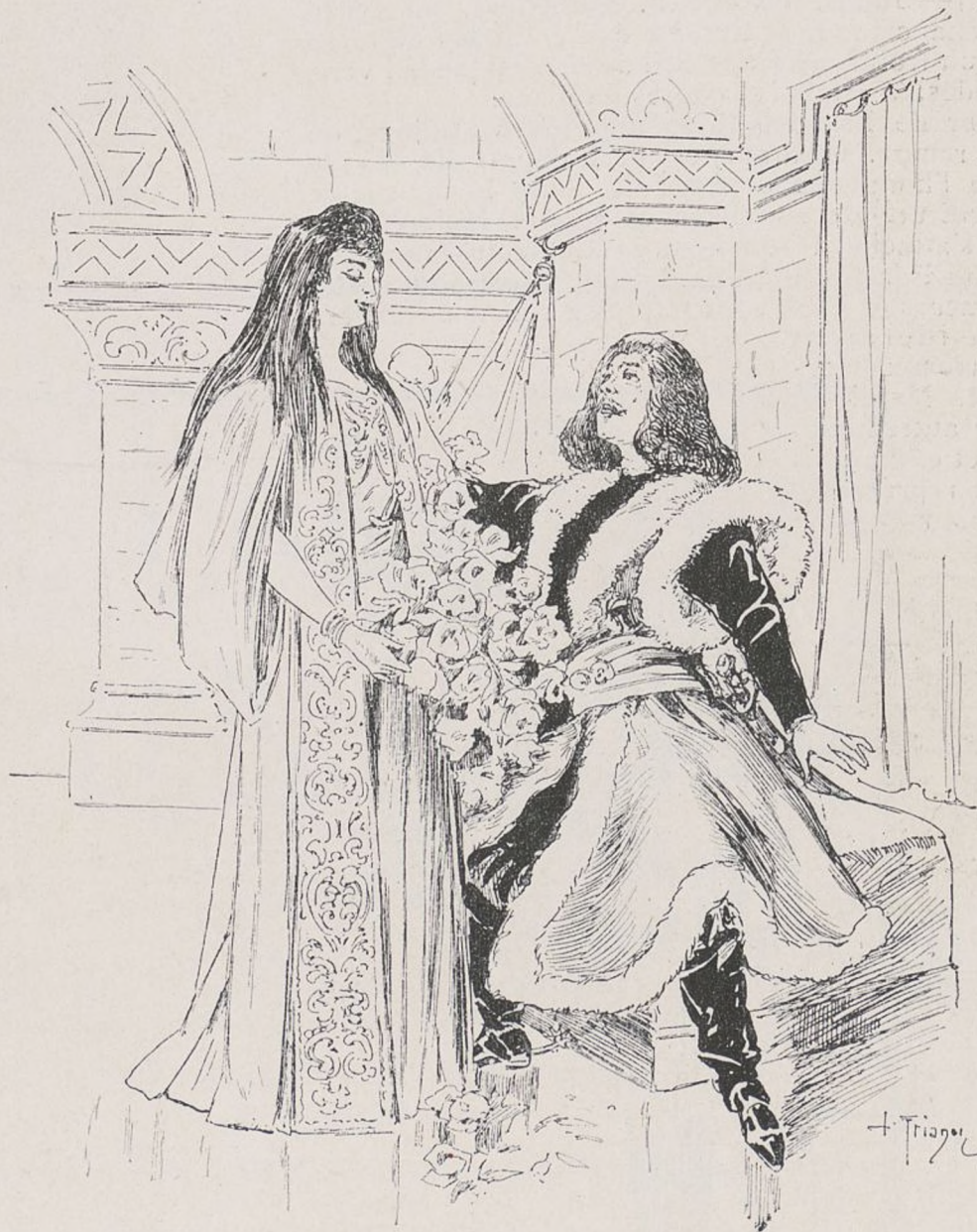
impérieuses paroles : « Messieurs ! des noms, des noms, beaucoup de noms ! » Arthur Meyer, qui est un admirable directeur de journal, sait fort bien que sur les soixante ou cent personnes du monde, citées dans le journal, les deux tiers au moins achèteront le numéro où leur nom est imprimé, et peut-être s'abonneront. Tous les journaux, aujourd'hui sont obligés de consacrer une place considérable aux « Mondanités ». La plupart du temps, les renseignements leur sont fournis par les maîtresses de maison elles-mêmes. Ce qui n'empêche pas ces dames de récriminer amèrement contre l'indiscrétion des journalistes : « Figurez-vous, ma chère, que j'ai donné avant-hier un pauvre petit dîner, un dîner intime — vingt-quatre personnes, — et voilà que je trouve hier matin, dans le *Figaro*, dans le *Gaulois*, dans l'*Echo de Paris*, la liste exacte de mes invités, les toilettes des femmes, les mots des artistes et des académiciens qui m'avaient fait l'honneur de s'asseoir à ma table, le menu, etc. ; c'est odieux ! Comment ont-ils pu savoir cela ? On dit que c'est par les domestiques. C'est une police secrète contre laquelle on ne sait comment se protéger. » Et les bonnes amies qui connaissent le manège pour l'avoir pratiqué elles-mêmes feignent de s'apitoyer. « Heureusement, s'écrient-elles, qu'on est en train de les envoyer tous à Mazas ! »

Ce développement n'a pas d'autre but que de m'excuser auprès de mes lecteurs et de mes lectrices si je ne leur rends pas compte de toutes les fêtes, five o'clock, dîners, concerts, bals, comédies et autres divertissements qui ont émaillé le mois de janvier. La lecture des journaux quotidiens a dû les renseigner amplement.

Les dîners et les concerts ont été la caractéristique du mois, car on a peu dansé : les bals viennent plus tard, au mois de mai et de juin, la jeunesse d'aujourd'hui aimant à voir lever l'aurore, vers les quatre heures du matin, après avoir cotillonné et soupé aux petites tables. Cela vous a un petit parfum de débauche qui plaît singulièrement à nos demoiselles « fin-de-siècle ».

Samedi 26 janvier, à partir de 10 heures et demie du soir, la folie a agité officiellement ses grelots : c'était le premier bal de l'Opéra. La foule s'y rue, mais le monde n'y va plus guères. Cette année l'administration de ces bals a fait diverses innovations, qui ont obtenu un succès mérité. Un décor représentant le pont du Rialto a été placé à l'avant-scène et vers le milieu de la nuit, une galère figurant le *Bucintaur*, toute chargée de chanteurs et de musiciens masqués s'est avancée dans la salle : cette manœuvre a été le signal d'une terrible bataille de fleurs. Dire que tout s'est passé avec la plus stricte correction et que les lois de la pudeur et de la bienséance ont été observées par les assistants des deux sexes, serait contraire à la vérité ; il faut même reconnaître que, chaque année, le niveau de la tenue s'abaisse au bal de l'Opéra ; la bête qui est dans l'homme et dans la femme s'y montre chaque année plus brutale et plus malpropre.

Au sortir de l'Opéra, l'on a soupé un peu partout et plus d'un cabinet particulier a dû — si j'ose employer une métaphore aussi hardie que digne de M. Scribe — rougir et se voiler la face. Toutes les devantures des endroits où l'on mange flamboyaient à l'envi, sauf ce pauvre Helder qui vient de fermer ses portes. Il fut, pendant de longues années, le rendez-vous des officiers : mais depuis que tout le monde est soldat, chose étrange, il était délaissé. Quelques débris de l'ancienne armée y venaient encore prendre leur absinthe, potasser l'annuaire et faire un domino, mais cela ne suffisait pas à alimenter l'établissement. On va le transformer, paraît-il, en un démocratique bouillon, et les petites bonnes aux appétissantes bavettes et aux bonnets volages vont rem-





placer ces antiques garçons qui connaissent par cœur et avant le ministre le tableau d'avancement.

La mort a enlevé le dernier des maréchaux de France; dans le cercueil de Canrobert vont reposer, sous les voûtes des Invalides, le souvenir de nos gloires passées. Tout a été dit sur ce héros et le *Figaro illustré* a publié en 1892 un article d'un de ses jeunes compagnons d'armes, où sa brillante carrière est retracée avec une mâle éloquence. Notre nouvelle armée contient-elle encore des Canrobert, des Mac-Mahon, des Pellissiers, des Bosquet? C'est le secret de l'avenir.

On peut dire que toute la population parisienne a voulu assister aux obsèques du vieux maréchal dont la bonté et la sollicitude pour le soldat étaient proverbiales.

Un artiste de grand talent, Bida vient de mourir. Il avait cessé de produire, depuis plusieurs années et il était un peu oublié. C'était cependant un maître qui connaissait admirablement l'Orient: il avait, bien avant James Tissot, illustré la Bible en reconstituant la Palestine d'il y a dix-huit cents ans d'après la Palestine d'aujourd'hui.

Le monde musical a eu à regretter la mort de Benjamin Godard. Il comptait parmi les jeunes compositeurs — quoiqu'il eût dépassé la quarantaine — et après des débuts difficiles, des déboires.

des tâtonnements, il commençait à imposer au public son nom et son talent. C'est une véritable perte pour l'école française.

Au cours de ce mois joyeux la mort de Raoul Toché est venue jeter une note lugubre. Son nom éveillait l'idée de gaieté, d'esprit boulevardier; ses chroniques et ses pièces de théâtre déridaient le public; on pouvait le croire heureux et riche, et il s'est misérablement suicidé à Chantilly, au bord d'une mare. C'est une victime du baccara; le tripot l'a jeté dans les griffes des usuriers et les usuriers lui ont mis le révolver à la main. Il serait prudents que de moraliser sur ce triste cas, mais, vraiment, comment un homme qui passait pour avoir infiniment d'esprit, un sceptique, un blagueur, en arrivait-il à s'accuser à un dénouement aussi banal et aussi lugubre à la fois?



LUTÉCIUS.

NOS GRAVURES

En présentant à nos lecteurs ce numéro exceptionnel, nous tenons tout d'abord à exprimer nos remerciements à Messieurs les directeurs de l'Opéra, MM. Bertrand et Gailhard, ainsi qu'à M. Georges Boyer, secrétaire général, qui nous ont donné toute latitude pour exécuter nos clichés et mener à bien ce travail qui représente une somme considérable d'efforts. MM. Garnier et Reynaud, architectes de l'Opéra, nous ont ouvert toutes les portes, depuis les dessous jusqu'aux combles et nous ont singulièrement facilité notre besogne.

Tous ces clichés ont été exécutés exclusivement pour le *Figaro illustré*, par la Photographie Nouvelle (procédé Mairé) 17, boulevard Haussmann. Etant donné les difficultés de toutes sortes que rencontre un pareil travail, on peut dire que ces clichés sont de véritables tours de force. Les coloris sont d'une vérité et d'une exactitude parfaites et leur tirage a été l'objet des soins les plus méticuleux.

Si intéressante que soit la photographie, surtout quand elle est employée dans de telles conditions, l'art doit toujours conserver sa place au *Figaro illustré*. Sur la couverture, M. Jean Béraud a symbolisé *La Danseuse* en une figure svelte et séduisante, très simple et très suggestive à la fois. M. Laurent-Desrousseaux a reproduit la belle scène du deuxième acte de la *Walkyrie*, où Brunchilde apparaît à Sigmunde et Sieglinde. M. P. Carrier-Belleuse, peintre attitré de la danse, a représenté, en un brillant pastel, le divertissement du premier acte de *Samson et Dalila*.

Nous donnons ici un portrait de M. Félix Faure, d'après une photographie de Camus, le successeur de Chalot. Reproduire les détails biographiques donnés par tous les journaux serait superflu, mais nous avons pensé que la sympathique physionomie du nouveau président de la République devait figurer dans notre recueil. L. M.

Les Livres

Le nouveau roman de M. Edouard Rod, *les Roches blanches*, est, à mon avis, son meilleur ouvrage. Ses qualités y apparaissent tout entières, ses défauts se sont effacés et l'œuvre se manifeste dans un équilibre

et une pondération qui avoisinent la perfection. L'auteur, sûr aujourd'hui de ses moyens, a choisi le sujet le plus scabreux que l'on puisse imaginer: l'amour d'un jeune pasteur protestant pour une jeune femme mère de famille, épouse fidèle, et qui cependant partage cet

amour. M. Edouard Rod a su mener cette dramatique idylle avec une rare simplicité de moyens et avec une précision qui semble photographier les âmes aussi bien que les personnes. Il a donné comme cadre à ce roman une petite ville du pays de Vaud, dans la Suisse française, dont il dépeint avec beaucoup de verve les mœurs de démocratie provinciale.

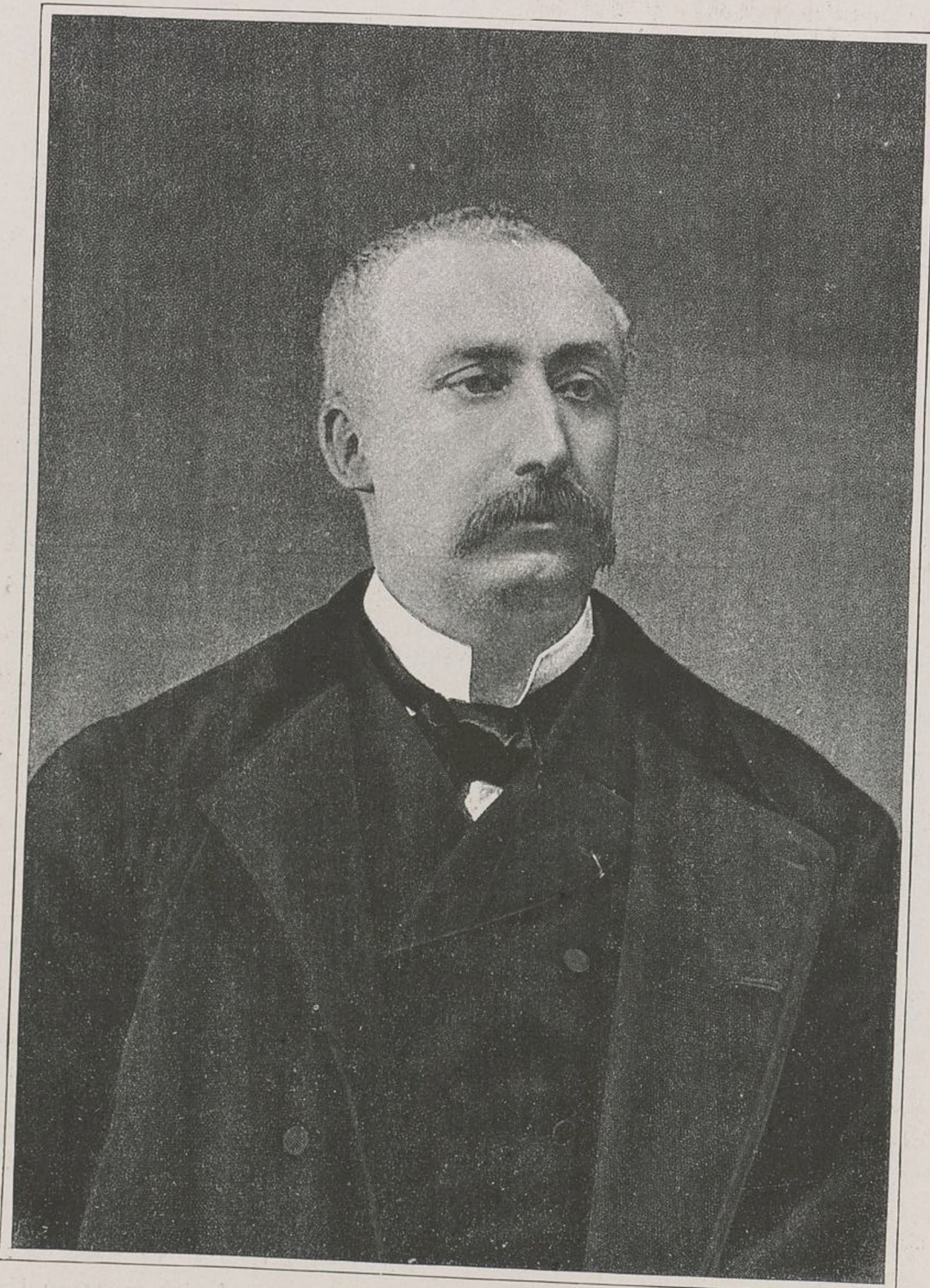
M. J.-H. Rosny s'était maintenu, jusqu'à ce jour, dans les régions supérieures des idées générales, de la spéculation psychologique et des considérations sociales. Il aborde aujourd'hui le roman. Mais un roman écrit par un pareil penseur ne saurait être le récit d'une banale aventure. L'auteur a voulu montrer, dans *Renouveau*, la lutte entre un veuf amoureux et passionné qui veut se remarier et son fils, jeune homme pratique et calculateur, qui veut l'en empêcher de peur de voir passer en d'autres mains l'héritage paternel. C'est là un drame intime, tel qu'en recèlent bien des familles et M. Rosny l'a raconté avec une netteté, je dirais presque avec une cruauté, qui donne à son livre une saveur particulière.

La librairie Charpentier et Fasquelle, apporte une large contribution à la démocratisation de l'art, en publiant, dans sa « Collection polychrome », une édition des *Emaux et Camées* de Théophile Gautier, illustrée de cent dix dessins en couleurs, au prix ridiculement modique de trois francs cinquante. C'est là un véritable tour de force, à la fois commercial et artistique. Les dessins de Henri Caruchet, conçus dans le style symboliste, sont exquis et intimement adaptés au texte du poète; l'impression et le tirage sont à l'abri de tout reproche.

Chez Ferroud, l'éditeur artiste, vient de paraître un petit bijou, *Jean et Jeannette*, de Théophile Gautier, illustré de vingt-quatre gravures par Lalauze, qui s'y montre l'égal des plus aimables graveurs du XVIII^e siècle. Une préface de Léo Claretie, pleine d'anecdotes, présente fort spirituellement au lecteur la physionomie de l'auteur.

Le *Désert*, de Pierre Loti, est le récit de son récent voyage en Arabie. C'est une succession de tableaux peints avec cette précision, cette finesse de touche, cette admirable appropriation de mots qui caractérise le jeune académicien.

Dans *Les Amoureux*, M. Georges Beaume, toujours épris de son



M. FÉLIX FAURE

Élu Président de la République par le Congrès, le 17 janvier 1895.

pays natal, continue à nous montrer les mœurs et les paysages du Languedoc, dans un style auquel un certain parfum de terroir donne une saveur particulière.

Avis aux pères de famille : l'éditeur Maurice Dreyfus vient de publier une nouvelle édition de l'impérissable *Robinson suisse*. Le texte a été mis au niveau des découvertes de la science moderne, et agrémenté d'illustrations fort intéressantes, dues au crayon du fils de l'éditeur. A signaler aussi, à la même librairie, un très joli volume illustré, pour fillettes : *Mademoiselle Sans-Façon*, par Marie Labaut.

L'ouvrage de M. Maulde de la Clavière, *Louise de Savoie et François 1^{er}*, plaît par sa forme nouvelle : ce n'est certes pas un roman historique, mais ce n'est pas non plus une de ces œuvres documentaires qui excitent sans doute l'admiration des paléographes mais ont l'inconvénient d'ennuyer profondément le lecteur non initié. C'est une série de tableaux de la Renaissance, vivifiés par l'élément historique et qui donnent une impression très nette de cette période où le plaisir était le principal but de la vie.

L'éditeur Paul Ollendorf vient de créer une bibliothèque illustrée d'un format commode et d'un prix minime, je dirai même invraisemblable. Deux volumes sont déjà parus : *Eddy et Paddy*, d'Abel Herment, délicate conception d'une amitié d'enfants qui se transforme en amour d'adolescents en passant par des transitions adorablement nuancées; les dessins de Jacques Blanche, simples comme le roman, accompagnent et concrètent le texte; ils semblent, par instant, s'y incorporer. Le second volume de la collection, c'est *Yan*, de Jean Rameau, toujours pittoresque avec ses récits du pays de Gascogne, ses tableaux landais et ses paysages pyrénéens. Mademoiselle Maximilienne Guyon a illustré ce petit volume avec beaucoup de goût et de sentiment.

Notons deux très intéressants volumes, chez Plon. D'abord *Les Mémoires de Jean-François Toury* : royaliste fervent, quoique modeste employé d'une administration publique, au début de la Révolu-

tion, Toury, dénoncé par son coiffeur, est incarcéré à Sainte-Menehould. Il s'évade, gagne la frontière, tombe dans les lignes autrichiennes où on le prend d'abord pour un espion, puis on le relâche. Il est sans ressource, erre à travers la Hollande, la Belgique, l'Allemagne et finit par s'établir à Mittau, en Courlande. Sous une naïveté apparente, ces récits donnent une impression très exacte, analogue à celle d'un fin crayon, de la vie misérable des émigrés, à ces époques où chacun, à chaque minute, risquait sa liberté et sa vie.

L'autre volume intitulé *les Petites sœurs des pauvres*, par Madame Abel Ram, contient l'histoire ou plutôt le roman de la charité dans ce qu'elle a de plus touchant, de sublime et de plus invraisemblable. Ces saintes filles ont cent maisons en France, cinquante en Espagne, trente en Angleterre, etc. Elles sont au nombre de 4.500 et plus de 33.000 vieillards habitent leurs asiles. Tant de dévouement, tant de vertu, tant d'abnégation ne les ont cependant pas mises à l'abri de la persécution!

L'éditeur Ollendorf vient de mettre en vente la comédie d'Alfred Capus, *Brignol et sa fille* qui a obtenu il y a quelques semaines un si franc succès au Vaudeville. Dépouillée de l'artifice du théâtre, la pièce ne perd cependant aucune de ses qualités, ce qui prouve qu'elle est construite sur de solides bases de style et d'observation.

T. G.

Le *Tout-Paris*, annuaire de la société parisienne, vient de faire paraître son édition de 1895.

Cet utile ouvrage publie les noms et adresses d'environ 30.000 personnes appartenant à l'aristocratie, au clergé, à la magistrature, à l'administration, en un mot au monde parisien.

Ces renseignements, classés par noms et par rues, sont suivis d'un dictionnaire des pseudonymes tenu à jour, des plans des théâtres, etc. Le tout forme un beau volume in-8° relié, du prix de 12 francs.

A. La Fare, éditeur, 55, Chaussée-d'Antin.

Le CABINET de TOILETTE

IV. — LA MARIÉE

Nous comparions la jeune fille à une fleur prête à s'épanouir... La fleur est épanouie... Mais ce n'est point une raison pour négliger les soins. Au contraire, il faut soigner davantage encore cette beauté pour conserver l'amour de l'époux.

Pour le teint, que les émotions de cette journée unique dans l'existence, a fait plusieurs fois passer de la pâleur mate au vif incarnat, la Rosée Orkilia donnera ses trésors de suavité, complétés par l'effet de la délicate Poudre de Riz Orkidée. La chevelure méritera un soin particulier. Le Waver lui fournira l'ondulation si charmante, favorisée et rendue durable par l'Eau du Waver. Le Shampoing français donnera aux cheveux du brillant, et la précieuse Lotion de Lenthéric les rendra souples. Les mains que le fiancé trouvait si adorables, conserveront pour le mari, grâce à la Pâte Souveraine, leur blancheur, accentuée par un soupçon de Roséine Tintoret sur les ongles.

L'Eau Dentifrice et la Pâte Dentifrice de Lenthéric ne doivent pas être oubliées... Ne faut-il pas que la bouche reste divine pour le baiser?

Pour le reste de la toilette, n'en disons pas plus. Contentons-nous d'indiquer le Parfum aux Violettes de France.

En résumé : Un flacon Lotion, un flacon Shampoing, une boîte Poudre Dentifrice, une boîte Pâte Souveraine, un flacon Rosée Orkilia, une boîte Waver, un flacon Eau du Waver, une boîte Roséine, un flacon Violettes de France, Rosée Orkilia et Poudre de riz Orkidée.



LENTHERIC, PARFUMEUR, 245, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

EXCURSIONS A JERSEY ET A GUERNESEY.

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest fait délivrer des billets d'aller et retour de Paris à Jersey (Saint-Hélier) valables pendant un mois et comprenant la traversée de France à Jersey, aux conditions suivantes :

Par Granville ou Saint-Malo (toute l'année).

1^{re} Billets valables à l'aller et au retour par Granville : 1^{re} classe, 70 fr. 40, 2^e classe, 49 fr. 05, 3^e classe, 35 fr. 25.

2^o Billets valables à l'aller par Granville, au retour par Saint-Malo (ou inversement), et permettant d'effectuer l'excursion du Mont Saint-Michel (parcours en voiture compris dans le prix du billet) : 1^{re} classe, 78 fr., 2^e classe, 55 fr. 40, 3^e classe, 40 fr. 15.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANÉE

EXCURSIONS

ORGANISÉES AVEC LE CONCOURS DE L'AGENCE DES VOYAGES ÉCONOMIQUES

1^o Italie et Carnaval de Nice

(20 février au 1^{er} mars 1895).

Itinéraire : Paris, Turin, Gênes, Nice, Monaco, Monte-Carlo, Cannes, Marseille, Paris. — 1^{re} classe, 350 fr., 2^e classe, 300 fr.

2^o Italie et Carnaval de Nice

(21 février au 23 mars 1895).

Itinéraire : Paris, Nice, Gênes, Rome, Naples, Pompéi, Florence, Venise, Milan, La Chartreuse-de-Pavie, Turin, Paris. — Prix : 1^{re} classe, 905 fr., 2^e classe, 805 fr.

3^o Corse et Carnaval de Nice

(21 février au 15 mars 1895).

Itinéraire : Paris, Nice, Bastia, Calvi, Ajaccio, Sartène, Bonifacio, Marseille, Paris. — Prix : 1^{re} classe, 630 fr., 2^e classe, 574 fr.

4^o Carnaval de Nice

(21 au 28 février 1895.)

Itinéraire : Paris, Marseille, Nice, Monaco, Monte-Carlo, Cannes, Paris. — Prix : 1^{re} classe : 300 fr.

Les prix ci-dessus comprennent : le transport en chemin de fer, les passages à bord des paquebots, le logement, la nourriture pendant la durée du voyage, etc... sous la responsabilité de l'agence des « Voyages économiques ».

Les souscriptions sont reçues aux bureaux de l'agence des « Voyages économiques », 17, rue du Faubourg-Montmartre et 10, rue Auber, à Paris.

On peut se procurer des renseignements et des prospectus détaillés à la gare de Paris (P.-L.-M.), ainsi que dans les bureaux succursales de la Compagnie, à Paris.

La reproduction et la traduction des œuvres publiées par le Figaro illustré sont, à moins d'indication spéciale, complètement interdites dans tous les pays y compris la Suède et la Norvège.

ABONNEMENTS AU FIGARO ILLUSTRÉ

PARIS ET DÉPARTEMENTS : UN AN, 36 FR. — SIX MOIS, 18 FR. 50.

ÉTRANGER, Union postale : UN AN, 42 FR. — SIX MOIS, 21 FR. 50.

Les demandes d'abonnements, accompagnées de leur montant en mandats postaux ou valeurs à vue sur Paris, doivent être adressées indifféremment à l'Administrateur du *Figaro*, 26, rue Drouot, ou à M. GUSTAVE HAZARD, concessionnaire de la vente, 8, rue de Provence.

Le Directeur-Gérant : RENÉ VALADON.

GUSTAVE HAZARD, concessionnaire de la vente, 8, rue de Provence.

Imprimerie chromotypographique Boussod, Valadon et C^{ie}, Asnières.



MADemoiselle SYBIL SANDERSON, ROLE DE « THAIS ».

LE CHANT A L'OPÉRA

PAR CHARLES DARCOURS

L'OPÉRA, définitivement fondé en 1672, en vertu des lettres patentes accordées par le roi Louis XIV au musicien Jean-Baptiste Lully, fit la fortune de son premier directeur, mais « l'Académie royale de musique » parcourut

ensuite une carrière de cent quarante années, sans que les heureux résultats financiers du début pussent jamais se reproduire.

Le dix-huitième siècle entier s'écoula : trente directeurs s'appauvrirent dans l'exploitation de l'Académie de musique. Les belles œuvres cependant ne manquèrent pas ; mais malgré Campra, Rameau, Gluck, malgré Sacchini, Grétry, Méhul, Chérubini, le déficit ne cessa de régner à l'Opéra, et la cassette royale, l'État, la Ville de Paris y engloutirent des sommes énormes.

Sous l'Empire, l'apport d'une subvention considérable, la réduction à huit du nombre des théâtres parisiens, les redevances imposées aux scènes secondaires, l'interdiction des concerts dans Paris, et par-dessus tout une sévère administration intérieure, remirent l'institution en équilibre : l'apparition et le succès des grandes œuvres de Spontini lui rendirent le prestige.

Sous la Restauration, l'écho des succès de Spontini s'était bientôt effacé dans le bruit des triomphes du jeune Rossini, en Italie et à Vienne. Appelée à l'Opéra, Rossini remania sa partition

de *Maometto Secondo* et en fit le *Siège de Corinthe*. Le soir du 29 octobre 1826, le public de la salle Le Peletier acclama pour la première fois le nom du maître qui, dans tout l'éclat de sa production et de sa gloire, devait cesser d'écrire, à l'âge où tant d'autres à peine ont commencé.

En 1827, Rossini, continuant à refaire ses partitions pour Paris, donne à l'Opéra *Moïse*, drame oratorio, son œuvre la plus grave jusqu'alors ; puis l'année suivante, comme pour démontrer avec quelle souplesse il avait su, en quelques années, s'assimiler notre langue et notre génie scénique, il écrit sur un livret de Scribe, la spirituelle comédie du *Comte Ory*. Enfin, le 3 août 1829, apparut *Guillaume Tell*.

En cette œuvre, sans s'éloigner des sources pures auxquelles il avait déjà puisé des inspirations pour vingt victoires, Rossini fait vibrer des cordes nouvelles. Il a des accents pathétiques et sublimes, il chante la douleur et l'espoir de la vengeance, il s'enthousiasme pour la patrie et pour la liberté, et son œuvre est conduite avec une unité de pensée, une largeur de facture, une puissance de souffle qui ne lui font pas défaut un seul instant.

Mais la superbe composition qui devait clore, à trente-sept ans, la carrière de Rossini, ne fut qu'un épisode dans le mouvement



MADemoiselle BERTHET, DANS « ROMÉO ET JULIETTE ».

musical qui s'opérait alors. Un théâtre de Paris avait donné, sous le titre de *Robin des bois*, une adaptation du *Freischütz*, de Weber; au commencement de 1828, Auber, à l'Opéra même, avait fait représenter la *Muette de Portici*; la société des concerts du Conservatoire venait d'inaugurer ses séances en faisant entendre, pour la première fois en France, les symphonies de Beethoven; bientôt Meyerbeer allait paraître et, *Robert-le-Diable* annoncé, faisait plus de bruit, en cet temps troublé, que la politique et les émeutes. C'en était fait : le mouvement romantique avait englobé la musique dans son évolution.

A la chute de la Restauration, la liste civile du roi Louis-Philippe — très inférieure à celle de son prédécesseur — ne put accepter, ni la charge de liquider le passé de l'Académie royale de Musique, ni les risques de son administration future : il fut décidé que l'exploitation de l'Opéra serait rendue à l'industrie particulière; Louis Véron fut nommé directeur à ses risques et périls, moyennant une subvention votée par les pouvoirs publics, et entra en fonctions le 1^{er} mars 1831. Véron qui avait été « médecin des musées », inventeur de la Pâte Regnaud, journaliste, fondateur de la *Revue de Paris*, était aussi un homme d'action, de résolution et ne manquait pas de finesse : il fut persuasif avec les uns, rigoureux avec les autres, juste avec presque tous, et parvint à établir l'ordre dans la maison et même à y introduire une économie inconnue jusqu'alors.

Les principaux sujets que Véron trouva à l'Opéra étaient, parmi les chanteurs : Adolphe Nourrit, Levasseur, Dabadie, Lafont, Alexis Dupont, Massol, Madame Damoreau-Cinti, Mademoiselle Dorus. Avant la fin de l'année, à leur sortie du Conservatoire, il engagea Mademoiselle Cornélie Falcon et Dérivis.

La troupe était alors beaucoup moins nombreuse qu'aujourd'hui, mais tenue à plus d'obligations et habituée à plus de zèle. Les premiers sujets jouaient dans tous les ouvrages, petits ou grands. Nourrit, Levasseur, Madame Damoreau, Mademoiselle Dorus, qui créèrent les principaux rôles de *Robert-le-Diable*, avaient joué quelques mois auparavant le *Philtre*, d'Auber, et créèrent quelques mois après le *Serment*, du même auteur.

Le premier ouvrage représenté sous la direction de Véron fut une adaptation d'*Euryanthe*, de Weber, par Castil-Blaze, qui n'eut aucun succès. Vinrent ensuite le *Philtre*; un ballet, l'*Orgie*, puis, le 21 novembre 1831, *Robert-le-Diable*.

La sensation produite par cet ouvrage fut immense; son apparition marque une date dans l'histoire de l'Opéra français. Par ses dimensions, son caractère, sa nouveauté, il transforma la scène lyrique, et son influence sur notre art national se fit sentir pendant plus d'un demi-siècle.

Durant vingt années *Robert-le-Diable* resta l'ouvrage de l'Opéra qui fit encaisser les plus fortes recettes. Quoique très délaissé depuis longtemps, il est arrivé à sa 758^e représentation.

Véron donna ensuite *Sylphide*, ballet dont Marie Taglioni fit le grand succès; la *Tentation*, ballet-opéra, à la musique duquel Halévy, dont le nom paraissait pour la première fois sur l'affiche

de l'Opéra, coopéra; le *Serment*, *Gustave III* ou le *Bal masqué*, d'Auber; *Ali-Baba*, le dernier ouvrage de Chérubini, qui eut à peine un succès d'estime; la *Révolte au sérail*, ballet à grande mise en scène, qui réussit brillamment, musique de Th. Labarre.

Le 10 mars 1834 eut lieu la première représentation du *Don Juan* de Mozart, traduction de Castil-Blaze, Henri Blaze et Emile Deschamps. Ce chef-d'œuvre a été souvent repris; il était

monté en 1834 avec Nourrit, Levasseur, Lafont, Dérivis, Dabadie, Mesdames Damoreau, Falcon et Dorus-Gras.

Après quelques ballets, dans l'un desquels — l'*Ile des Pirates* — parurent pour la première fois les sœurs Fanny et Thérèse Elssler, la direction de Véron se termina par la représentation de la *Juive*, de Scribe et d'Halévy, donnée le 25 février 1835. Cette belle œuvre dramatique, conçue dans le style innové par Meyerbeer, fut présentée au public par les premiers artistes de la troupe de l'Opéra : Nourrit et Mademoiselle Falcon, dans les rôles d'Éléazar et de Rachel, étaient entourés de Levasseur, Lafont, Massol, Madame Dorus-Gras, et ce remarquable ensemble de chanteurs contribua fort au grand succès de l'ouvrage. La mise en scène avait coûté 150,000 francs.

Véron n'était pas arrivé au terme de son privilège, mais depuis quelque temps il entrevoyait des hostilités autour de lui. M. Thiers, alors ministre et qui l'avait soutenu d'abord, était devenu défavorable à son administration. Véron, quoiqu'il eût déjà les *Huguenots* en préparation, se retira « après fortune faite » : cela ne s'était pas vu depuis Lully!

Nous nous sommes longuement arrêté sur cette période de l'existence de l'Opéra qui s'écoula entre l'apparition de Rossini et la représentation des *Huguenots*. C'est que ces dix années marquent dans l'histoire de notre première scène lyrique une phase glorieuse et dont nulle autre n'a égalé l'éclat. Nous allons donc passer rapidement sur les directions qui suivirent celle de Véron, en signalant seulement les œuvres qui leur ont survécu et dont le nombre est d'ailleurs minime.

Le successeur de Véron fut Duponchel, homme de goût, entendu à la mise en scène et dont le concours avait été utile à son prédécesseur pour la préparation de ses derniers ouvrages.

Le 29 février 1836 fut donnée la première représentation des *Huguenots*. L'intérêt émouvant du livret de Scribe — auquel avait collaboré Emile Deschamps — une partition admirablement pondérée, gracieuse, pittoresque dans le début, et qu'une progression savante conduit par un enchaînement de scènes habilement graduées jusqu'aux plus puissants effets de la musique dramatique, telle était l'œuvre que le public acclama pendant un demi-siècle à l'Opéra et qui est encore représentée sur toutes les scènes du monde... excepté sur celle de Paris.

Les noms de tous les créateurs du chef-d'œuvre de Meyerbeer méritent d'être conservés; en voici la liste : Adolphe Nourrit (Raoul), Levasseur (Marcel), Dérivis (Nevers), Serda (Saint-Bris), Alexis Dupont (Cossé), Wartel (Thoré), Massol



VICTOR MAUREL, RÔLE DE JAGO, DANS « OTHELLO ».

(Tavannes), F. Prevôt (de Retz), Cornélie Falcon (Valentine), Madame Dorus-Gras (Marguerite), Maria Flécheux (le page).

Les décors étaient de Séchan, Feuchères, Diéterle et Despléchin. La mise en scène, de Duponchel, avait coûté 160,000 fr.

La cinq centième représentation des *Huguenots* fut donnée le 4 avril 1872 ; si l'ouvrage n'avait en quelque sorte disparu de l'affiche depuis plusieurs années, la millième serait proche.

Les principaux ouvrages que monta ensuite Duponchel furent : *La Esmeralda*, poème de Victor Hugo, musique de Mademoiselle Louise Bertin (1836) ; *Stradella*, de Niedermeyer (1837) ; *Guido et Ginevra*, d'Halévy (1838) ; *Benvenuto Cellini*, de Berlioz (1838) ; *Le Lac des Fées*, d'Auber (1839) ; *Les Martyrs*, de Donizetti (1840) ; *La Favorite* (décembre 1840), le seul grand succès de ces dernières années.

L'événement important de cette direction fut le début de Duprez, qui révolutionna l'art du chant français et passionna le public. Duprez, qui parut pour la première fois à l'Opéra le 17 avril 1837, fit sur cette scène les créations de *Guido et Ginevra*, *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, *La Vendetta*, du marquis de Ruolz, *Le Lac des Fées*, *Les Martyrs*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Dom Sébastien*, *Othello*, *Lucie de Lammermoor* et *Jérusalem*, de Verdi.

Léon Pillet, qui gouverna l'Opéra de 1841 à 1847, d'abord avec Duponchel, puis seul, vit le début de M. Ambroise Thomas, dont on joua le *Comte de Carmagnola* et le *Guerillero*, ouvrages en deux actes qui furent honorablement accueillis. Il monta le *Freischütz*, de Weber, adaptation avec récitatifs de Berlioz. Les grands ouvrages furent : *La Reine de Chypre*, d'Halévy (1841) ; *Charles VI*, du même compositeur (1843) ; *Dom Sébastien*, de Donizetti (1843) ; *Marie Stuart*, de Niedermeyer (1844) ; *L'étoile de Séville*, de Balfe (1845) ; *L'âme en peine*, de Flotow.

Cette direction vit le règne de Madame Stoltz, artiste de talent, que le désir de dominer perdit, en même temps que le directeur dont elle absorbait le pouvoir.

En l'an 1847 eut lieu le retour de Duponchel, accompagné de Roqueplan, qui resta seul en 1849.

On compte à l'actif de cette direction le *Prophète*, de Meyerbeer, représenté le 16 avril 1849. Ce magnifique ouvrage eut un succès éclatant. Il était chanté par Roger, Levasseur, Gueymard, Euzet, Brémond, Mesdames Pauline Viardot et Castellan.

Sapho, le premier opéra de Gounod, joué en 1851, quoique puissamment défendu par sa principale interprète, Madame Viardot, ne fut accepté qu'à demi.

C'est à cette époque qu'on vit paraître et disparaître : l'*Enfant prodigue* et *Zerline*, d'Auber ; le *Juif-Errant*, d'Halévy ; *Louise Miller*, de Verdi ; la *Fronde*, de Niedermeyer et d'autres encore.

En 1854, on vit aussi disparaître le directeur lui-même, Nestor Roqueplan, qui, renouvelant les traditions du siècle dernier, laissait à l'Opéra un déficit de 900,000 francs. La liste civile impériale acquitta les dettes, mais elle s'empara de l'Académie de musique, dont l'administration fut placée dans les attributions du ministre d'Etat.

Le député Crosnier, ancien directeur de l'Opéra-Comique, nommé administrateur général, gouverna pendant deux ans sans

rendre à l'Académie son prestige. Il fit une médiocre reprise de la *Vestale* et compromit la gloire de Spontini ; il donna un coup d'épée dans l'eau en montant la *Nonne sanglante*, de Gounod ; les *Vêpres siciliennes*, de Verdi, pendant l'Exposition de 1855, eurent un meilleur sort, mais le vrai succès de l'interimaire Crosnier fut le ballet le *Corsaire*, de Saint-Georges et d'Adam (jan-

vier 1855), qui amena longtemps la foule.

A l'administrateur général Crosnier succéda, pour six ans, Alphonse Royer. Ce fut encore une période terne. Il n'en reste guère d'autre souvenir que celui des trois représentations de *Tannhäuser*, qui eurent lieu en 1861. Wagner, qui, trente ans plus tard, devait rentrer à l'Opéra en triomphateur, eut pour interprètes en ces tumultueuses soirées : MM. Niemann, Cazaux, Morelli, Aymès, Coulon, Kœnig, Fréret ; Mesdames Tedesco, Marie Sasse et Reboux. En 1862, Alphonse Royer donna la *Reine de Saba*, de Gounod, sans attirer l'attention du public ; puis, après avoir fait chanter beaucoup de cantates et inscrit sur l'affiche de l'Opéra un assez grand nombre de noms étrangers, il fut, en 1863, rendu à la littérature et remplacé par Emile Perrin.

L'administration de cet homme habile et « heureux » ramena le succès et la fortune. La troupe qu'Emile Perrin sut reconstituer à l'Opéra comprenait : MM. Gueymard, Naudin, Warot, Morère, Faure, Obin, Dumestre, Belval ; Mesdames Miolan-Carvalho, Nilsson, Marie Battu, Gueymard-Lauters, Marie Sasse, Rosine Bloch, d'autres artistes encore que la valeur des premiers sujets contraignit à ne briller qu'au second rang, MM. Bosquin, Colin, Cazaux, David, Castelmarty, Mesdemoiselles Mauduit, de Taisy, etc.

Les éclatantes réussites de cette direction furent *L'Africaine* (28 avril 1865) ; *Hamlet* (9 mars 1868) ; *Faust*, enlevé au Théâtre-Lyrique (3 mars 1869), trois œuvres dans lesquelles M. Faure obtint des triomphes. Quelques autres ouvrages bien accueillis furent aussi donnés à cette époque : *Roland à Roncevaux*, de Mermet (1864) ; *Don Carlos*, de Verdi (1869) ; le délicieux ballet de Léo Delibes, *Coppélia* (1870).

Emile Perrin était entré à l'Opéra en qualité d'administrateur général ; un décret du 16 avril 1866, rendant l'Opéra à l'exploitation privée, le nomma directeur responsable et lui accorda une subvention de 800,000 francs, plus une somme annuelle de 100,000 francs sur la cassette impériale.

L'Opéra était donc rentré dans une phase brillante et prospère lorsqu'éclata la guerre de 1870. Le 6 septembre, Emile Perrin donna sa démission de directeur, mais resta administrateur provisoire du théâtre. Un certain nombre de médiocres représentations furent données pendant le siège par les artistes réunis en société, mais sous la Commune la salle demeura fermée. Le 8 juillet 1871, M. Halanzier remplaça Emile Perrin comme administrateur provisoire ; puis, le 1^{er} novembre, il fut installé directeur-entrepreneur.

Cette direction fut accidentée : elle vit l'incendie de l'Opéra en 1873, subit l'exil au théâtre Ventadour pendant une année, — et ouvrit la superbe et coûteuse salle du boulevard des Capucines le 5 janvier 1875. Elle eut en outre une année d'Exposition universelle (1878), qui parfit la fortune du directeur, auquel les richesses d'un répertoire convenablement interprété et la curiosité qu'excita l'escalier fameux de M. Charles Garnier, profitèrent



MADAME ROSE CARON, ROLE DE DESDEMONA, DANS « OTHELLO ».

plus que la représentation des ouvrages nouveaux. Ces ouvrages furent *Jeanne d'Arc*, de Mermet; le *Roi de Lahore*, de M. Massenet; *Polyeucte*, de Gounod, et quelques autres de moindre importance, entre autres l'*Esclave*, de Membrée, qui vit le jour pendant l'improductive saison qui s'écoula à Ventadour.

M. Halanzier se retira en 1879, et M. Vaucorbeil prit possession du théâtre le 15 juillet. Son exploitation, peu féconde, engloutit la plus grosse part du capital considérable engagé par ses commanditaires. Son seul ouvrage rémunérateur fut *Aïda*, de Verdi, qui n'avait pas encore été représenté en France. Le *Tribut de Zamora*, de Gounod, *Françoise de Rimini*, de M. Ambroise Thomas, et *Henri VIII*, de M. Saint-Saëns, œuvres qui renferment de fort belles parties, n'obtinrent que des succès de courte durée. M. Vaucorbeil avait encore une année d'exploitation à accomplir lorsqu'il mourut le 2 novembre 1884.

Un nouveau privilège fut accordé pour sept ans à M. Ritt, ayant pour associé commercial M. Gailhard. Les deux collaborateurs s'installèrent, le premier dans le cabinet directorial, pour s'occuper des affaires administratives, le second à l'avant-scène, pour prendre la direction des études artistiques. Ils firent représenter : *Le Cid*, de M. Massenet (1885); *Sigurd*, de M. Reyer (même année); *Patrie*, de M. Paladilhe (1886); *La Dame de Montsoreau*, de M. Salvayre (1888); *Ascanio*, de M. Saint-Saëns (1890); *Le Mage*, de M. Massenet (1891); *Lohengrin*, de Wagner. En outre, ils firent entrer au répertoire de l'Opéra *Rigoletto*, de Verdi; *Roméo et Juliette*, de Gounod, et, parmi de nombreuses partitions de moindre importance, *Zaire*, de M. V. de la Nux; *Thamara*, de M. Bourgault-Ducoudray, et plusieurs ballets intéressants. Le privilège de MM. Ritt et Gailhard arrivait à échéance le 31 décembre 1891; ils en sollicitèrent le renouvellement, mais il ne leur fut pas accordé.

Pendant les dernières années qui venaient de s'écouler, une nouvelle évolution de l'art musical s'était produite. Les ouvrages de Richard Wagner, avaient envahi toutes les scènes de l'Europe, et la représentation de *Lohengrin* à l'Opéra, donnée enfin en 1891, fut une satisfaction que la curiosité du public parisien réclamait depuis longtemps.

C'est dans ces circonstances que le successeur de MM. Ritt et Gailhard fut nommé : c'était M. Eugène Bertrand, qui, au bout d'une année et demie d'exercice, appela M. Gailhard à lui. Cette fois M. Gailhard fut agréé, et depuis lors les deux directeurs gouvernent de concert. Ils ont représenté *Salammbô*, de M. Reyer; *Samson et Dalila*, de M. Saint-Saëns; *Thaïs*, de M. Massenet; *Gwendoline*, de Chabrier; *Othello*, de Verdi; mais ils ont fait entendre aussi la *Walkyrie*, qui a triomphé plus encore que *Lohengrin*, et l'on attend d'eux un troisième ouvrage de Wagner, qui sera probablement *Tannhauser*.

Wagner et le « drame lyrique » ne pouvaient s'implanter sur notre grande scène sans rejeter dans l'ombre une partie du répertoire qui, jadis, avait fait sa gloire et sa prospérité : ces révolutions sont rationnelles, et en quelque sorte périodiques. L'Opéra n'a

eu d'ailleurs à en ressentir aucun préjudice, et sa situation actuelle est égale à celles qui marquèrent les époques les plus florissantes de son existence.

La troupe chantante de l'Opéra, sans posséder l'éclat d'ensemble qu'elle eut parfois, est aujourd'hui des plus intéressantes et fort goûtée du public.

Cette troupe, selon la mode actuelle, compte un certain nombre d'artistes intermittents : MM. Van Dyck, Mauriel, les frères de Reszké, Madame Melba, d'autres encore; on les entend pendant quelques mois, puis ils disparaissent : on apprend qu'ils sont au bout du monde.

La troupe stable a des sujets de premier ordre. Madame Rose Caron en est l'étoile : grande, belle, sévère, chanteuse de style, tragédienne émouvante, incomparable dans *Salammbô*, dans *Desdemona*. Madame Bosman, à la voix d'or, musicienne impeccable, au phrasé pur et d'une ineffable douceur. Mademoiselle Berthet, la jeunesse, la beauté, le charme, qui a conquis en quelques années sa place au premier rang. Mademoiselle Bréval, à l'organe superbe, magnifique sous le casque d'or de l'altière Walkyrie. Mademoiselle Sybil Sander son, reine de grâce, aux gazouillements exquis. Madame Deschamps-Jéhin, le plus parfait mezzo-soprano de ce temps-ci. Madame Héglon, qui dépense sans compter les belles sonorités d'une voix qu'elle

voudrait prodiguer davantage encore. Mesdames Carrère, Dufrane, Agussol, Loventz.

La phalange masculine présente aussi un contingent très apprécié. Parmi les ténors : M. Saleza, artiste convaincu, original et chaleureux; M. Alvarez, dont l'organe charmeur a des séductions irrésistibles; M. Dupeyron, voix puissante, et M. Vaguet, précieux ténor de demi-caractère. Parmi les barytons et les basses : M. Delmas, qui a si remarquablement composé et rendu le rôle de Wotan; M. Renaud, savant chanteur; MM. Bartet, Noté, Fournets, Dubulle, Gresse, Chambon, Douaillier, Delpouget, Ballard, et d'autres qui sauront se faire une place au soleil de la rampe, car cette maison de l'Opéra est peuplée de jeunes sujets pleins d'ardeur, et qui ne demandent qu'à marcher sur les traces des illustres artistes qui ont fait de notre Académie de Musique la première scène lyrique du monde.

En terminant cette notice — encore bien longue, quoique infiniment trop abrégée — il nous a paru intéressant d'établir le tableau du nombre des représentations obtenues par les principaux ouvrages du répertoire de l'Opéra.

Voici ce tableau, arrêté au 31 décembre 1894 :

Faust, MILLE représentations, les *Huguenots*, 902; *Guillaume Tell*, 789; *Robert-le-Diable*, 758; *La Favorite*, 642; *La Juive*, 750; *La Muette de Portici*, 505; *Le Prophète*, 476; *L'Africaine*, 472; *Lucie de Lammermoor*, 289; *Hamlet*, 276; *Don Juan*, 214; *Freischütz*, 210; *Aïda*, 171; *Sigurd*, 115; *Roméo et Juliette*, 120; *Rigoletto*, 105; *Lohengrin*, 113; *Le Cid*, 90; *Salammbô*, 61; *Samson et Dalila*, 61; *La Walkyrie*, 69.

CHARLES DARCOURS.



MADemoiselle BRÉVAL, RÔLE DE BRUNEHILDE, DANS LA « WALKYRIE ».

LAURENT-DESROUSSEAUX



[Il est interdit de vendre séparément cette reproduction.]

Copyright 1895 by Boussod, Valadon & Co.

LA WALKYRIE

Acte II, scène IV.

Ayuntamiento de Madrid



UNE LOGE DE CORYPHÉES.

Les Classes de Danse à l'Opéra

PAR CHARLES DAUZATS

Vous êtes-vous jamais demandé, en assistant à la représentation d'un ballet, de combien de misères et d'efforts, de travail et de larmes est faite la pirouette d'une danseuse?

A les voir sveltes et gracieuses, habillées d'un nuage de mouseline aux paillettes d'or et de cristal, s'élever, planer, se pâmer en des poses charmantes, nous caresser de sourires de déesses dans la gloire des aurores de théâtre, et parcourir par bonds légers comme des coups d'aile les immensités scéniques ouvertes à nos illusions, nous nous imaginons volontiers que les ballerines traversent ainsi la vie et nous faisons des contes des mille et une nuits, les comparant à des houris pour lesquelles les plus grands seigneurs de la terre font couler des rivières de diamants et forgent en diadèmes des rayons de soleil.

De cette fable la morale, ou plutôt l'épilogue, seul, est vrai.

La danseuse, en effet, celle qui veut être une étoile, non la marcheuse qui se contente d'aller vers les astres, doit mortifier son enfance, sa jeunesse, toute sa chair vivante, oublier qu'elle est femme et demeurer chaste presque autant que sa sœur la Diane chasserresse en marbre que l'on voit au Louvre. Il y a plusieurs traductions du *sic itur ad astra*.

C'est par des exercices commencés dès l'âge précoce de six à sept ans et continués tous les jours sans interruption jusqu'à ce qu'elle soit femme, que la danseuse finit par devenir une artiste.

L'enfant est d'abord présentée au médecin du corps de ballet qui, avec toute la gravité et toute l'autorité d'un conseil de révision, l'examine et se prononce sur son admissibilité.

Si elle est reconnue bonne pour le service de la danse, ce qui n'est pas aussi simple qu'on le pourrait croire, le professeur de la classe des petites et « demi-grandes », Mademoiselle Bernay, la met dans les rangs de ses élèves et porte son nom sur une feuille de présence qu'elle devra signer chaque matin en arrivant pour la leçon.

La voilà inscrite sur la liste des futures étoiles, la pauvre petite gamine de Paris, dont les parents perchent aux Buttes-Chaumont ou à Grenelle. Tous les jours, sous la pluie ou le vent, sous la neige ou le soleil, elle quitte le nid et court à l'Opéra.

Il faut être « en danse » à neuf heures l'été, à dix heures l'hiver. Point de retards si l'on veut être bien notée. L'omnibus est un luxe, il n'y faut pas songer, et les petites jambes qui tout à l'heure vont battre gentiment des entrechats cadencés suivant la mélodie d'un violon enroué, grignotent les kilomètres...

C'est, tout à coup, par les escaliers et les couloirs de l'Opéra une volée tapageuse gravissant les étages, s'engouffrant dans les larges corridors, faisant claquer les portes des loges du quatrième palier, au-dessus du second entresol.

Elles s'habillent pour la leçon. On perçoit encore, assourdi par les cloisons, un concert de babillages et de rires que scande de ses observations une surveillante.

Puis les portes des loges s'ouvrent de nouveau et, par nuées, les minuscules danseuses s'élancent légères vers la classe.

C'est une grande salle carrée, au plancher incliné. Dans le fond une glace, devant laquelle se tient le professeur, M. Stilh, qui, en quelques coups d'archet, termine la leçon des garçons : « Allons !... sur les pointes... grand rond de jambe fouetté... déroulé sur les pointes... jeté en tournant... assemblez. »

Un accord sec du violon et la leçon des gamins est finie.

Aussitôt la salle est envahie par les petites danseuses qui courent se ranger le long des murs, saisissent de la main droite les barres d'appui, attendent le commandement.

Mademoiselle Bernay du regard passe en revue son gentil bataillon, tandis qu'à côté d'elle un violoniste prélude.

Elles sont vraiment ravissantes ces petites, dans leur costume de danse : décolletées, bras nus, robes de gaze blanche, ceintures de soie rouge, bleue, rose. Quelques-unes, les plus grandes, un peu maigres peut-être, un peu grêles, efflanquées, toutes mal peignées, mal débarbouillées et pourtant adorables de mutinerie et de grâce naissante.

Quelques retardataires se précipitent à la porte de la salle, jettent leur fichu dans un coin et pour se faire pardonner vont en sautillant effleurer d'un baiser la joue de « mademoiselle », qui se montre débonnaire.

« Halte-là ! dragon d'Alcala... »

La leçon commence sur cet air de *Carmen* qui, sans transition, se transforme en une chanson de café-concert, puis en une marche d'opéra, suivie de trémolos variés, et pendant une heure et demie, à la voix du professeur les petites jambes battent l'air, les bustes se cambrent, les bras s'arrondissent.

On passe aux variations. Toutes lâchent leurs barres d'appui et viennent se ranger en cercle autour de « mademoiselle ».

Attentives, elles écoutent ses observations et regardent le jeu qu'elle leur indique, un doigt de chacune de ses mains représentant les jambes. Les petites, également avec deux doigts, répètent les mouvements, et quand tout est bien compris le violon reprend sa mélodie et les fillettes, par rangs de six, exécutent les attitudes, les pas, les glissades, les entrechats qu'elles viennent d'apprendre en quelques secondes...

Elles aiment leur état, les petites danseuses, elles aiment l'Opéra.

Quelquefois on les retient au théâtre pour des répétitions dans la figuration, qui durent jusqu'à deux heures de l'après-midi.

Ces jours-là elles déjeunent comme elles peuvent, mais elles touchent vingt sous d'indemnité.

Quarante sous encore les soirs de représentation où elles figurent. Et vers une heure du matin elles regagnent le logis à Bel-

leville ou à Vaugirard, dorment en hâte et se réveillent à temps pour ne pas manquer la leçon quotidienne.

C'est à ce prix et dans ces conditions que travaille la petite danseuse de sept à treize ans. Jusque-là pas d'appointements



LES GARÇONS, CLASSE DE M. STILB.

fixes. Elle reçoit cependant chaque année deux paires de chaussures en toile grise, un mètre de coutil blanc, cinq mètres de mousseline pour ses jupes de danse, et c'est tout !...

Si le travail de l'élève de danse est rude, il est aussi fort compliqué. Dès les premières années de classe, la future ballerine doit assouplir son corps aux cinq premières positions, qui sont l'alphabet de la danse et que l'on exécute d'abord à la barre fixe, puis sans aucun appui.

Viennent ensuite les « exercices », mouvements variés sur ces cinq premières positions, le dégagé à terre, le rond de jambe à terre, le dégagé à la demi-hauteur, le rond de jambe en l'air, les pliés, le premier temps de pointes, le grand battement.

Après ces « exercices », l'élève passe aux « adages » ou « développés », suite de développements variés ou de poses différentes et sautées : développés à la seconde ou à la quatrième position, devant ou derrière, ouverte ou croisée, attitude ouverte, attitude croisée, arabesque ouverte ou croisée, préparation de pirouette à la quatrième, pirouette simple, préparation combinée en arrière, pirouette renversée, pirouette sur la pointe, cinquième sur les pointes, etc., etc.

La nomenclature de tous ces travaux de début de l'élève des

classes de danse serait fastidieuse et ne donnerait encore qu'une faible idée des tortures par lesquelles elle doit assouplir son corps à la grâce et à la légèreté que nous admirons sur la scène sans les apprécier comme elles le méritent.

Ce ne sont là, d'ailleurs, que des études préparatoires. Dans des classes supérieures, l'élève apprendra à « enchaîner » un certain nombre de « temps ».

C'est Mademoiselle Théodore qui enseigne aux grandes les enchaînements de temps. Elles connaissent toutes les danses d'attitude, elles apprendront à son école les danses de circulation ou de parcours et, quand elles sortiront de sa classe, elles pourront exécuter des variations sur la scène.

Elle place ses élèves au départ contre la barre d'appui, veille minutieusement à la position des pieds, des jambes, du buste, des bras, de tout le corps, et leur répète l'analyse des mouvements divers qu'elles vont accomplir.

Ce sont les « temps », dont la chaîne formera une variation : glissade, saut de chat, gargouillade, sisole, coupé, coupé mi-contre-temps, assemblé, fouetté, sisole détourné, balloné, jeté, changement de pied, temps d'entrechat sept, entrechats 3, 4, 5, 6, 8, royale, les ciseaux, pas de bourrée, saut ou pas de basque,



TRAVAIL A LA BARRE.

cabriole, brisé, temps de l'ange ou plané, détourné ou déroulé sur les pointes, jeté en tournant, piétiné, soubresaut, brisé Télémaque, etc., etc.

La leçon, enseignée d'abord individuellement, est reprise en ensemble, et n'était la mélodie de serinette, interrompue par de furieux trémolos, que grince éternellement l'infatigable violon,

on aurait l'illusion, en cette salle de classe des grandes, d'un ballet dans l'intimité.

L'art de la danse scénique est fort intéressant, certes, à plus d'un titre, mais il offre un attrait particulier, une saveur rare au profane, qui, venu à l'Opéra en curieux pour noter les attitudes des élèves, les observations et la leçon des professeurs, l'impas-

sibilité du violoneux ou du pianiste accompagnateur et régulateur du sabbat, pénètre successivement en une matinée de la classe des petites, dans celle des quadrilles, s'arrête dans la salle

des coryphées et se prend à baguenauder au seuil du foyer d'études où évoluent les petits et les grands sujets.

Fatalement il oublie l'art pour la femme qui, sous ses yeux,



LES PETITES, CLASSE DE MADEMOISELLE BERNAY.

passé de l'enfance à la jeunesse, grandissant pure en ses formes à peine voilées pour s'épanouir dans toute la beauté de son corps fini par le travail et la grâce, comme une statue par le ciseau et l'inspiration du sculpteur.

Il faut rendre hommage au talent et aussi à la patience des maîtres qui président à ce travail et forment la danseuse.

C'est, nous l'avons dit, Mademoiselle Berthe Bernay qui, depuis qu'elle a quitté la scène au regret des amateurs du grand art chorégraphique, est professeur de la classe des petites et des « demi-grandes ».

Après deux années environ d'études sous la direction de Mademoiselle Bernay, les élèves passent à la classe des quadrilles, où elles prennent les leçons de Mademoiselle Piron qui, trop tôt elle aussi, a privé le public de son beau talent.

Mademoiselle Adeline Théodore, professeur des coryphées, cédait il y a quelques mois à Mademoiselle Piron la classe des quadrilles pour prendre la succession de sa mère, qui vient de renoncer à l'enseignement de la danse à l'Opéra. Elle aussi,

avant d'être professeur, fut une brillante artiste que se disputèrent les principales scènes de l'Europe, et qui remporta surtout d'éclatants succès à Saint-Petersbourg et à Moscou. Mademoiselle Théodore est entrée à l'Opéra comme professeur en 1879. Le 1^{er} janvier dernier elle recevait à ce titre les palmes académiques.

Les élèves que Mesdemoiselles Bernay, Piron et Théodore ont formées passent enfin dans la classe de M. Vasquez, « l'ami Vasquez », comme on l'appelle dans les coulisses et les couloirs de l'Opéra.

M. Vasquez, favori du public de l'Opéra, donne son enseignement aux petits et aux grands sujets du corps de ballet.

Son confrère, M. Stilb, est chargé de la classe des garçons. Les élèves garçons sont environ au nombre d'une trentaine et un seul professeur leur suffit.

M. Stilb préside à leurs premiers pas et c'est lui qui, au bout de leurs années d'études, les présente au public; avantage que n'ont point les dames-professeurs, dont les plus brillantes élèves,



LES CORYPHÉES, CLASSE DE MADEMOISELLE THÉODORE.

après avoir passé par la classe de M. Vasquez, sont présentées seulement comme élèves de ce dernier.

« L'ami Vasquez » passe son temps à former des étoiles, mais les deux que possède aujourd'hui l'Opéra ne sortent pas de son

école : Mesdemoiselles Subra et Rosita Mauri ont pris des leçons de Mérante, et c'est Mademoiselle Sanlaville qui surveille aujourd'hui les exercices quotidiens auxquels ces danseuses de premier mérite, ces étoiles de première grandeur seront

astreintes jusqu'au jour où elles feront leurs adieux au théâtre.

Les élèves des diverses classes de la danse appartiennent, pour les répétitions et les représentations, au maître de ballet, à M. Hansen. C'est lui qui dirigera les attitudes, les groupements, les mouvements des quadrilles, des coryphées, des sujets.

A-t-il un ballet à monter ? Il commence d'abord par étudier le livret et par l'analyser scène par scène. Quand il est bien pénétré du sujet, il se fait jouer par le compositeur la partition ou plutôt prend audition de la musique, non réglée, mais écrite dans le sens général de l'ouvrage à monter.

C'est alors que, d'accord avec le compositeur, il règle, scène par scène, le nombre de mesures nécessaires à la pantomime, ainsi que les danses diverses à adapter aux rythmes : adages, scènes d'amour, danses de caractère, variations et ensembles, etc.

Puis, par le travail sur la scène, il complète son œuvre, s'occupant d'abord de la pantomime, puis de la danse.

Tous les artistes qui ont un rôle dans le ballet sont appelés sur scène, et là, tandis que le compositeur ou un pianiste répé- titeur joue au piano les divers fragments du ballet, M. Hansen indique à chacun son action dans la pantomime.

Quand la pantomime est réglée, il convoque les premiers sujets de la danse et leur distribue des variations.

Il fait ensuite venir les petits sujets, puis le corps de ballet, coryphées, quadrilles et souvent les demi-grandes et les toutes petites, et arrête les pas et les ensembles que comporte l'ouvrage.

C'est aussi M. Hansen, toujours avec le concours du régisseur de la danse, qui règle les divertissements des divers opéras, organise les apothéoses, les corbeilles, les groupes.

Mais ce n'est plus là l'enseignement proprement dit de la danse, c'est de la chorégraphie, et les professeurs des classes de danse de l'Opéra n'ont pas à s'en occuper.

Ils doivent seulement former des danseuses, et les leçons quotidiennes données aux élèves n'ont pas d'autre but. La durée de ces leçons n'excède jamais une heure et demie : pour les grandes qui ont par surcroît le travail des répétitions et des représentations, la classe est de trois quarts d'heure ou une heure.

La leçon commence dans toutes les classes par les exercices à la barre que l'on exécute pendant un tiers de sa durée : ces exercices donnent de la souplesse et de l'élasticité au corps.

Puis on passe à l'adage : temps d'aplomb et pirouettes de tous genres ; puis aux exercices sautés : changements de pieds, changements de pointes.

Enfin la leçon se termine par les enchaînements de pas mélangés, de temps battus et de temps de pointes.

Après six, huit, dix ans d'étude, la danseuse devenue grande et assouplie, peut enfin espérer paraître en public dans le corps de ballet, et, à la suite d'un examen, elle est admise dans le second quadrille où elle restera pendant plusieurs années. Du jour de son admission dans le corps de ballet, elle émargera sur la liste des appointements à raison de six à neuf cents francs par an.

Dans une intéressante étude sur la danse au théâtre, Mademoiselle Berthe Bernay qui fut premier sujet du corps de ballet à l'Opéra, sous la direction Vaucorbeil, nous présente ses états de services. Par ce tableau qui représente l'avancement d'une danseuse

de grand talent ayant occupé les premières places pendant plus de dix ans de sa carrière de sujet de la danse, et qui par conséquent nous indique des états de service bien au-dessus de la moyenne, on pourra juger de la condition des demoiselles du corps de ballet et de l'intérêt qu'elles mériteraient d'obtenir, non des amateurs, mais de l'État.

Mademoiselle Berthe Bernay qui, ainsi que toutes les fillettes qui se destinent à la carrière de la danse, avait commencé à suivre les leçons de l'Opéra dès l'âge de sept ans, demeura élève sans appointements fixes de 1863 à 1869.

En 1869, elle est engagée par M. Perrin dans le deuxième quadrille aux appointements de 600 francs par an. La même année, après examen, elle est augmentée de 100 francs.

En 1870, sous la direction Halanzier, on porte ses appointements à 900 francs.

En 1872, premier quadrille. 1,100 francs.

En 1874, première coryphée 1,200 —

En 1876, petit sujet 2,000 —

En 1879, petit sujet, 4,000, puis 6,000 —

En 1881, direction Vaucorbeil. 6,800 —

En 1885, premier sujet. 6,800 —

Premier sujet, c'est, pour la plupart des danseuses, le bâton de maréchal, car il faut des aptitudes extraordinaires et un talent rare pour dépasser ce grade.

Ainsi après vingt ans d'études et de travail incessants, après vingt ans d'assouplissements quotidiens, de privations et de mortifications corporelles de toutes sortes, — car la danseuse qui veut conserver sa légèreté et sa grâce, sans lesquelles elle déchoit, doit se soumettre au régime le plus rigoureux, s'abstenir de vivre comme tout le monde, — après vingt ans, après trente ans quelquefois de misère et d'efforts, le premier sujet du corps de ballet de l'Opéra gagne à peine de quoi ne pas mourir de faim et se trouve assez payée de ses peines quand vous daignez, du bout des doigts, l'applaudir. On ne sait pas ce que cache le joli sourire de la danseuse, sourire appris pendant des années et fixé à son visage comme un masque.

Quelques-unes cependant finissent leur vie ailleurs qu'à l'hôpital ou que dans une chambrette de faubourg. Pour ne parler que des mariages célèbres de quelques danseuses, nous citerons Mademoiselle Roland qui, sous Louis XIV, épousa le marquis de Saint-Geniès ; Mademoiselle Quinault, qui devint duchesse de Nevers ; Mademoiselle Grognet, marquise d'Argens ; Mademoiselle Dufresne, marquise de Fleury ; Mademoiselle Sullivan, lady Crawford d'Anchimanès ; Mademoiselle Le Duc, marquise de Courvoy ; Mademoiselle Grandpré, marquise de Senneville ; Mademoiselle Clouchon, présidente de Ménières.

Enfin, plus près de nous, Mademoiselle Clotilde Mafleuroy épousa Boieldieu ; Taglioni, le comte Gilbert de Voisins ; Fanny Essler un riche banquier prussien et sa sœur Thérèse, le frère du roi de Prusse, qui eut la coquetterie de mettre à sa couronne une étoile...

Vous êtes-vous jamais demandé, en assistant à la représentation d'un ballet, ce que peut la pirouette d'une danseuse ?

CHARLES DAUZATS.





MESDEMOISELLES VIOLLAT ET BLANC, SECONDS SUJETS.

La Danse à l'Opéra

A PROPOS D'UN BALLET

PAR FRANÇOIS COPPÉE



MADemoiselle INVERNIZZI, PREMIER SUJET, MÏME.

je rencontraï l'excellent comédien Régnier, sociétaire retraité de la Comédie-Française après une longue et très brillante car-

Si je vous disais que le jour où j'écrivis le livret de la *Korrigane*, j'obéissais à une vocation irrésistible et que j'étais dévoré par la flamme intérieure de l'inspiration, je me ferais rire au nez. Il vaut mieux avouer sans détour que, tout en considérant la danse comme un art charmant et le ballet, tel qu'on le donne à l'Opéra, comme un spectacle gracieux et magnifique, je m'étais souvent demandé quel était, dans la composition de ce spectacle, le rôle de l'auteur du livret, de ce « poète muet », qui remplaçait la césure par un rond de jambe et la rime par un entrechat.

Je ne pensais donc nullement à me mêler de chorégraphie, lorsqu'un jour

rière; il exerçait alors, à l'Académie nationale de musique, les importantes fonctions de directeur de la scène. On l'avait placé là, je crois — et c'était un choix parfait — pour enseigner aux chanteurs la diction et la mimique que, parfois, ils ignorent vraiment par trop. Il empêchait, par exemple, la prima-donna, atteinte d'obésité, de porter ses bras comme les anses d'un panier, et le ténor de substituer un *a* à toutes les voyelles. Malgré son talent et son expérience, Régnier, je dois le dire, n'obtenait que des résultats médiocres. Découragé, il renonça bientôt à son emploi, qui fut supprimé. Désormais, personne ne s'oppose plus à ce que les cantatrices adipeuses mettent leurs bras en cerceau, ni à ce que les ténors prononcent « patatra » au lieu de « peut-être ».

« Voulez-vous faire un livret de ballet ? me dit Régnier, qui avait toujours été très bienveillant pour moi. Nous avons à l'Opéra une « étoile » délicieuse, Rosita Mauri, qui a débuté avec un succès éclatant dans le divertissement de *Polyeucte*, de Gounod... Il nous faut pour elle un ballet important, un ouvrage en deux actes... Vaucorbeil souhaiterait que le sujet fût trouvé par un poète, et il a pensé à vous. »

En vain je me défendis, alléguant ma complète incompetence. Les instances du bon Régnier, puis celles de Vaucorbeil, qui était aussi un très aimable homme, me décidèrent. Après tout, que me demandait-on ? D'imaginer un conte bleu, une féerie. J'y réfléchis pendant quelques jours et j'inventai un sujet de ballet.

J'en inventai même deux; et le directeur actuel de l'Opéra pourrait découvrir dans ses cartons le manuscrit des *Fleurs mortelles*, où il y avait une idée que j'oserais qualifier de poétique et de jolie, attendu qu'elle n'est pas de moi et qu'elle m'avait été inspirée par une nouvelle de l'Américain Nathaniel Hawthorne. Mais Vaucorbeil préféra la fable de la *Korrigane*.

J'avais bretonnisé quelque peu. J'aime beaucoup Brizeux, je possède assez bien mon Luzel et mon Lavillemarqué. Depuis longtemps, paraît-il, on n'avait vu au théâtre ni coiffes blanches, ni *bragou-brass*. L'histoire d'Yvonnette, changée en *Korrigane* pour n'avoir pas rendu, à l'heure dite, ses beaux atours à la Reine des Nains, avait le mérite d'être très simple, presque enfantine. On me félicita d'avoir, du premier coup, égalé le génie de Ma Mère l'Oie; et la *Korrigane* fut mise à l'étude.

Mais alors — ô surprise ! — j'appris que mon rôle était terminé, ma besogne accomplie. Mon Dieu, oui. Le reste regardait mes collaborateurs, le chorégraphe Mérante et le compositeur Widor.

On m'autorisait sans doute, on m'invitait même à assister aux répétitions; mais c'était pure politesse, car je ne servais à

rien. Cette esquisse à peine crayonnée, ce conte de nourrice improvisé sur trois feuillets, voilà tout ce qu'on attendait de moi.

Cependant, comme une loi fatale veut qu'un ouvrage dramatique subisse toujours quelque coupure avant de se produire sur la scène, on exigea la suppression de quatre ou cinq lignes de mon si court manuscrit.

Il y a, dans la *Korrigane*, un bossu plein de malice, le traître de la pièce, que j'avais chargé, comme de juste, de tous les péchés d'Israël. Au début du premier acte, quand la foule arrive au pardon, Paskou — c'est le nom du bossu — « faisait » le mouchoir d'un vieux paysan, le déployait, s'apercevait qu'il était vieux et troué, s'y mouchait bruyamment en signe de mépris et le fourrait dans les larges braies du bonhomme.

J'étais assez satisfait, je l'avoue, de cette scurrilité. Mais elle fut blâmée par tous à l'Opéra. Que dis-je ? Elle fit horreur, comme appartenant à la basse farce, aux traditions des Funambules. Pour un peu, l'on m'aurait renvoyé aux tréteaux de la Foire aux pains d'épice. On me rappela que je me trouvais dans un théâtre aristocratique, où le grand art était seul admis, et l'on me fit sentir que ma petite pantomime du mouchoir volé, souillé et remis dans la poche de son propriétaire, manquait tout à fait de noblesse. C'est avec la rougeur au front que j'en fis le sacrifice.

Ces répétitions, où je n'étais pas plus nécessaire qu'une cinquième roue à un char, m'ont laissé d'ailleurs les plus agréables souvenirs. J'ai observé là le travail très ingénieux et très compliqué du maître de ballet ; j'ai assisté à l'éclosion des délicieuses mélodies de Widor ; enfin — spectacle inoubliable — j'ai vu de tout près danser Mademoiselle Mauri.

Le maître de ballet, c'était ce pauvre Mérant, aujourd'hui mort, comme Régner, comme Vaucorbeil. Que c'est triste de retourner la tête et de voir tant de tombeaux au bord du chemin parcouru ! Quoiqu'il ne fût déjà plus jeune alors, Mérant, dans tous les ballets, représentait encore l'homme aimé, celui qui met ses mains sur son cœur à l'entrée de « l'étoile » et l'enlace sans délai pour le pas de deux. Dans le

monde des théâtres, il était surnommé le « Delaunay de la danse ». C'était un fort digne homme, de mœurs bourgeoises et

correctes, qui excellait dans son art et qui avait su se faire aimer et respecter par son régiment de jupons courts, depuis l'état-major des premiers sujets jusqu'aux rats, sortes d'enfants de troupe de la chorégraphie. Il leur donnait d'ailleurs ses ordres avec une décision et une fermeté tout à fait napoléoniennes, et il avait, pour le premier quadrille, le demi-sourire paternel et satisfait de l'Empereur passant devant ses grenadiers. Faut-il le dire ? Quelques-unes de ces demoiselles méritaient, à plusieurs titres, d'être comparées à la Vieille Garde.

Widor, avec qui je me liai, dans ces circonstances, d'une bonne et durable amitié, touche, comme on sait, les grandes orgues de Saint-Sulpice. C'est un parfait gentleman, répandu dans la meilleure compagnie, et déjà les

belles dames se donnaient, à cette époque, rendez-vous dans son buffet. Je l'ai vu et jugé à l'église et à l'avant-scène. Il s'y révélait, avec une simplicité, une bonhomie charmantes, ce qu'il est en effet, un grand musicien. Mais il n'a jamais mieux prouvé, que pendant les répétitions de la *Korrigane*, l'abondance et la variété de son inspiration. Vingt fois, du jour au lendemain, sur l'indication, le plus souvent très vague et très sommaire, du chorégraphe, il apportait une page exquise. Cela ne marchait pas. Tout de suite, il en écrivait une autre, et sans jamais une trace de fatigue, un mouvement de mauvaise humeur. Je l'ai vu — si je puis dire — improviser ainsi la *Sabotière*, la voluptueuse valse du second acte, les parties maîtresses de son œuvre. Et ce sont de belles heures, celles où l'on peut admirer un tel artiste, en pleine production et débordant de vaillance et de verve.

Mais l'enchantement, la merveille, c'était la Mauri !

Jolie ? Mieux que jolie ! capiteuse ! adorable ! Le visage un peu étroit, la bouche grande, le teint de citron de l'espagnole. Mais quelle flamme dans les yeux ! Quel sourire sur les lèvres fraîches et sur les dents éclatantes ! Et quel corps, moulé par le maillot ! Une



AU FOYER DE LA DANSE. — MESDEMOISELLES CHASLES, PARENT, J. REGNIER, PETITS SUJETS.



MADemoiselle SALLE, SECOND SUJET.

statuette aux proportions fines et pures, mais une statuette animée, vivante, qui, au moindre mouvement, par un don de nature, trahissait sa vivacité, sa souplesse, sa force et sa grâce.

Certes, la Mauri est divine, vue de la salle, avec ou sans l'aide de la lorgnette. Mais je considère comme une des meilleures fortunes de ma vie d'auteur dramatique, d'avoir eu sous les yeux cette extraordinaire artiste, cette créature aérienne, qui, après un bond prodigieux, — je dis mal — après un essor, retombait sur le plancher de la scène, si légèrement, si délicatement, qu'on n'entendait aucun bruit, pas plus que lorsqu'un oiseau descend et se pose sur une branche.

La Mauri, c'est la danse même. A ce travail des répétitions, ennuyeux et pénible pour tous les artistes, mais particulièrement fatigant pour la ballerine, qui doit dépenser tant de vigueur et d'adresse, la Mauri apporte une sorte d'enthousiasme physique, de joyeux délire. On sent qu'elle est heureuse de danser, pour rien, par instinct, pour son propre plaisir, même devant la salle vide et noire. Elle s'ébroue et s'élance comme un jeune poulain, elle vole et glisse dans l'espace comme un libre oiseau ; et il y a, en effet, dans sa beauté brune et un peu sauvage, quelque chose du cheval arabe et de l'hirondelle.

La danse de la Mauri, tout en restant absolument décente, a cependant une fantaisie, qui faisait, m'a-t-on dit alors, froncer le sourcil à quelques vieux abonnés de l'Opéra, restés fidèles aux traditions. Car il existe, paraît-il, un genre classique en chorégraphie. Certaines pirouettes sont raciniennes, et d'autres pas. Toutes les « étoiles » n'ont pas le « ballon » noble ; et l'on peut faire les pointes comme on déclamerait le récit de Thérèse. Aujourd'hui que la Mauri a vaincu, et depuis longtemps, toutes les résistances, nous pouvons avouer que le caractère de son talent est ardent et sensuel. Pour l'auteur du libretto, toujours oisif à l'avant-scène, c'était un charme — mais un charme dangereux — de voir chaque jour, de si près, danser cette délicieuse femme, alors dans tout l'éclat de la jeunesse. Avec tout Paris pour rival, je fus très amoureux — en secret et en silence — de Mademoiselle Mauri, pendant les répétitions de notre ballet. Tandis que Mérante criait ses commandements et que Widor écrasait le clavier du piano, moi, assis à côté d'eux, je n'avais rien de mieux à faire que de contempler, nouveau saint Antoine, cette tentation ravissante. L'aimable artiste me pardonnera, je l'espère, cet aveu rétrospectif et relira peut-être en souriant, le madrigal écrit sur la brochure du livret que je lui offris, le soir de la « première » :

Attiré par le feu, grisé par le rayon,
Le papillon tournoie et se grille à la flamme ;
Mais, lorsque vous dansez, Rosita, c'est notre âme
Qui voltige et se brûle autour du papillon.

Je pourrais encore raconter plus d'un détail amusant de mon passage dans les coulisses de l'Opéra. Mais je n'ai fait que les traverser, et mes observations y furent forcément superficielles.

De plus, il existe sur ce sujet, un livre qui est un chef-d'œuvre, et le souvenir de l'étonnante famille Cardinal m'arrête et me décourage. Ce serait pourtant une erreur de croire que tout le monde de la danse est atteint de la naïve corruption, si spirituellement analysée par Ludovic Halévy. La chasteté et la pudeur sont choses très différentes. Une danseuse peut très bien montrer à deux mille spectateurs « tout ce qu'elle possède », comme on dit au faubourg, et rester nonobstant une très honnête fille. Je n'irai

pas jusqu'à recommander le corps de ballet pour le recrutement des rosières ; mais je dois rappeler que l'Académie française décerna, il y a quelques années, un prix de vertu à une simple « marcheuse » de la Porte-Saint-Martin.

Je ne prétends pas cependant que les gentlemen au plastron de neige, qui se pressent, pendant les entr'actes, au foyer de la danse, viennent là pour faire des enquêtes destinées à la commission académique des prix Montyon ; et ce temple peu accessible, cette espèce de sanctuaire de la galanterie m'a toujours, je l'avoue, inspiré une certaine répugnance. La réunion de ces femmes presque nues — quelques-unes sont encore des enfants — et de ces hommes élégants, appartenant à l'élite sociale, — beaucoup sont déjà des vieillards, — donne la sensation d'un marché d'esclaves, évoque même une comparaison encore plus brutale.

Mais la mode est souveraine ; elle a consacré le foyer de la danse comme un terrain neutre où les gens de tous les rangs et de toutes les opinions, pourvu qu'ils soient de bonne compagnie, peuvent se rencontrer. J'y ai vu des personnages fameux à des titres très différents en conversation avec de fort belles paires de jambes. L'héritier présomptif d'une des plus belles couronnes de l'Europe y serrait la main, devant moi, à des personnages politiques de la nuance la plus avancée. Le prince, qui est père de famille, et même grand-père, eût, certes, mieux

fait d'être ailleurs. Du moins, on ne pouvait accuser d'hypocrisie son Altesse, qui ne cache point son goût du plaisir. Mais, devant ces Jacobins en pleine fête, je songeais aux phrases puritaines qu'ils débitent à leurs électeurs. Si j'avais encore eu des illusions sur la sincérité des politiciens, je les aurais perdues au foyer de la danse. Mais, déjà, je n'avais plus besoin de rencontrer ces citoyens-là parmi les baladines, pour savoir qu'ils étaient des sauteurs.

En vérité, j'estime davantage ceux qui sautent par métier. On avait dû en augmenter le nombre, à l'Opéra, lors des représentations de la *Korrigane* ; car les danseurs attirés n'eussent pas suffi pour ce joli « pas des bâtons » exécuté par des gars bretons qui entrechoquent leurs *pen-bas*. En dehors du théâtre, ces auxiliaires exerçaient tous quelque autre profession, et il y avait parmi eux, notamment, un garçon de recette, qui pirouettait et se trémoussait sans avoir quitté son bicorn à cocarde et son habit de drap gris-bleu orné d'une plaque d'argent. Je dois à la vérité de dire que, dans les exercices chorégraphiques, il ne gardait pas son lourd portefeuille et que ce brave homme — plus probe,



MADAME ROSITA MAURI, SUJET ÉTOILE.

peut-être, que le financier, son patron — ne faisait pas danser les écus d'autrui.

Je bavarderais jusqu'à demain, si je notais ici tous mes souvenirs de la *Korrigane*. J'ai constaté là, une fois de plus, ce qu'il y a souvent d'un peu puéril dans le caractère des gens de théâtre. Je vois encore, par exemple, la grande désolation de ces demoiselles du corps de ballet, la première fois qu'on répète en costumes. Habituees à représenter des fleurs, des papillons, des étoiles, elles ne pouvaient se résoudre à garder sur la tête les coiffes, si jolies et si variées pourtant, de la presqu'ile armoricaine. « Nous aurons l'air de bonnes », disaient-elles avec indignation. Quelques-unes même en pleuraient.

Ces larmes furent séchées par l'heureux résultat de la « première ». Grâce à la charmante partition de Widor, au goût parfait de Vaucorbeil, à l'artistique ingéniosité de Méranthe, et surtout au victorieux talent de Mademoiselle Mauri, le succès fut triomphal; et aujourd'hui la *Korrigane*, qui n'a guère quitté l'affiche, approche de sa centième représentation, rare fortune pour un ballet.

L'ouvrage fut pourtant interrompu et menacé de disparaître, dès le début. En accomplissant un des tours de force chorégraphiques qui composent son rôle et dont plusieurs sont vraiment périlleux, la Mauri se blessa au pied. Entorse ou foulure, je ne me souviens plus. Le fait est que la pauvre « étoile » hors d'état de danser, dut, pendant de longues semaines, rester étendue sur un canapé, la jambe immobile. Vous devinez son chagrin, son inquiétude, son impatience de guérir. Bien entendu, les princes de la science, les maîtres de la chirurgie se précipitèrent — je parle sans métaphore — aux pieds de la danseuse. Mais leurs efforts furent impuissants, ou du moins aucune amélioration appréciable ne se produisit tout d'abord.

La malheureuse jeune fille se désespérait, encore plus énervée chaque jour par les visites des camarades, par les nouvelles du théâtre que l'accident mettait dans un embarras réel, par les hypocrites condoléances des rivales, quand son père, vieil espagnol ayant la foi naïve et superstitieuse de sa race, déclara que les docteurs à rosette rouge n'y entendaient rien et que, pour

obtenir la guérison de sa fille, il allait faire un pèlerinage là-bas et suspendre une riche offrande à quelque autel à miracles. L'ancien danseur — car la Mauri est une enfant de la balle — se mit donc en route sans retard, emportant comme *ex-voto* un petit pied en or massif. Pas beaucoup plus petit pourtant, je le parierais, que celui de Rosita, qui est célèbre comme tout petit, même à Barcelone.

Pour ne pas mettre les libres-penseurs dans tous leurs états, je me hâte de déclarer que le docteur Labbé continua de soigner la blessée et de pratiquer sur la partie malade de savants massages. Mais les personnes ayant confiance dans les dévotions particulières apprendront avec plaisir que le vœu du père de Mademoiselle Mauri fut immédiatement exaucé. Avant même le retour du pèlerin, elle avait de nouveau pu chausser les coquets sabots d'Yvonnette et les faisait joyeu-

sement claquer sur les planches de l'Opéra, pour le plus grand plaisir de la direction, des abonnés, de tout le public parisien et, j'ajoute, des auteurs de la *Korrigane*.

Quant à moi, qui, pour avoir écrit les quelques pages du livret, devais toucher par la suite d'assez respectables droits d'auteur, je me suis réjoui alors plus que personne de cette heureuse guérison. Mais, encore à l'heure qu'il est, je me demande si c'est à l'art du chirurgien que je dois adresser ma reconnaissance, ou si je ferais mieux de brûler un cierge en l'honneur de Notre-Dame del Pilar ou de Saint-Jacques-de-Compostelle.

FRANÇOIS COPPÉE.



MADemoiselle HIRSCH, PREMIER SUJET, ET M. HANSEN, MAÎTRE DE BALLET.

LA MUSIQUE DE DANSE

PAR VICTORIN JONCIÈRES

DE tous temps et chez tous les peuples, la danse a été en honneur, se perfectionnant suivant les degrés de la civilisation et les progrès de la culture intellectuelle. Elle a même fait partie du culte rendu à la divinité, non seulement chez les tribus et les peuplades les plus sauvages, mais aussi parmi les nations les plus policées de l'antiquité, du moyen âge et même des temps modernes.

Que le lecteur se rassure : je ne veux pas entreprendre ici une histoire de la danse, ni faire étalage de l'érudition, d'ailleurs bien imparfaite, que je possède en la matière. Tout le monde sait, au reste, que les fêtes des dieux du paganisme étaient accompagnées de danses; que les Hébreux ne se faisaient pas faute d'exécuter des pas pittoresques dans leurs cérémonies reli-

gieuses, témoin la joyeuse chorégraphie du roi David devant l'arche sainte; que, dans les basiliques chrétiennes, on représentait jadis des mystères, où la tradition des anciennes Saturnales semblait s'être perpétuée par les *Danses aux chansons*, et qu'enfin, de nos jours encore, l'Inde a ses bayadères, et la Turquie d'Asie, ses derviches tourneurs.

Au surplus, je ne veux m'occuper ici que de la musique de ballet, et non des danses sacrées, en usage dans les différentes religions et chez les différents peuples. Mon petit préambule n'a eu d'autre objet que de rappeler que, sous toutes les latitudes, depuis que le monde est monde, on a dansé.

Or, on ne peut concevoir la danse sans musique, ou tout au moins sans un des éléments primordiaux de la musique, le rythme.

P. CARRIER-BELLEUSE



P. Carrier-Belleuse
1894

[Il est interdit de vendre séparément cette reproduction]

Copyright 1895 by Dussaud, Valadier, J. Co.

SAMSON ET DALILA

Divertissement du 1^{er} acte.

Qu'est-ce que le rythme ? Tout le monde en a le sentiment, et l'idée qu'évoque ce mot, n'est obscure pour personne ; cependant, je n'en ai trouvé nulle part une définition satisfaisante. Je crois qu'on pourrait dire que le rythme est l'impression que produit, sur notre sens auditif, la succession de bruits ou de sons musicaux de différentes durées.

Si les valeurs représentant ces différentes durées se reproduisent identiquement, à des intervalles périodiques, le rythme est symétrique. Dans le cas contraire, il devient indécis et plus difficile à percevoir pour une oreille qui n'y a pas été exercée. L'impression est encore plus confuse, lorsque plusieurs rythmes se superposent et se font entendre simultanément.

Je parle ici au point de vue de notre race ; car il est à remarquer combien est étonnante l'aptitude des orientaux à combiner les rythmes et à prendre plaisir dans ces combinaisons, même les plus compliquées. La musique de la fameuse *danse du ventre*, qui nous sembla une affreuse et incohérente cacophonie, lorsque nous l'entendîmes pour la première fois à l'Exposition de 1878, repose tout entière sur la combinaison de plusieurs rythmes, entendus simultanément.

Or, cette danse, comme la musique qui l'accompagne, n'a rien de la cadence régulière de nos danses européennes ; ses mouvements ondulatoires, avec leur rythme indécis et imprévu, semblent, au premier abord, improvisés suivant le caprice de la danseuse, tandis qu'en réalité, ils sont exactement réglés suivant les rythmes multiples du *darabouka*, des castagnettes de cuivre et du *rebab*, qui en déterminent les différentes phases.

Le rythme de la musique de ballet doit donc être, en général, symétrique, du moins en ce qui concerne les airs de danse ; car, pour les scènes de pantomime, le compositeur n'a qu'à traduire, suivant son inspiration, les sentiments des personnages et à souligner les gestes qui servent à les exprimer.

Sur la musique de danse, doivent se combiner exactement les pas et les mouvements des danseurs, et chaque période chorégraphique doit correspondre, avec une précision mathématique, à chaque période musicale, de même que, pour un morceau de chant, le rythme de la mélodie doit être conforme au nombre et à la quantité prosodique de chaque syllabe du vers.

Il n'en est malheureusement pas toujours ainsi, pas plus pour la danse que pour le chant. Beaucoup de nos compositeurs ne tiennent aucun compte de la prosodie et hachent les paroles qu'ils ont à mettre en musique, de façon à en rendre le sens complètement inintelligible. On ne peut les excuser de l'affreux galimatias qu'ils imposent à nos oreilles, car c'est à eux d'approprier le rythme musical à celui de la poésie ; mais, pour ce qui est de la danse, c'est aux maîtres de ballet qu'il faut s'en prendre, lorsque leurs pas sont mal réglés sur la musique, puisque leur tâche ne commence, ou ne devrait commencer, que lorsque celle du compositeur est terminée.

On ne se figure pas les exigences de certains maîtres de ballet, ignorant les premiers éléments de la musique, et des difficultés qu'éprouvent les compositeurs à s'y conformer. Généralement peu inventifs, infatués de leur savoir jusqu'à en être ridicules, ces maîtres de ballet veulent toujours replacer les mêmes pas et

contraindre les musiciens aux mêmes rythmes. Sous prétexte de *carrure*, ils demandent une mesure de plus par ci, une suppression par là ; un changement de mouvement qui dénature le caractère du morceau ; un point d'orgue intempestif, pour permettre à la danseuse de quêter les applaudissements du public.

Quant à des fluctuations de mouvement, il n'y faut pas songer. « Vous voulez donc qu'elle reste en l'air ? » clame le maître de

ballet indigné, et le voilà qui frappe lourdement, de son bâton de commandement, le plancher de la scène, sur chaque *temps fort*, avec la régularité d'un pilon automatique.

Le public, qui assiste à la représentation d'un ballet, n'a aucune idée du travail imposé au compositeur, au cours des répétitions. Le malheureux a quelquefois refait cinq ou six fois sa partition, peinant, chaque jour, sur de nouveaux *monstres*, que lui remet, après chaque séance, le maître de ballet omnipotent. Cette tâche ingrate est surtout pénible pour les musiciens délicats, qui se piquent d'originalité. Le pauvre Lalo, lorsqu'il faisait répéter *Namouna*, en eut une attaque de paralysie, mal terrible, auquel il devait succomber quelques années plus tard.

Pour moi, qui n'ai écrit que de simples divertisse-

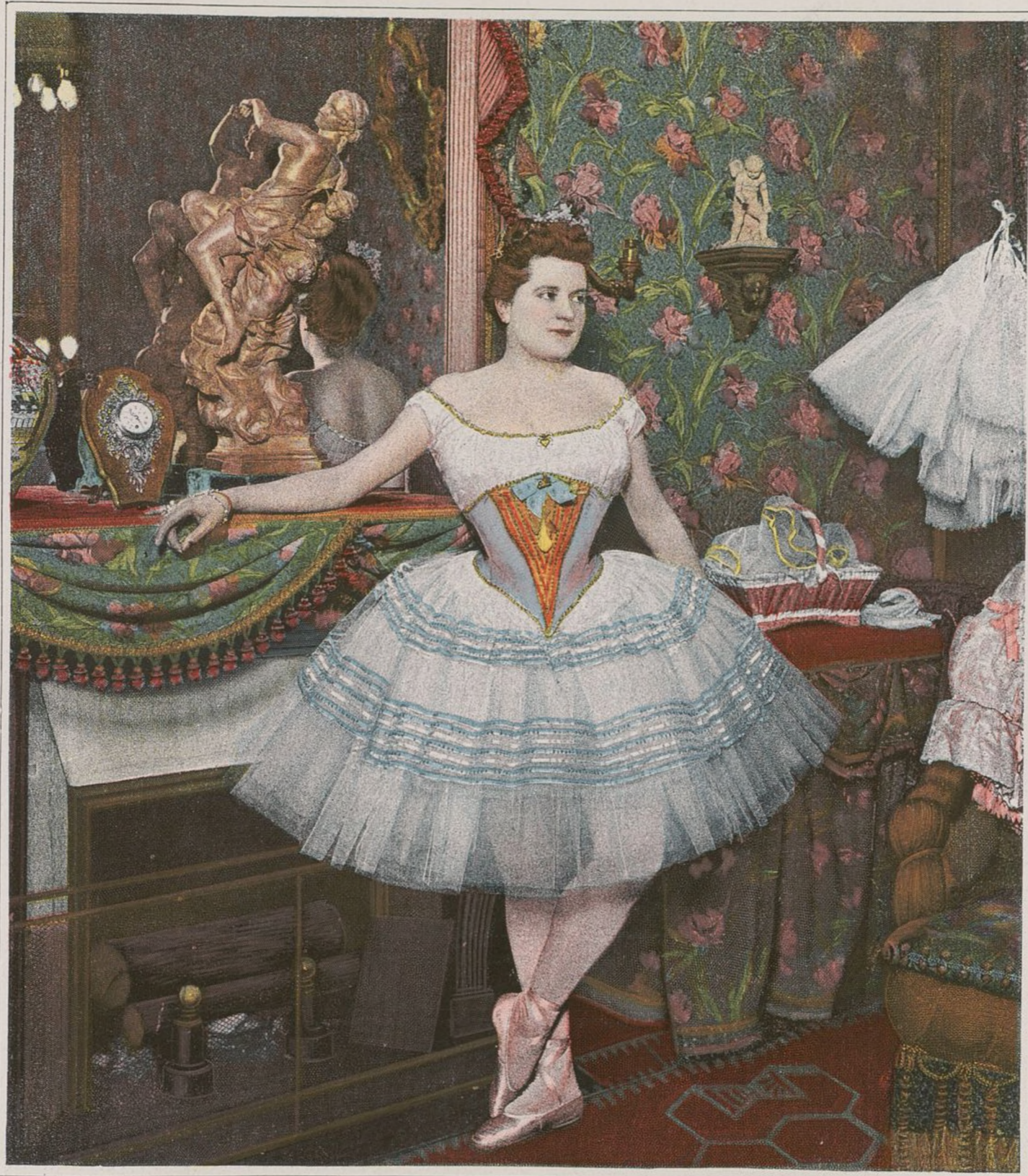
ments dans mes opéras, je n'ai pas eu à subir de trop rudes assauts de la part des chorégraphes. Je me souviens, cependant, d'un assez plaisant incident qui se produisit, lors de la mise en scène d'un de mes ouvrages.

La danse avait été réglée au foyer, aux sons d'un piano et d'un violon. Lorsque le ballet descendit sur le théâtre et que l'orchestre attaqua les premières mesures du divertissement, la physiologie du maître de danse exprima le plus profond étonnement ; d'un geste, il arrêta net les danseuses et les musiciens, et, se tournant vers moi : « Vous avez donc changé la musique ? » me dit-il avec une parfaite bonne foi. Le brave homme ne reconnaissait plus, à l'orchestre, le motif, que depuis trois mois il entendait jouer au piano et au violon. Il fallut l'intervention du directeur, pour l'obliger à continuer la répétition.

Tous les maîtres de ballet n'ont pas, il faut l'avouer, l'oreille aussi peu exercée. Il peut même s'en trouver qui soient bons musiciens. J'en ai connu un, à la mémoire duquel je dois ici rendre hommage. Je veux parler de Saint-Léon, qui, avant de se livrer à la chorégraphie était un violoniste de beaucoup de talent. Fortement épris de la Cerrito, il n'obtint la main de la célèbre ballerine, qu'à la condition de devenir son émule sur la scène de l'Opéra. Dans le *Violon du diable*, il faisait admirer son triple talent de chorégraphe, de danseur et de violoniste.

Saint-Léon fut certainement le maître de ballet le plus artiste qu'il y ait jamais eu à l'Opéra. En sa qualité d'excellent musicien, il réglait les pas sur la musique, de telle sorte que les éléments des deux arts se combinaient dans une parfaite unité. Je n'en veux pour preuve, que ce ravissant ballet de *Coppélia*, qui malheureusement semble abandonné par la direction de l'Opéra, on ne sait trop pourquoi. Vous rappelez-vous la valse de la poupée, où chaque geste, chaque mouvement de l'automate, correspond d'une façon si spirituelle à chaque mesure, à chaque note du motif.

Et puisque je parle de *Coppélia*, le chef-d'œuvre de Delibes,



MADemoiselle SUBRA, SUJET ÉTOILE.

comment passerais-je sous silence cette adorable *Sylvia*, où le regretté maître donna libre carrière à son imagination poétique et rêveuse ; où son style agrandi transforma la musique d'un ballet en une véritable symphonie.

S'inspirant de cette nouvelle tendance, d'autres jeunes musiciens ont écrit des ballets, dont la valeur artistique est incontestable. De ce nombre sont la *Korrigane*, de M. Widor, la *Farandole*, de M. Théodore Dubois, les *Deux pigeons*, de M. Messager.

Depuis longtemps, d'ailleurs, nos compositeurs français ont montré une supériorité marquée en ce genre charmant. On l'a bien vu, lorsqu'on a entendu les grands ballets italiens à l'Éden-Théâtre. Sans doute, la musique d'*Excelsior* était dansante ; mais quelle vulgarité de motifs, quelle platitude dans les accompagnements, quelle orchestration vide et bruyante !

La musique de ballet a, d'ailleurs, subi de nombreuses transformations, avant de devenir telle que nous l'entendons, aujourd'hui, dans nos théâtres.

C'est vraisemblablement en Italie, que le ballet prit naissance. Il s'introduisit en France vers la fin du *xiv^e* siècle. Le plus ancien en date, dont il soit fait mention dans l'histoire, est celui des sauvages ou des *Ardents*, sous Charles VI, qui faillit y périr. Cela s'appelait alors *Mascarade* ou *Momerie*.

Sous Charles VIII et Louis XII, le *Ballet de cour* devint aussi brillant que celui d'Italie. Dans les *Mascarades* de ce temps, les chants alternaient avec la danse.

A la bibliothèque du Conservatoire (collection Philidor), on conserve des airs de ballet, qui datent de François I^{er}, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII. On dansait alors le *Branle* et la *Gaillarde*. Cette dernière était la danse favorite du roi Vert-Galant. Elle s'exécutait sur une mesure à trois temps, dans un mouvement *allegretto*.

La musique de ces airs à danser était d'une simplicité enfantine, eu égard à la faiblesse des exécutants. C'est une succession de *rondes* et de *blanches*, sans aucun trait, d'un rythme pesant et lourd. La tonalité en est indécise, et le système harmonique conserve le caractère de l'accompagnement du plain-chant.

Le plus ancien ballet avec décors et costumes est le *Ballet-comique de la Reine, fait au noces de Monsieur le duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont*, par Balthazar de

Beaujoyeux, valet de chambre du Roi et de la Reine mère, qui fut représenté dans la salle des cariatides du Petit-Bourbon, le

15 octobre 1581. C'était moins un ballet qu'un opéra, car on y chantait beaucoup plus qu'on y dansait. Les chanteurs et les danseurs étaient tous gens de qualité. La musique du sieur de Beaulieu offre un intérêt tout spécial, par la recherche de l'effet pittoresque et l'ingéniosité de l'instrumentation.

Les morceaux destinés à être dansés ont la carrure un peu lourde de toutes les anciennes danses de cour. Le ballet, qui figure à la fin du premier acte, se termine par l'air de la *Clochette*, emprunté à une ancienne chanson populaire et assez rythmé pour que Muzard en ait fait, trois siècles plus tard, une figure de quadrille.

Le grand ballet final du second acte est à plusieurs reprises, avec des alternances de mouvement, à trois et quatre temps. Il est écrit en notes de valeurs très simples.

L'orchestre, fort nombreux, se composait de violons, de violes, de luths, de harpes, de flûtes, de hautbois, de cromornes (instrument recourbé, au son dur,

devançant la clarinette), de trompettes, de cornets, de sacquebutes (trombones), d'un tambour, d'un orgue et d'une flûte de Pan.

Quelle richesse de timbres ! Comment n'a-t-on pas conservé ces divers instruments ? La variété de leurs différentes sonorités était d'autant plus sensible, qu'ils étaient employés par famille, formant chacune un concert séparé. Wagner est revenu plus d'une fois à cet ancien procédé d'orchestration, renouvelé des premiers essais de musique dramatique, et en a tiré un merveilleux parti.

Les frais du *Ballet de la Reine* s'élevèrent à la somme fabuleuse de trois millions six cent mille francs ! On comprend que l'on ne put continuer à représenter en France, même à la Cour, des ouvrages sur le même modèle.

Quelques années plus tard, les fêtes données à Florence, en 1589, lors du mariage du grand-duc Ferdinand et de la princesse Catherine de Lorraine, permirent à Jean Bardi, poète-musicien des mieux doués, de déployer les ressources de sa riche imagination, dans les intermèdes chantés et dansés de l'*Amico fide*, où les airs de ballet étaient joués par les instruments les plus variés, depuis l'orgue jusqu'à la guitare espagnole.

Le *Ballet de cour* continua de jouir d'une grande faveur sous Louis XIII, qui dansa lui-



MADemoiselle Désiré, PREMIER SUJET.



MADemoiselle Chabot, SECOND SUJET.

même, sous les traits du Démon du Feu, dans la *Délivrance de Renault*. Pierre Guédron, compositeur et chef d'orchestre, en avait écrit la partition pour quatre-vingt-douze voix et quarante-cinq instruments.

Puis vinrent les *Pastorales* de Caccini, de Péri, de Monteverde. C'est dans le milieu du XVII^e siècle, que s'ouvrirent, en Italie, les théâtres réguliers, ce qui conduisit la France à fonder son Académie royale de musique. On sait quelle importance y avait la danse, dès le début de la nouvelle institution. Le ballet proprement dit n'y était cependant admis qu'à l'état de divertissement, alternant avec le chant.

Personne n'ignore le goût très vif de Louis XIV pour la danse. A l'exemple de son père, il ne dédaignait pas de figurer dans les ballets. C'est l'époque du *Menuet*, qu'il dansa pour la première fois, à Versailles, en 1653.

La musique de danse de Lulli a le caractère solennel et pompeux de l'époque du Grand Roi; le style n'en diffère pas sensiblement de celui de ses prédécesseurs. L'orchestre en se disciplinant, ne s'est pas enrichi; loin de là, puisque les luths, les harpes, les sacquebutes ont disparu.

Avec Rameau, les airs de danse prennent une allure plus gracieuse et moins compassée. Ses *chacanes*, ses *passepieds*, ses *gavottes* n'ont plus la pesante majesté des *menuets* de Lulli. L'harmonie moderne achève de se dégager de la tonalité du plain-chant.

Vient enfin Glück, qui révolutionne la musique dramatique et introduit, dans les airs de ballet, l'élément pittoresque. Son instrumentation colorée, ses rythmes vigoureux offrent un contraste saisissant avec la monotone et pesante musique de danse, en usage avant lui. La danse des Scythes, dans *Iphigénie en Tauride*, est un exemple frappant de cette transformation.

Ce fut Noverre, qui introduisit en France le *ballet-pantomime* ou *ballet d'action*. Ce chorégraphe prenait ses sujets un peu partout : il mit même les *Horaces*, de Corneille, en ballet. Dans les *Petits Riens*, il prit pour collaborateur Mozart, qui écrivit l'ouverture et onze airs de danse.

Sous la Révolution, le ballet-pantomime emprunte de préférence ses sujets à la Mythologie; on donne à l'Opéra *Télémaque dans l'île de Calypso*, *Psyché*, *Bacchus et Ariane*. Puis viennent les intermèdes patriotiques, où Gossec se fait remarquer par son intarissable fécondité. Dans l'un d'eux, n'écrivit-il pas, pour être dansées, de grotesques variations sur la *Marseillaise*!

Un des premiers ouvrages de Méhul fut la *Dansomanie*, ballet dans lequel on entendit, pour la première fois, la *Valse* à l'Opéra. Depuis, nos compositeurs en ont quelque peu abusé.

Chérubini ne dédaigna pas non plus d'écrire de la musique de danse. La bacchanale d'*Achille à Scyros* est une de ses plus belles pages symphoniques.

Mais nous voici arrivés à la grande période de Rossini et de Meyerbeer. Est-il nécessaire de rappeler les divertissements chorégraphiques de *Guillaume Tell*, de *Robert-le-Diable* et du *Prophète*? Avec ces deux maîtres, la musique de ballet devient expressive et poétique, sans cesser d'être rythmée, en un mot d'être dansante.

Quant aux ballets-pantomimes de cette époque, ils ont pour compositeurs Halévy, Auber, Adolphe Adam. Les vieux abonnés de l'Opéra se souviennent encore de la *Sylphide*, de Schneitzhoeffer, dont la dernière reprise date de 1859, et de la *Somnambule*, d'Hérold, reprise en 1857, pour la Rosati.

Et les jolis ballets d'Adolphe Adam, *Gisèle* et le *Corsaire*!

Le maître de Léo Delibes, à la verve facile et légère, excellait

dans la musique de danse. La valse bien connue de *Gisèle* n'est cependant pas de lui, mais de Burgmüller, qui a écrit de nombreux morceaux pour le piano, sans jamais retrouver le succès que lui valut cette jolie composition.

En ce temps-là, des poètes, comme Théophile Gautier, ne dédaignaient pas de confectionner des *libretti* de ballet. Après *Gisèle*, l'auteur d'*Emaux et Camées* ne donna-t-il pas *Sacountala*, qui servit de début à l'Opéra à Ernest Reyer, le futur auteur de *Sigurd* et de *Salammbô*? Pour le divertissement de ce dernier ouvrage, Reyer a repris plusieurs motifs de *Sacountala*.

Les grands ballets d'action, en plusieurs actes, ne sont plus de mise à l'Opéra. Peut-être, cependant, aurait-on quelque plaisir à revoir et à réentendre quelques-uns de ceux que j'ai cités plus haut. Pour peu que cela continue, nous assisterons au licenciement du corps de ballet, réduit depuis deux ans à danser l'unique *Maladetta*. Les gentilles ballerines de notre première scène lyrique apparaissent bien quelques minutes dans *Sigurd* et dans *Samson et Dalila*; mais elles se croisent les jambes, les soirs où l'on joue *Lohengrin* et la *Val-kyrie*. Que sera-ce, lorsque tout le répertoire de Wagner aura envahi l'Opéra?

M. Bertrand avait cependant annoncé, lors de son avènement, plusieurs nouveaux ballets, entre autres un *Don-Quichotte*,

de M. Wormser, le spirituel musicien de l'*Enfant prodigue*, et un autre, dont j'ai oublié le titre, commandé à M. Canoby. Que sont devenus ces beaux projets?

Pourquoi, pour plaire aux amateurs de ballet, ne varierait-on pas les spectacles, en donnant les divertissements des opéras qu'on ne joue plus? Qui empêcherait de remplacer de temps en temps la *Maladetta* par les ballets de *Robert-le-Diable*, du *Prophète* ou d'*Hamlet*, pour terminer agréablement la soirée? Ce ne serait d'ailleurs que revenir à l'ancien usage des « fragments », comme au siècle dernier.

Pour résumer cet aperçu rapide sur la musique de ballet, je dirai que l'art d'écrire de jolis airs de danse, n'est certes pas un art inférieur; que les plus grands maîtres n'ont pas dédaigné de rythmer, de leurs plus gracieuses inspirations, les pas de nos charmantes ballerines; que Lulli, Rameau, Glück, Méhul, Hérold, Halévy, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Ambroise Thomas, Reyer et Saint-Saëns ont produit de véritables modèles en ce genre.

Seul, Wagner fait exception à la règle: il ne s'y est essayé qu'une fois, dans *Rienzi*, et il n'y a pas été heureux. Il consentit, il est vrai, pour la représentation de *Tannhäuser*, à Paris, à intercaler un divertissement dans la scène du *Venusberg*; mais cette admirable bacchanale n'est pas, à proprement parler, de la



MADemoiselle TORRI, PREMIER SUJET, MÏME.

musique de danse. On ne peut régler qu'une pantomime expressive, et non des pas cadencés, sur ce furibond déchaînement de clameurs exotiques, entrecoupées de soupirs voluptueux. Et encore cette pantomime, restreinte aux limites des convenances

de la scène, ne peut-elle rendre, dans toute sa hardiesse, la vision troublante qu'évoque, au concert, l'audition de cette énervante composition.

VICTORIN JONCIÈRES.

LE PERSONNEL DE LA CHORÉGRAPHIE DE L'OPÉRA, 1895

Ces Dames de la Danse

Il eût fallu plusieurs numéros du *Figaro illustré* pour reproduire, dans cette étude sur la danse, tout ce que l'Opéra contient de talents chorégraphiques, de jolies jambes, de corps souples et d'aimables sourires. A notre grand regret, nous avons dû nous borner et nous prions celles de « ces Dames de la Danse » qui ne figurent pas ici de ne pas nous en vouloir.

Quelques lignes suffiront pour commenter nos illustrations :

Mademoiselle ROSITA MAURI (élève de MÉRANTE). L'article de François Coppée nous dispense de répéter ici son éloge et de décrire son talent, très personnel, auquel les puristes reprochent une certaine fantaisie.

Mademoiselle SUBRA possède toutes les qualités de l'école, et l'on peut dire qu'elle résume et personnifie « l'étoile » de l'Opéra, enfant de la maison et y ayant gagné tous ses grades. Si elle a le talent, elle a aussi la séduction, la mimique spirituelle et expressive et la grâce des mouvements rendue facile par l'harmonie et l'équilibre parfaits de ses formes.

Mademoiselle HIRSCH a peut-être moins de moelleux que Subra ; mais elle est une danseuse impeccable ; lorsqu'elle s'anime, elle semble s'enivrer de son art, mais elle sait allier l'audace et l'imprévu à la plus parfaite correction.

Mademoiselle DÉSIRÉ est une classique, dont la danse correcte et précise est appréciée des connaisseurs et fournit d'utiles exemples aux jeunes qui commencent.

Mademoiselle CHABOT représente les grâces mignonnes, la danse délicate ; toute sa personne possède un charme discret qui lui donne une physionomie à part.

Mademoiselle SALLE se consacre volontiers aux travestis. Le costume masculin convient, d'ailleurs, à son tempérament

quelque peu fougueux ; la danse ne lui suffit pas et elle pratique avec entrain la bicyclette, l'escrime et autres sports.

Mademoiselle INVERNIZZI est premier sujet mime : elle représente plutôt la danse noble soit en travesti, soit en robe longue : elle obtient, en dehors du théâtre, des succès en dansant dans les salons mondains des pas anciens, des pavanés et des gavottes.

Mademoiselle TORRI, également premier sujet mime, est une beauté puissante et majestueuse, héritière directe des superbes allures de Louise Marquet. Mesdemoiselles VIOLLAT, BLANC, IXART, BEAUVAIS, CARRÉ, CHASLES, PARENT, REGNIER n'ont pas encore d'histoire mais elles arriveront, elles aussi, car elles sont jeunes, jolies, et ardentes au travail.

Ces Messieurs de la Danse

Depuis que, pour des causes complexes, au sujet desquelles le goût du public n'a certainement pas été consulté — le ballet d'action, c'est-à-dire l'opéra mimé, est délaissé, le danseur n'occupe plus la place qu'il tenait autrefois. Sans remonter jusqu'à Vestris, on peut cependant rappeler les noms de Perrot, un mime admirable et qui possédait un vrai sentiment dramatique ; de Saint-Léon ; de Petipas, si chaleureux et si passionné ; de MÉRANTE, élégant et souple. L'Opéra renferme encore d'excellents éléments, qui conservent la bonne tradition ; mais les occasions de se faire valoir manquent de plus en plus aux artistes consciencieux qui s'appellent Vasquez, de Soria, Pluque, Ladam, Ajas.

Nous donnons ici le tableau complet au 1^{er} février 1895 du personnel de la chorégraphie de l'Opéra. Les noms en italiques sont ceux des personnes qui ont obtenu de l'avancement aux derniers examens de janvier.

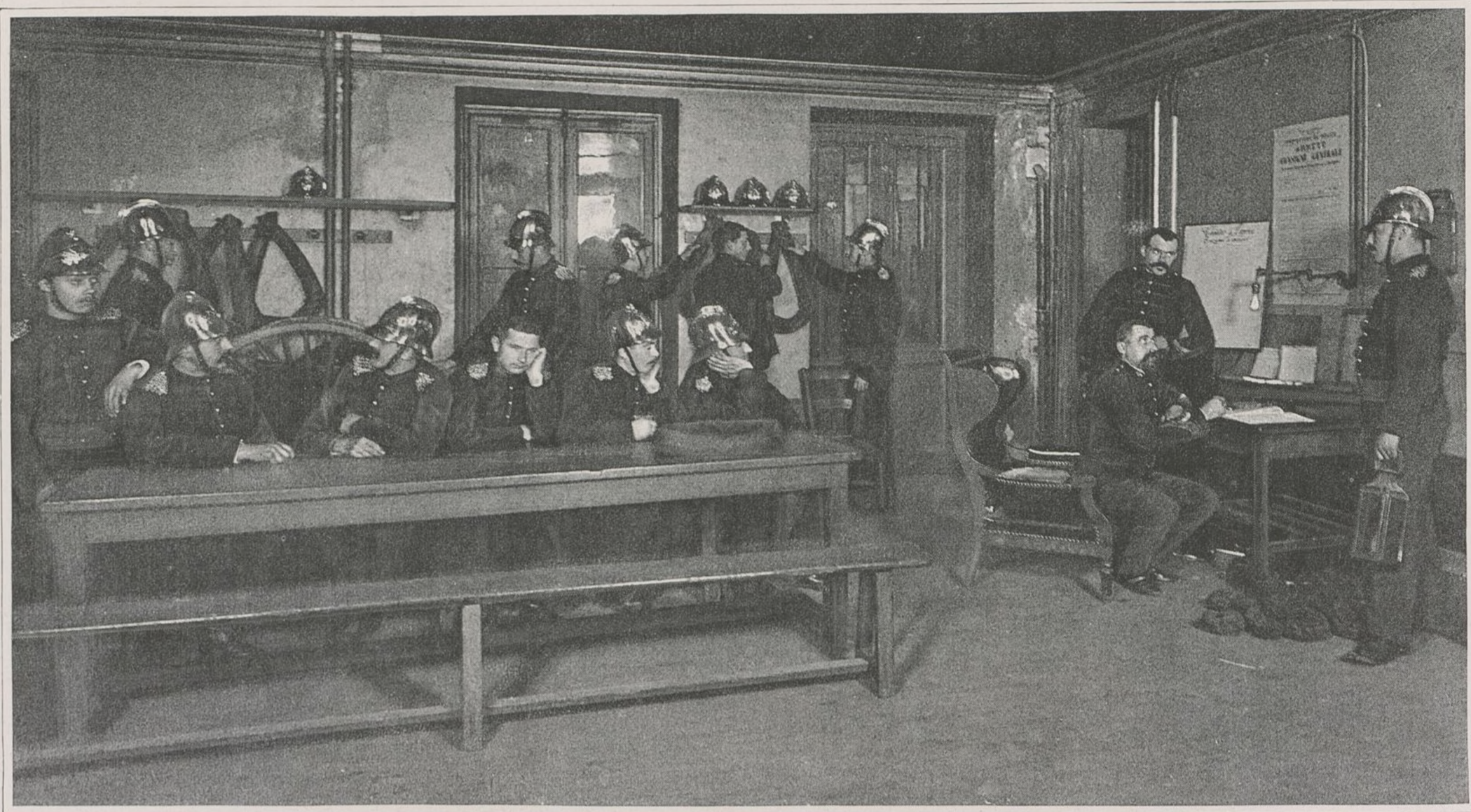


MESDEMOISELLES IXART, BEAUVAIS ET CARRÉ, PETITS SUJETS.

UN MAÎTRE DE BALLET : M. Hansen.
UN RÉGISSEUR : M. Pluque.
DEUX INSPECTEURS : MM. Leroy, Bussy.
DEUX GARÇONS AVERTISSEURS : MM. Chabert et X...
DEUX PIANISTES RÉPÉTITEURS : MM. Kœnig, Bachelet.
UN PROFESSEUR DE PERFECTIONNEMENT POUR LES SUJETS : M. Vasquez.
UN PROFESSEUR POUR LES CORYPHÉES : M^{lle} Théodore.
UN PROFESSEUR POUR LE 1^{er} ET LE 2^e QUADRILLE : M^{lle} Piron.
UN PROFESSEUR POUR LES FILLES EXTERNES : M^{lle} Bernay.

UN PROFESSEUR POUR LES HOMMES ET LES JEUNES GARÇONS : M. Stilb.
UN PROFESSEUR POUR LA CLASSE DE MIME : M. Hansen.
SUJETS ÉTOILES : M^{lle} Mauri, M^{lle} Subra.
SUJETS : M^{lles} Hirsch, Désiré, Lobstein, Chabot, Violat, Van Gœten, Sandrini, Salle, Blanc, Gallay, Trelmyer. H. Regnier, J. Regnier, Chasles, Vendoni, Zambelli, Piodi, Perrot, Mertain, Boos, Rat. Parent, P. Regnier, Charles, Mante, Mercedes, Couat, Mouret, Morlet, de Mérodes.
SUJETS DANSEUSES ET TRAVESTIS : M^{lles} Monnier, Keller, Piron, Monchanin, IXart, Carré, Beauvais, Charrier.

SUJETS MIMES : M^{lles} Invernizzi, Torri, Robin, UTILITÉS : M^{lles} Wat, Anglani, Lecouvey.
SUJETS MIMES : MM. Hansen, Pluque, de Soria, Ajas.
PREMIERS SUJETS DANSEURS ET MIMES : MM. Vasquez, Ladam.
SECONDS SUJETS DANSEURS : MM. Lecerf, Stilb, Marius, Girodier, Regnier, Javon, Férouelle.
CORPS DES BALLETS : 20 demoiselles coryphées, 20 demoiselles 1^{er} quadrille, 20 demoiselles 2^e quadrille, 40 jeunes filles élèves externes, 4 messieurs coryphées danseurs, 20 messieurs danseurs, 10 jeunes garçons élèves externes, 24 dames figurantes, 2 chefs comparses, 1 écuyer.



Les Rouages de l'Opéra

PAR TANCRÈDE MARTEL

L'OPÉRA n'est pas seulement un théâtre ; c'est encore une institution d'État, un organe administratif. Aussi est-il absolument dirigé comme un ministère. N'a-t-il pas sa *Chambre des comptes*? Depuis la toiture jusqu'au sous-sol, tout y marche bureaucratiquement.

Ce caractère administratif, greffé sur un établissement artistique, donne précisément à l'Opéra et à son personnel une physionomie toute particulière. Bien entendu, le personnel est un personnel de choix. Mais il n'est pas nécessaire de faire grand effort pour retrouver le « fonctionnaire des beaux-arts » sous l'employé de l'Académie nationale de musique et de danse. C'est dire que la vie intérieure de l'Opéra, avec ses nombreux rouages, ses grands et ses petits emplois, s'exerce quasi solennellement.

Une étude sur un pareil théâtre, le premier du monde, serait forcément incomplète si le lecteur ne voyait pas tomber devant lui quelques-uns des voiles qui recouvrent l'organisation interne de ce grand vaisseau artistique et administratif.

Entrons par le babylonien « portail de l'administration », boulevard Haussmann, et franchissons cette cour, véritable forum de la figuration et des employés de MM. Bertrand et Gailhard. A tout seigneur,

tout honneur : notre première visite sera pour... le concierge. Ce n'est pas une sinécure que l'emploi de concierge à l'Opéra.

Cet homme, à la forte moustache et aux cheveux grisonnants, à la mine d'ancien militaire, est chargé d'une lourde responsabilité. De sa loge coquette, décorée de photographies élégamment encadrées, et qui représentent la plupart de nos célébrités musicales, hommes et femmes, M. Hugonenc exerce une surveillance, courtoise mais rigide, sur toutes les personnes qui franchissent l'escalier de l'administration. Et si sa vigilance somnolait, par hasard, celle de l'active Madame Hugonenc serait là pour y suppléer.

Cette loge de concierge est comme un petit salon. La casquette plate, la redingote verte à boutons d'or nous disent par avance que l'hôte du logis est un fonctionnaire de l'État ; et rien n'est plus vrai : cette loge dépend un peu des « Beaux-Arts ». Des centaines d'individus passent, les soirs de représentation, devant la vitre du concierge. Tout ce monde doit être reconnu.

M. Hugonenc n'a rien de rébarbatif, mais Cerbère lui-même ne lui arriverait pas à la cheville. Même plongé dans son moelleux fauteuil, les pieds au feu, son journal à la main, ce portier *di primo cartello* ne perd pas



cheville. Même plongé dans son moelleux fauteuil, les pieds au feu, son journal à la main, ce portier *di primo cartello* ne perd pas

de vue sa mission... ni surtout ceux qui voudraient la contrecarrer. Malheur à l'oisif, à l'indiscret, au curieux qui aura, sans prétexte plausible, franchi la zone permise, portés ses pas vulgaires au delà de cet observatoire d'un nouveau genre ! Il sera éconduit d'un geste respectueusement significatif jusqu'à la rue. Le même sort vous attend, ô provincial débonnaire, qui, confondant en un libéral éclectisme les mœurs du grand théâtre d'Alby et celles de l'Académie de musique, vous serez glissé dans le solennel escalier avec l'espoir de relouer au passage la piquante frimousse d'un *page*, — Urbain ou Siébel, — ou d'une *dame des chœurs*. Parfois, s'il est grincheux, l'expulsé réclame, à l'insu du concierge, contre cet écroulement de son rêve. Mais la direction n'hésite jamais à mettre au panier ces sortes de lettres.

— « Hugo-nenc est maître chez lui ! » telle est la sentence généralement rendue.

Si le concierge représente la vigilance, les sapeurs-pompiers, eux, assurent la sécurité de l'Opéra. Alons les voir : leur poste est à deux pas, au rez-de-chaussée.

Le corps de garde des sapeurs a la vague apparence d'une salle de bonne auberge de province, au temps bienheureux des rouliers, mais d'une auberge où l'on viendrait de desservir. L'éclairage électrique ajoute à cet aspect propre une note de confortable, confirmée par le superbe fauteuil à haut dossier en lequel vient de prendre place un caporal. C'est là qu'a lieu la répartition quotidienne des hommes entre les 70 établissements ou postes de sapeurs — que comporte l'Opéra. Là aussi qu'à l'heure précise, marquée par la pendule, sous laquelle il se tient debout, sa lanterne à la main, l'homme vient au rapport, ou reçoit sa consigne. Le caporal a l'air bon enfant, avec sa barbe de compagnon charpentier ; mais, debout, tout près de son subordonné, le sous-officier chef de poste jette un coup d'œil pénétrant sur le sapeur et, d'un mot sec et bref, militarise, rend plus rigide l'ordre donné à l'homme.

Et d'abord, rien qu'à voir ces bonnes et braves figures sous les casques de cuivre, on se sent déjà rassuré. Pendant les moments de repos, les hommes causent entre eux ; mais la sobriété des gestes, l'attitude des physionomies indiquent bien que cette innocente distraction n'occupe pas entièrement leurs cerveaux. Souvent même, en répondant à son camarade, plus d'un jette un regard vers le tableau des *Consignes générales* affiché sur le mur. Disons que les sapeurs de l'Opéra ont à leur disposition des moyens d'action formidables. Les navrantes scènes de la rue Le Pelletier et de l'ancien Opéra-Comique sont impossibles dans l'avenir.

Par des rondes fréquentes, les chefs s'assurent que chacun fait son devoir. D'autre part, neuf réservoirs et deux tonnes permettent de tenir en réserve 105,000 litres d'eau provenant de l'Ourcq et de la Seine. Le tuyautage comporte 573 robinets et donne une longueur totale de 6,918 mètres.

Une couronne en fonte régnant au-dessus de la scène, une autre en cuivre située dans les caves, relient l'ensemble des réservoirs. Des colonnes verticales en cuivre réunissent les couronnes et portent ce qu'on nomme à l'Opéra les « établissements de sapeurs ». On désigne ainsi un ensemble d'appareils, — cordages, haches, seau, éponge, lance à incendie de dix mètres de long, etc., — renfermés dans une armoire dont le sapeur a la clé. Vienne une alerte, et tout cela fonctionnera presque immédiatement.

Des appareils de compression permettraient d'obtenir un jet puissant dans les cintres de la scène. Ces appareils se composent de quatre tonnes. Deux de ces tonnes renferment 12,000 litres d'eau. Dans les deux autres, si besoin était, l'air pourrait être comprimé à douze atmosphères de façon à projeter l'eau le plus violemment possible, et cela à une distance considérable. Nous souhaitons de grand cœur que ces moyens préventifs ne soient jamais utilisés. Mais nous ne craignons pas d'affirmer qu'en ajoutant aux réservoirs ses dix-huit bouches d'eau extérieures, le théâtre est en état de maîtriser rapidement tout commencement d'incendie.

Nous sommes maintenant en règle avec messieurs les sapeurs.

Pour initier le lecteur à cette vie si active et si intense de l'Opéra, il nous faut franchir l'escalier qui conduit à l'administration. Tout en haut, un large boyau noyé d'ombre se présente : c'est là que viennent aboutir la plupart des grands services, c'est le diaphragme du colossal théâtre. Les directeurs, MM. Bertrand et Gailhard, le secrétaire général, M. Georges Boyer, l'administrateur général, M. Simonot, le régisseur général, M. La-



L'ATELIER DES TAILLEURS (p. 39).

pissida. — l'Académie de musique a ses *généraux*, tout comme l'armée — y ont leurs cabinets de travail. Là fleurissent deux types perpétuellement en contact avec le public : l'huissier et le garçon de bureau. A peu de chose près, leur état d'âme rappelle celui de leurs collègues des ministères. L'uniforme est presque le même. En voici un, Meunier, que tous les habitués de la maison connaissent bien. Cet excellent serviteur est, lui aussi, un rouage utile. L'une de ses occupations ordinaires ne consiste-t-elle pas à remettre aux ayants-droit les billets de faveur demandés, — ou quemandés. — dans la journée ? Le « Rien à votre nom » est une des rares phrases que jette le larynx de Meunier. Mais il faut ajouter qu'elle lui donne moins d'occupation que le sacramentel « Voici, monsieur » si impatiemment attendu des solliciteurs, et qu'on peut considérer comme une sorte de *Sésame*, ouvre-toi à l'usage des amateurs de spectacles gratuits.

Cette partie du bâtiment aurait de curieux souvenirs à publier, si les édifices pouvaient écrire. Que de célébrités l'ont arpentée ! Que de noms retentissants, accoutumés à voler sur les ailes d'or de la gloire, ont été jetés à ces huissiers ! Compositeurs illustres, poètes en renom, ténors plus appointés que des ministres, barytons plus riches que des chambellans, cantatrices capables de prendre part à des coups de Bourse, grâce à leurs économies, ont passé là d'un pied rapide... sans compter un haut fonctionnaire, « M. le commissaire du Gouvernement », l'Argus du cahier des charges.

Souvent, on y rencontre aussi, modestement vêtu, la « tomate » à la boutonnière, un homme aux cheveux gris, rebelles encore et capricieusement frisés sous le chapeau melon ou le haut de forme, une figure inoubliable qui fait songer aux admirables bronzes florentins. Ce personnage n'est autre que le père du vaste édifice, Charles Garnier, le constructeur de ce palais de rêve. Là se trouvent, en effet, les bureaux de l'architecte et de ses lieutenants, parmi lesquels le sympathique M. Renaud.

Un homme passe, en veston, affairé, un carton sous le bras. Sa mine révèle un artiste : c'en est un véritable, et d'une imagination jamais en défaut. Nous reconnaissons M. Bianchini, le *chef d'habillement*. Lui aussi est architecte à sa façon. Ses milliers

de costumes éclatants, bariolés, phosphorescents sont autant de petites constructions artistiques. Grâce à eux, il va de l'Antiquité à la Renaissance, et de la Renaissance redescend au Moyen âge, sans que jamais son érudition hésite ou trébuche. Suivons M. Bianchini : il doit aller à l'atelier des tailleurs.

Ces messieurs logent au sixième étage : c'est un peu haut, mais la vue est si belle ! Et puis, ce personnel est intéressant. Les tailleurs de l'Opéra sont des collaborateurs indispensables. Ils donnent une forme palpable aux rêves du poète et du musicien ; et si d'aventure le public applaudit aux ouvrages sortis de leurs doigts, il ne saura jamais, l'ingrat public, les noms de ceux à qui il doit une partie de son plaisir.

L'atelier est vaste, imposant, muni « de tout ce qu'il faut pour coudre », comme dirait M. Scribe. Trente ouvriers travaillent là, jouant silencieusement des aiguilles et des ciseaux sous les ordres du chef tailleur, un personnage, puisqu'il a « son cabinet ». La soie, le satin, le velours, le brocart, le gros de Naples, l'elbeuf, la ratine, la fourrure, la cheviotte, toutes les étoffes de l'univers passent par leurs mains agiles. Il y a là des têtes curieuses, pensives, dont quelques-unes font songer aux personnages conçus par Hoffmann. Le docteur Miracle et

le conseiller Krespel visibles à l'Opéra, quelle surprise !

O la légende du vieux tailleur d'opéra, qui l'écrira jamais ! Il a fait les rois de *la Favorite*, les cardinaux de *la Juive*, les seigneurs des *Huguenots*, les sauvages de *l'Africaine*, les lansquenets de *Guillaume Tell* et de *Faust*, les pages de *Lohengrin*, les guerriers de *Gwendoline*. Il a créé et mis au monde des peplums et des dalmatiques, des tuniques et des hauts-de-chausses, des culottes bouffantes et des simarres, des trousses à crevés et des frocs ; et même, — joyeux souvenir de notre carrière de critique, — il a taillé dans la peau d'un ours gris le plus étrange des costumes : celui d'un des captifs touraniens qui défilaient dans *le Mage*, de Richépin et Massenet, un captif unique en ce cortège pittoresque, un Robinson avant Robinson ! Il était curieux et érudit en diable, ce costume, mais vous faisiez son homme ventru comme un des mille dieux de l'Inde. On eût dit un Sarmate hydropique, un mastodonte cherchant à se tenir debout. Sous ce lourd vêtement de peau, on le conçoit sans peine, l'humble figurant mourait de chaleur... Heureusement pour lui, quelques rires mal étouffés à la répétition générale avertirent à temps le chef d'habillement de sa méprise ; et le soir de la « première », le 16 mars 1891, le monstrueux et tant velu costume fut rasé, c'est-à-dire supprimé.

Trente tailleurs et trente couturières suffisent à peine aux prodigieux habillements qu'exige l'Opéra. Les couturières ont aussi leur atelier au sixième, à côté de celui des tailleurs, avec, bien entendu, le cabinet de rigueur pour la maîtresse-couturière. Ces dames possèdent des doigts de fées, on peut le dire, et leurs ouvrages l'emportent de beaucoup, en grâce et en séduction, sur ceux des hommes. N'habillent-elles pas des impératrices et des

reines, des princesses et des sylphides, des willis et des lutins ?

Les couturières de l'Opéra doivent être portées au romanesque. Ce n'est pas impunément qu'on joue avec l'idéal, tous les jours, en maniant la dentelle et la gaze. A force de confectionner des robes et des manteaux, — et peut-être même des vêtements plus intimes, — il est impossible qu'on ne finisse pas par avoir ce que les romanciers nomment des « aspirations » et Gygus du « vague à l'âme ».

Ce sixième étage de l'Opéra est un monde. Ses vastes flancs

recèlent encore un magasin central des costumes et des magasins spéciaux pour la chapellerie et les chaussures. Ce matériel si coûteux, si fragile, si délicat, est confié aux soins d'un personnel plein de zèle et d'ordre. Une double rangée d'armoires et de tiroirs entourent le magasin des costumes. Tous les pays, toutes les époques, tous les styles, tous les opéras, tous les ballets dorment en paix, vestimentairement parlant, et dans l'ordre le plus parfait, en ces tiroirs et ces armoires. Ici l'ordre et la régularité ne sont point le résultat du règlement, une obligation : ils représentent plutôt le suprême plaisir, la grande joie d'artiste du chef costumier. De même que Cyrus connaissait tous les soldats de son armée, cet employé con-

naît à merveille ses innombrables tiroirs. Qu'un accident se produise, qu'un costume soit déchiré, taché ou trop fripé, un soir de représentation, et le chef costumier pourra immédiatement le remplacer. Le temps de franchir ses étages, d'entrer chez lui et d'aller droit au tiroir renfermant la bienheureuse pelure de rechange.

De véritables postes de combat sont réservés aux tailleurs, aux couturières, aux habilleuses. Tout ce monde a l'aiguille en mains, en prévision d'un *en-cas*, autrement dit d'une *alerte*. Il s'agit ici de l'absence d'une danseuse ou d'un choriste, mâle ou femelle, absence qui donne lieu à un remplacement. Aussitôt avertis, les chevaliers de l'aiguille doivent ajuster pour le remplaçant le costume qui devait servir pour le remplacé. Nous ne voulons chicaner personne, mais le sexe barbu, toutes proportions gardées, produit moins d'alertes que le sexe faible.

Nous n'avons rien de particulier à dire des coiffeurs, types connus : mentionnons cependant Clodomir, dont le nom crié par la voix aiguë de ces dames qui réclament son office retentit dans les vastes corridors de l'Opéra. Clodomir ! par ci, Clodomir ! par là. Il y a aussi le *barbier pour dames*, spécialité instaurée à l'Opéra au mois de mai 1894. Qui a motivé cet emploi ? La pudeur anglaise, dit-on. Étarouchées à la vue de certaines touffes indiscrètes, les ladies crièrent au scandale, et l'administration appela un barbier à son secours. Il fait sa tournée en conscience, frappe à la porte des loges, et réduit à néant les mèches trop luxuriantes, — ce qui permet au corps de ballet de lever le bras aussi haut que la jambe. — Heureux homme, que plus d'un gentleman remplacerait volontiers en cas de maladie !

L'Opéra possède un magasin d'armures qui constitue l'une



LE MAGASIN D'ACCESSOIRES (p. 40).

de ses richesses. En le parcourant, on croirait visiter l'*Armeria real* de Madrid. Ces armures, scrupuleusement exécutées d'après les dessins les plus authentiques, équivalent donc à de véritables objets d'art. C'est un alignement de casques, de rondaches, de boucliers, d'épées, de haches, de lances, d'arcs et d'arquebuses à donner le vertige, et dont l'examen est aussi précieux pour l'artiste que pour le metteur en scène. Mais l'une des plus pittoresques curiosités de ce grandiose théâtre, — c'est ce que l'on nomme le *Magasin d'accessoires*. A l'Académie de musique, le magasin d'accessoires c'est tout le menu matériel du répertoire au repos. Jamais local ne fut plus intéressant à visiter.

La salle est vaste, de proportions grandioses. Le Chef d'accessoires ne s'en plaint pas moins fréquemment de manquer de place. Il a tant d'objets, d'ustensiles à logger, classer, cataloguer ! Tout d'abord, ce qui frappe en entrant, c'est le piédestal et le buste de la Vénus égyptienne devant laquelle Mademoiselle Sanderson roucoulait si amoureusement les stances de *Thaïs*. Tout à côté, une bannière montre sur son étoffe le lion ailé de Saint-Marc. Derrière, sur des étagères, sont symétriquement alignés les vases, buires, amphores, coupes, burettes et cratères nécessaires à la marche du répertoire. Tous les tons, toutes les tailles, tous les styles sont sous vos yeux. On a l'air d'arpenter le musée Campana du Louvre.

Voici des lanternes en papier et en étoffe, le bouclier d'une des vierges guerrières de *la Valkyrie*, le rouet de *Faust*, qui sert aussi pour *Gwendoline*, un bag-pipe qui doit appartenir à *Lucie*, la cruche ventrue, hispano-moresque, de *la Maladetta*; voici des lanternes en forme de tulipes, des coffrets à bijoux, des guirlandes de fleurs artificielles, une vaste lampe de cathédrale, un carquois, le cor de chasse de *Roland à Roncevaux*. Quelquefois, une caisse de bois blanc met à l'abri de la poussière tous les menus ustensiles d'un opéra. C'est le cas précisément de cette caisse posée sur une table, et dont le flanc porte le mot *Salammbo* tracé en grosses lettres noires.

L'endroit invite à une sorte de rêverie. L'esprit le plus sceptique aurait peine à s'en défendre. Les voilà donc les bibelots, les colifichets de l'art musical ! De ces objets inanimés s'échapperont, ce soir ou demain, les pensées les plus suggestives. La rampe les éclairera, leur donnera une âme, et ils contribueront ainsi à l'illusion, à la joie, au plaisir du spectateur. Accessoires si l'on veut, mais accessoires qui vivent en perpétuel contact avec les rêves du poète. Ce coffret servira de prétexte à une délicieuse cantilène, cette bannière sera l'enseigne guerrière de quelque chœur d'hommes sonore et puissant.

Le régisseur de la scène, M. Colleuille, puise au fur et à mesure des besoins dans cette réserve. C'est à son service qu'aboutissent aussi nombre de spécialités, dont le public soupçonne à peine l'existence : *écuyers* conduisant les chevaux qu'un monte-charges hissera jusqu'au niveau de la scène ; *hydraulicien* chargé de faire jaillir des eaux naturelles, comme dans le ballet de *la Source* ; *mécanicien*, qu'il ne faut point confondre avec les ma-

chinistes, et dont la mission consiste à préparer les coupes diaboliques qui s'enflamment (*Faust*), les épées qui se brisent en morceaux (*la Favorite*), à ajuster des ailes aux danseuses, dans les ballets où celles-ci sont costumées en abeilles ou en oiseaux.

Le chef machiniste, M. Vallenot, et son sous-chef, M. Philippon, exécutent leurs travaux de machinerie théâtrale au moyen de ponts roulants et de chariots. Leur triomphe est le fameux vaisseau de *l'Africaine*, ou l'audacieuse chevauchée des *Valkyries*. Ce service voisine avec celui des « artificiers » et des « électriciens », qu'on pourrait nommer aussi les *artilleurs* de l'Opéra.

Les premiers préparent les orages et les éclairs, d'après un système tout nouveau, les incendies du *Prophète*, de *la Valkyrie*, du *Mage*, comme aussi les flammes du bûcher d'Azucena, dans le *Trouvère*, et les rangées de pétards qui produisent les fusillades du dénouement des *Huguenots*.

Les électriciens sont des personnages. D'abord, ils doivent être excessivement habiles ; ensuite, leurs effets de lumière blanche, pourpre ou azurée, contribuent à faire valoir le jeu et les attitudes des artistes. Un électricien, ce dispensateur de *rayons*, est un homme à ménager quand on est sylphide, ondine ou reine. Parmi les électriciens, se dessine en relief un spécialiste, le *chef d'éclairage*. Une foule d'employés sont les satellites de ce Jupiter. A côté du trou du souffleur, voyez-vous cette niche, son cabinet à lui ? C'est de là que notre homme surveille les effets de lumière ou d'ombre, lesquels sont obtenus par le *jeu d'orgue*.

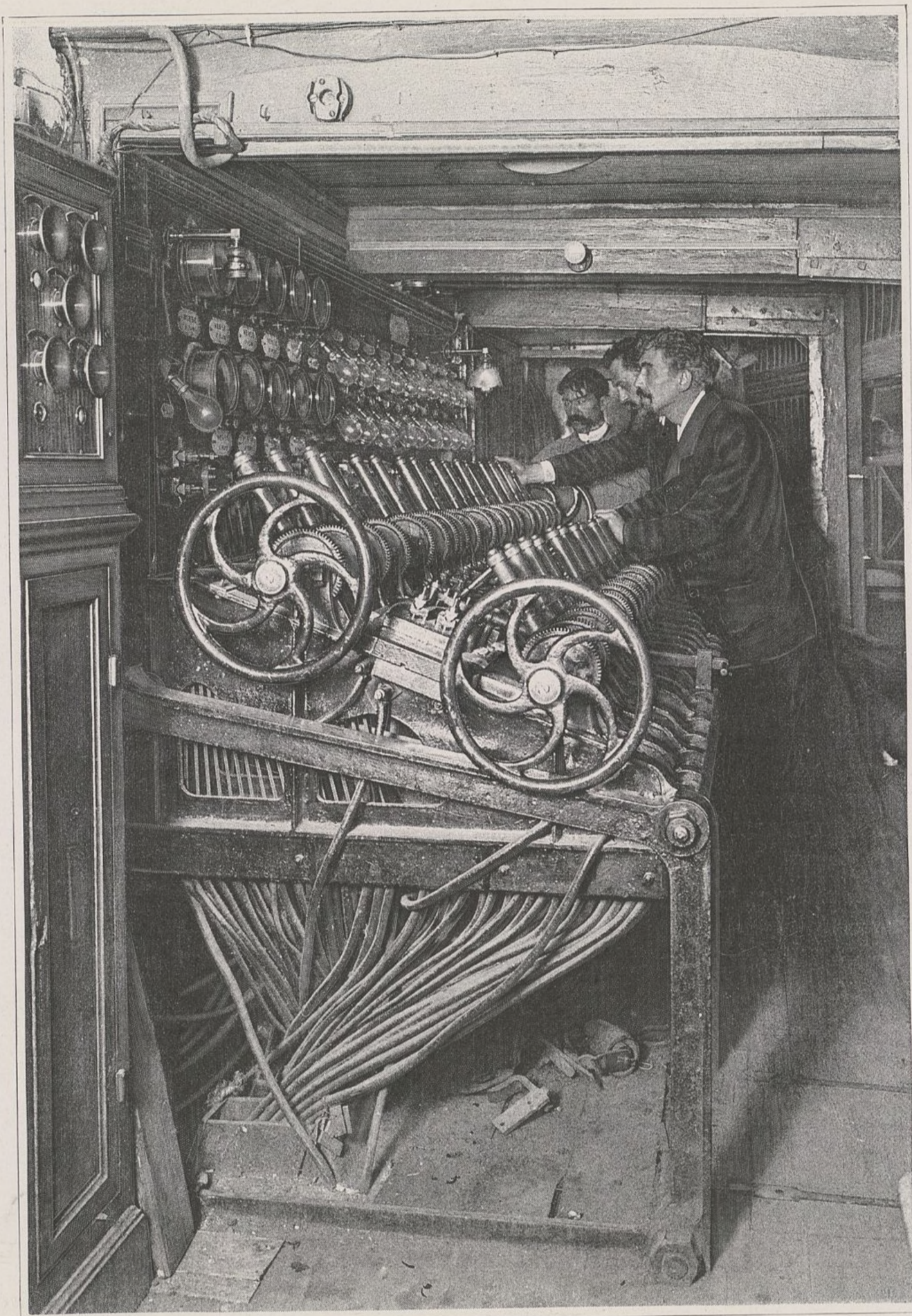
Cet appareil, placé au-dessous de l'avant-scène, est un ensemble de gros tuyaux qui permettent, au moyen de

la manœuvre graduée d'une roue, de faire instantanément ou progressivement le jour ou la nuit sur la scène. Peuvent être encore considérés comme des « artilleurs » le gazier, — cet électricien de jadis, — et le sonneur de cloches. Le Quasimodo de l'Opéra, un gaillard vigoureux, a dix cloches à sa disposition.

On connaît l'importance du « bureau de location » de l'Opéra. Aussi la préposée est-elle fort luxueusement installée. Ce qu'on connaît moins, c'est le chiffre des recettes. En 1893, elles ont été de 3,296,474 francs pour 208 représentations. L'année précédente, elles n'avaient produit que 3,164,747 francs.

D'ailleurs, l'Opéra est un monde, moralement et matériellement. Cet édifice, qui renferme 2,156 places, ne possède pas moins de 2531 portes qu'on ouvre au moyen de 7,593 clés. Des centaines de personnes vivent de ce colosse, qui fait appel à presque toutes les industries. L'Opéra a déjà des *fleuristes* pour préparer le jardin de *Faust* ; mais bientôt il lui faudra un véritable jardinier, car l'Opéra possède un arbre, un seul, hélas ! Il est petit, mais très vivace. C'est un *robinier*, ou faux acacia, qui a poussé, voilà bientôt huit ans, au pied du pylône décorant le côté droit du portail de l'administration. Il y a deux ans, le *Figaro* consacrait une chronique à « l'arbre de l'Opéra », et les étrangers ne manquent pas de le visiter au même titre que les curiosités de Paris.

TANCRÈDE MARTEL.



LE JEU D'ORGUE (p. 40).