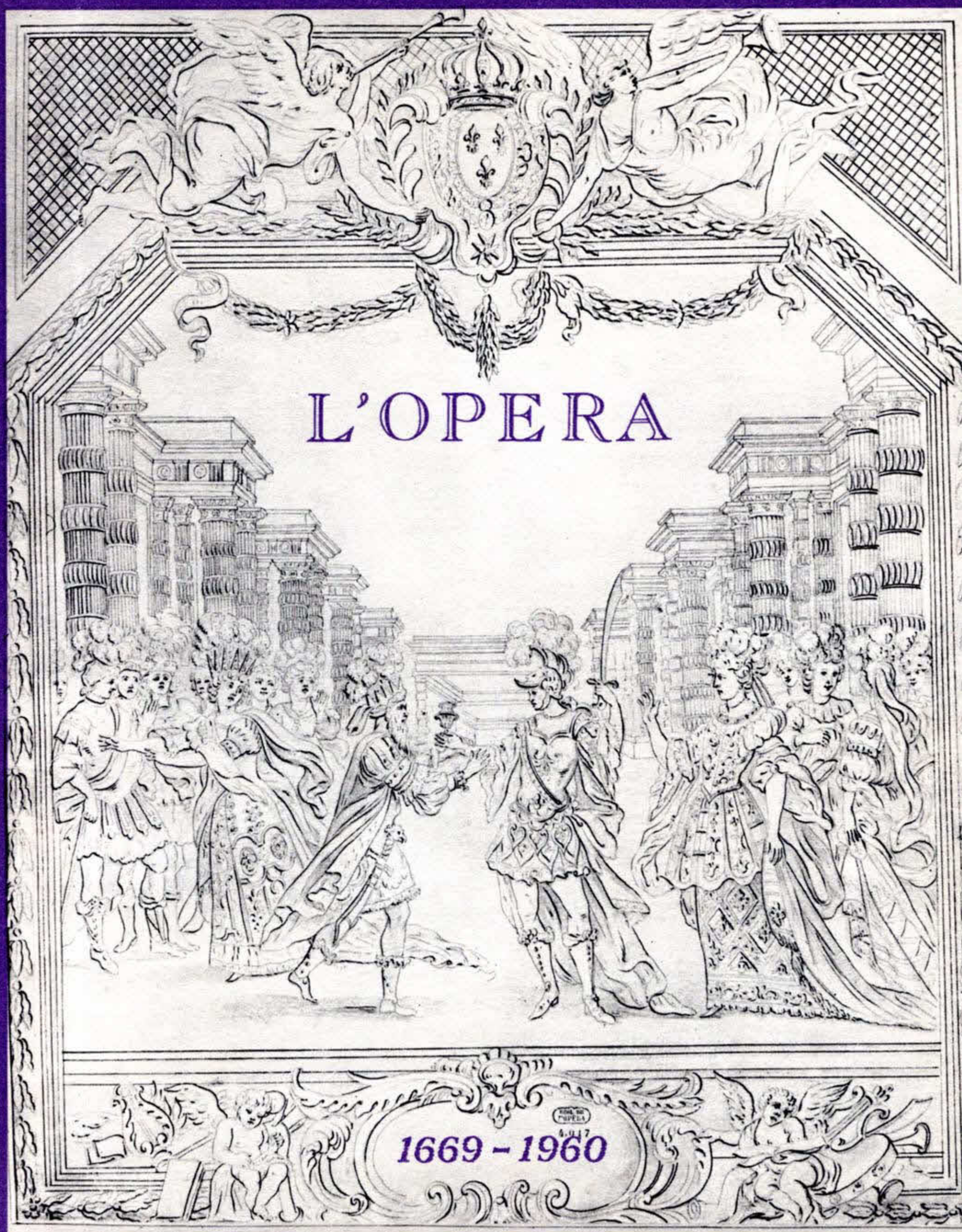


DE  
L'ACADÉMIE ROYALE



à  
LA SALLE GARNIER



LES ADMINISTRATEURS GÉNÉRAUX  
de  
L'OPÉRA DE PARIS

1669 \* 1960

- 1669 \* 1671  
PIERRE PERRIN
- 1672 \* 1688  
JEAN-BAPTISTE LULLY
- 1688 \* 1699  
JEAN-NICOLAS DE FRANCINE
- 1699 \* 1713  
FRANCINE et DUMONT, PECOURT,  
BELLEVILLE, puis GUYENET,  
puis Syndic de créanciers
- 1714 \* 1721  
NOEL DE LEPINE D'ALICAN  
DE LANDIVISIAU
- 1721 \* 1730  
FRANCINE et DESTOUCHES,  
puis DESTOUCHES, seul
- 1731 \* 1748  
LECOMTE et LEVEUF,  
EUGENE DE THIRET, FRANCŒUR,  
FRANCOIS BERGER, etc.
- 1748 \* 1749  
La Ville de Paris
- 1749 \* 1753  
REBEL et FRANCŒUR
- 1767 \* 1778  
BERTON et TRIAL, Ville de Paris,  
BERTON et TRIAL, puis BERTON
- 1778 \* 1780  
Ville de Paris, DE VISME DE VALGAY
- 1780 \* 1785  
Comité avec DAUVERGNE, GOSSEC, etc.
- 1785 \* 1792  
DAUVERGNE et FRANCŒUR,  
FRANCŒUR (incarcéré le 16 septembre 1793)
- 1793 \* 1796  
Comité d'artistes
- 1796 \* 1801  
BELISSEN et autres, retour de FRANCŒUR,  
retour de DEVISME (ci-devant DE VISME)
- 1801 \* 1807  
BONNET
- 1814 \* 1816  
DE PRADEL
- 1816 \* 1817  
PAPILLON DE LA FERTE
- 1817 \* 1819  
PERSUIS
- 1819 \* 1821  
VIOTTI
- 1821 \* 1831  
HABENECK
- 1831 \* 1835  
DOCTEUR VERON
- 1835 \* 1847  
DUPONCHEL, seul,  
puis avec NESTOR ROQUEPLAN
- 1847 \* 1854  
ROQUEPLAN
- 1856 \* 1862  
ALPHONSE ROYER
- 1862 \* 1866  
EMILE PERRIN
- 1870 \* 1871  
Citoyen GARNIER et artistes en société
- 1879 \* 1884  
VAUCORBEIL, puis DES CHAPELLES  
(Directeur des Beaux-Arts)
- 1884 \* 1892  
RITT et PEDRO GAILHARD
- 1892 \* 1908  
BERTRAND et COLONNE, puis BERTRAND  
et GAILHARD, puis GAILHARD, seul
- 1908 \* 1914  
MESSAGER et BROUSSAN
- 1914 \* 1945  
JACQUES ROUCHE
- 1945 \* 1946  
MAURICE LEHMANN
- 1946 \* 1951  
GEORGES HIRSCH
- 1952 \* 1955  
MAURICE LEHMANN, puis JACQUES IBERT
- 1956 \* 1959  
GEORGES HIRSCH
- \* 1959 \*  
A.-M. JULIEN



# MISSION DE L'OPÉRA

A. M. JULIEN,

Administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux.

**L'**HISTOIRE de l'opéra — de quatre siècles d'opéras! — offre elle-même un bien curieux spectacle. Périodiquement, en effet, partisans de la musique pure, du théâtre pur, voire de la pure danse, dénoncent cet « horrible mélange » qu'est l'opéra, constatent son déclin, prédisent sa fin. Et, périodiquement aussi, l'opéra trouve sa formule, accomplit sa réforme et repart dans la gloire d'un nouveau chef-d'œuvre! Quel est donc le secret de ce Protée sans cesse rajeuni, sans cesse transformé, et toujours fondamentalement identique à lui-même? Pourquoi, lorsque tant de théories esthétiques ont annoncé son déclin, continue-t-il de mener joyeuse vie, cependant que les théories, l'une après l'autre, tombent en poussière? Une seule réponse : il faut bien qu'il soit, plus que les théories, fondé en raison; il faut bien qu'il participe plus qu'elles de la nature des choses.

Qu'il se produise, après chaque épanouissement une certaine sclérose, voilà qui ne devrait surprendre personne : c'est là une loi générale qui régit l'opéra comme le reste du monde artistique. Rien de plus dangereux, pour la continuité d'un genre, que le génie! Voyez l'Angleterre après Hændel, la Hollande après Rembrandt! Ces Attilas ne laissent derrière eux que le néant — ou que de pâles épigones — autre forme du néant.

Toutefois, l'herbe repousse toujours, ailleurs peut-être, mais elle repousse. Car les Attilas de l'esprit, en même temps qu'ils moissonnent leur canton, ensemencent l'univers : le temps fera lever le nouveau blé. Aussi, pour revenir à l'Opéra, est-ce tout confondre que d'en sonner le glas après chaque chef-d'œuvre, comme s'il devait être le dernier! Parce que le genre répond à une nécessité, parce qu'il s'accorde profondément à la nature des choses, il ne saurait véritablement périr.

A qui en effet considère la parole, il ne peut échapper qu'elle est déjà musique : hauteur, intensité, vitesse, rythme varient sans cesse dans le plus humble discours quotidien; à l'aube de toute civilisation musicale, la musique note simplement, de façon précise, la déclamation et le ton : poète et musicien ne font qu'un.

Mais par un processus tout aussi naturel, la parole, même dans son emploi le plus quotidien, s'accompagne du geste. La voix conduit tout droit à l'action, le récit à la mimique.

Que toute action demeure inséparable de son cadre, chacun le comprend sans peine. Les décors, la magie des costumes et des éclairages, le somptueux déploiement des ensembles s'allieront à la musique et à la danse pour magnifier le texte, non point dans un but de vaine illusion réaliste, mais avec le souci de la stylisation nécessaire à la vie propre du spectacle.



Que l'harmonieux équilibre de tous les éléments qui entrent dans la composition d'un opéra soit difficile à réaliser, certes! Mais l'histoire est là, qui nous montre à la fois les tentatives, non dénuées d'intérêt, et les éclatantes réussites.

Voici la tragédie grecque, aux chants variés, aux formules audacieuses, comme celle qui unit dans le même moment langage parlé et accompagnement musical. Pense-t-on assez à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, comme à des poètes-musiciens?





COSTUME POUR « LES ÉLÉMENTS », (ANONYME). BALLET DU ROY EN QUATRE  
ENTRÉES ET UN PROLOGUE. MUSIQUE DE LALANDE ET DESTOUCHES. 29 MAI 1725.



*C'est en y rêvant que les érudits italiens du XVI<sup>e</sup> siècle retrouvent la formule qui devait, jusqu'à nos jours, engendrer tant de chefs-d'œuvre! Et l'on sait que ce rêve inspirait encore Richard Wagner!*

*Le XVII<sup>e</sup>, le XVIII<sup>e</sup> siècles voient s'épanouir deux formules également intéressantes : l'italienne, avec l'opéra vénitien, puis napolitain — et la française, avec l'admirable production qui va de Lully à Rameau puis à Gluck, et dont nous nous sentons, à l'Opéra de Paris, les héritiers directs. Formule d'ailleurs toute proche de nous, puisqu'elle comporte des chœurs et des ballets, et que le texte y vise à une grandeur empruntée à notre tragédie classique; ce sont encore les prestiges de cette tragédie qui revivent dans le récitatif moderne, celui de Pelléas par exemple! Parallèlement, que de formules nouvelles, avec le théâtre de la Foire, l'opéra bouffe italien ou cet opéra-comique dont nous gardons le nom qui signifie « opéra mêlé de comédie », c'est-à-dire où alternent les dialogues parlés et les airs!*

*Bien entendu, je n'aurai garde d'oublier le riche XIX<sup>e</sup> siècle qui voit une renaissance de l'opéra, en Allemagne, de Beethoven à Wagner, en Italie avec Verdi, en France avec Gounod, en Russie avec Moussorgsky! Non plus que le début de notre XX<sup>e</sup> siècle où brillent de l'éclat le plus pur les chefs-d'œuvre de Debussy!*



*De tout ce glorieux passé, lointain ou récent, l'Opéra de Paris ne renie rien. C'est son rôle de maintenir présente, aux yeux et aux oreilles des hommes, une fastueuse tradition. C'est sa fierté de disposer des moyens considérables qu'exige cette grande tâche.*

*Nous devons à Garnier ce magnifique ensemble de bâtiments d'une conception merveilleusement hardie pour l'époque, qui nous valent un théâtre adapté aux ambitions les plus modernes. La « vastitude » du plateau, la majesté de la salle, l'équipement ultra-moderne de l'orgue électrique, le plus perfectionné de tous ceux qui existent, font véritablement de notre opéra un des plus beaux — sinon le plus beau théâtre lyrique du monde. Ajoutons les étonnants moyens dont il dispose sur le plan humain : un orchestre sans égal, un merveilleux ensemble de chanteurs et de choristes, un corps de ballet unique au monde... Noblesse oblige : des moyens si extraordinaires doivent permettre d'éclatantes réussites. De fait, même les chefs-d'œuvre créés ailleurs, voire consacrés par le temps, connaissent toujours, quand ils sont repris au Palais Garnier, une vie nouvelle. Tous ceux, particulièrement, qui exigent un ample déploiement de moyens scéniques, ou dont l'esprit se prête à ce déploiement, reçoivent de notre opéra un lustre nouveau. Samson et Dalila, Carmen, Faust, les grands ouvrages de Verdi et de Wagner, dont l'éclat sonore exige, sur la scène, une ampleur correspondante, voilà certainement les œuvres qui gagnent le plus à être jouées sur notre première scène lyrique. D'autant plus que s'il est aujourd'hui un art européen, c'est bien l'opéra! Il ne saurait plus être question d'opposer la formule italienne à la formule française, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle! Et ce n'est pas au promoteur du Théâtre des Nations qu'il appartient, on s'en doute bien, de s'en attrister! La seule réforme que nous voudrions ici promouvoir serait la suppression des traductions : traduire, c'est trahir. Tous les rapports se trouvent faussés. Le geste suggéré par la musique ne correspond plus au mot. Quoi donc? faudra-t-il convier le public français à un spectacle auquel il ne comprendra plus rien? Rassurons-nous : il est des moyens de lui permettre de comprendre, quand ce ne serait qu'une distribution, dans la salle, de livrets comportant le texte et la traduction. Mais je vais plus loin. L'action, la mimique du chanteur, la justesse des mouvements mélodiques donneront au spectateur, même s'il ignore la langue de l'œuvre, une idée plus juste et plus précise de l'état d'âme d'un personnage, et finalement plus de joie, qu'un texte qui, jurant avec tout ce qui l'entoure, n'apporte qu'une bien illusoire, bien ténébreuse clarté.*

*Aussi ferons-nous vivre, de toute sa vie essentielle, le répertoire international dont nous sommes les héritiers, dont nous avons la garde et la défense. Et c'est en faisant vivre le répertoire que nous pourrons aller de l'avant et provoquer chez les compositeurs contemporains la vigoureuse émulation qui nous enrichira d'œuvres nouvelles, de chefs-d'œuvre nouveaux. Et c'est là, n'en doutons pas, la mission véritable de l'opéra — celle aussi qui est la plus chère à mon cœur.*





Garde du Corps  
8

officier des Gardes.  
n. 9

Soldat des Gardes.  
10

officier  
tri-pointe

Soldat.

les gardes Walons  
portent le même uniforme  
à la garde de Suède  
à un titre près.

Gardes espagnols.

= les officiers doivent tous porter des Gaudettes  
de Capitaine ou de Colonel au poignet.  
- s'ils ne sont pas ambassadeurs en leurs  
cromis: en argent. Collet blanc.

11

officier de ligne.  
n. 13

colonel de ligne

colonel de  
général

Cuirasses  
de la garde  
1808.

EUGÈNE LAMI : COSTUMES  
DE SOLDATS POUR  
« L'ORGIE », BALLET-  
PANTOMIME. LIVRET DE  
SCRIBE, CHORÉGRAPHIE DE  
CORALLI, MUSIQUE DE  
CARAFA. 18 JUILLET 1831.





Jean I BÉRAIN :  
Frontispice  
pour *Dessins et  
Costumes d'opéra* (1685).





JEAN-BAPTISTE LULLY, surintendant de la musique du roi : portrait (gravure) et autographe. Le règne de Lully commença le jour où il acheta à Perrin ses privilèges d'organisateur des concerts, opéras et musiciens.



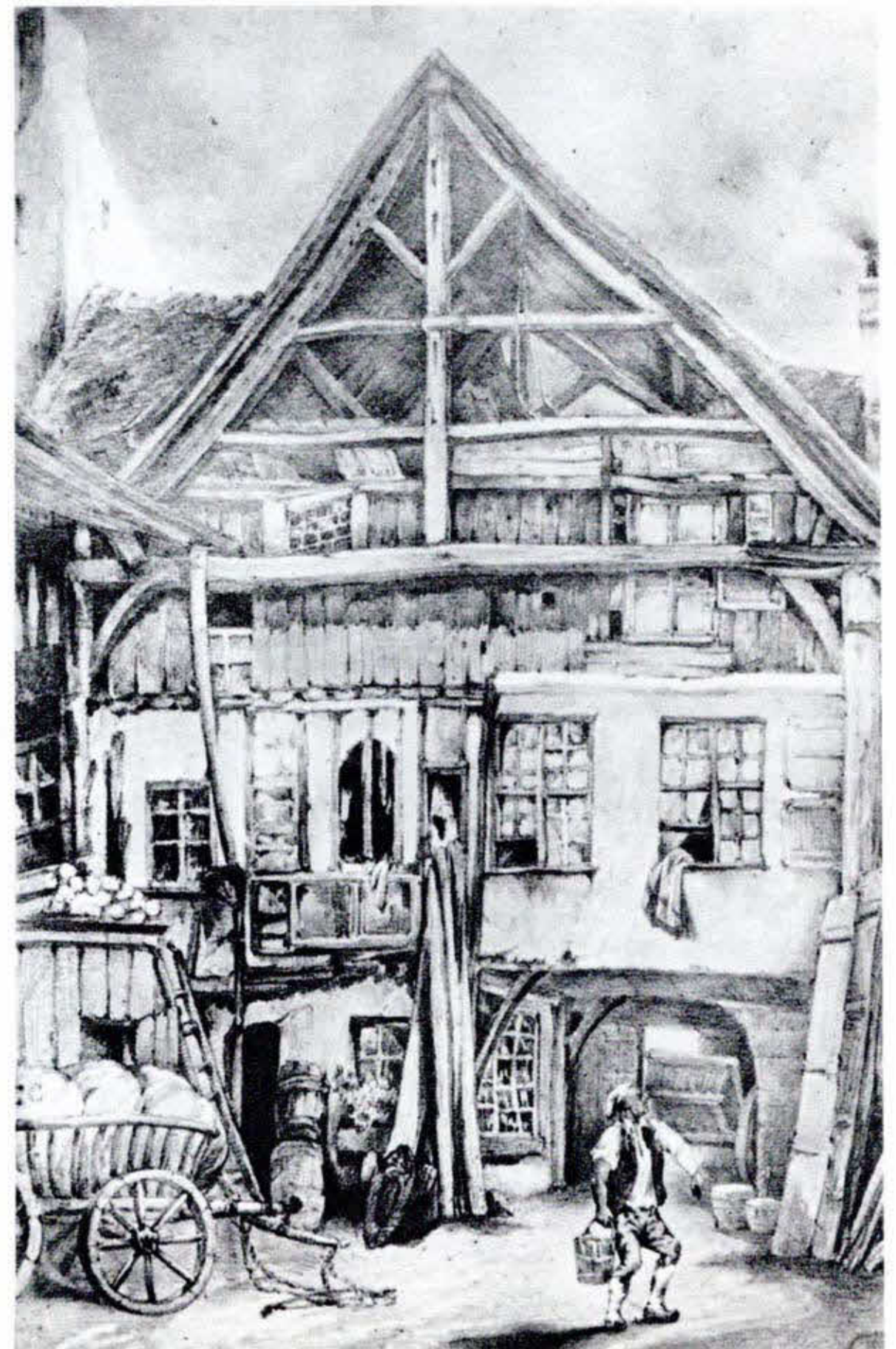
#### SALLE DE LA BOUTEILLE.

En 1849, la cour intérieure. Ancien jeu de paume, sise rue Mazarine et inaugurée en 1671, cette seconde salle de l'Opéra remplaça la première située au village d'Issy, actuellement 46, Grand'Rue, et fut remplacée en 1672 par la SALLE DU BEL AIR, ancien jeu de paume également rue de Vaugirard.

1672, fondation de « l'Académie royale de musique ». Ce privilège que Jean-Baptiste Lully (1632-1687) a obtenu du « Roi Soleil », avec la complicité du ministre Colbert, est l'aboutissement d'une véritable affaire de coquins.

L'affaire commence le 28 juin 1669, le jour où Louis XIV octroie à un certain Perrin (auteur de *la Pastorale*, premier opéra français, musique de Robert Cambert, monté à Issy dès 1659) « la permission d'établir en sa bonne ville de Paris et autres du royaume une Académie composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera pour y représenter et faire chanter en public des opéras et représentations en vers français pareilles et semblables à celles d'Italie, et pour dédommager l'exposant des grands frais qu'il conviendra de faire pour les dites représentations, tant pour les théâtres, machines, décorations et autres choses nécessaires, lui permettant de prendre du public telle somme qu'il avisera ».

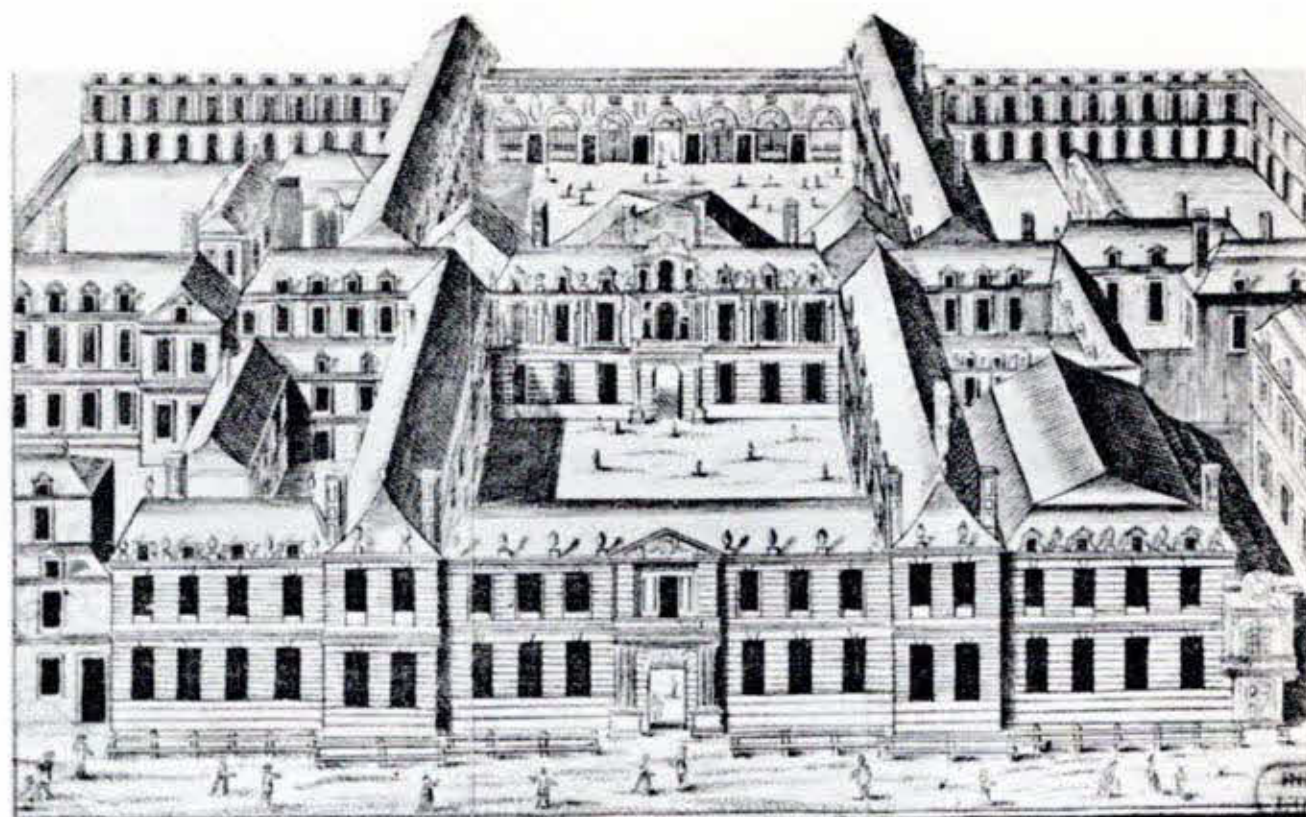
Hélas ! dès cette époque le théâtre d'opéra réclamait beaucoup d'argent. Notre Perrin s'endetta et fut jeté en prison. C'est alors, et pour le plus grand malheur de Perrin, qu'intervint le marquis de Sourdéac, Breton de haute noblesse et escroc. Sourdéac offre à Perrin de le sortir de ce mauvais pas. Il lui impose, comme associé, son âme damnée du nom de Champeron. A eux deux, petit à petit, ils dépossèdent Perrin. De la salle du « Bel Air »



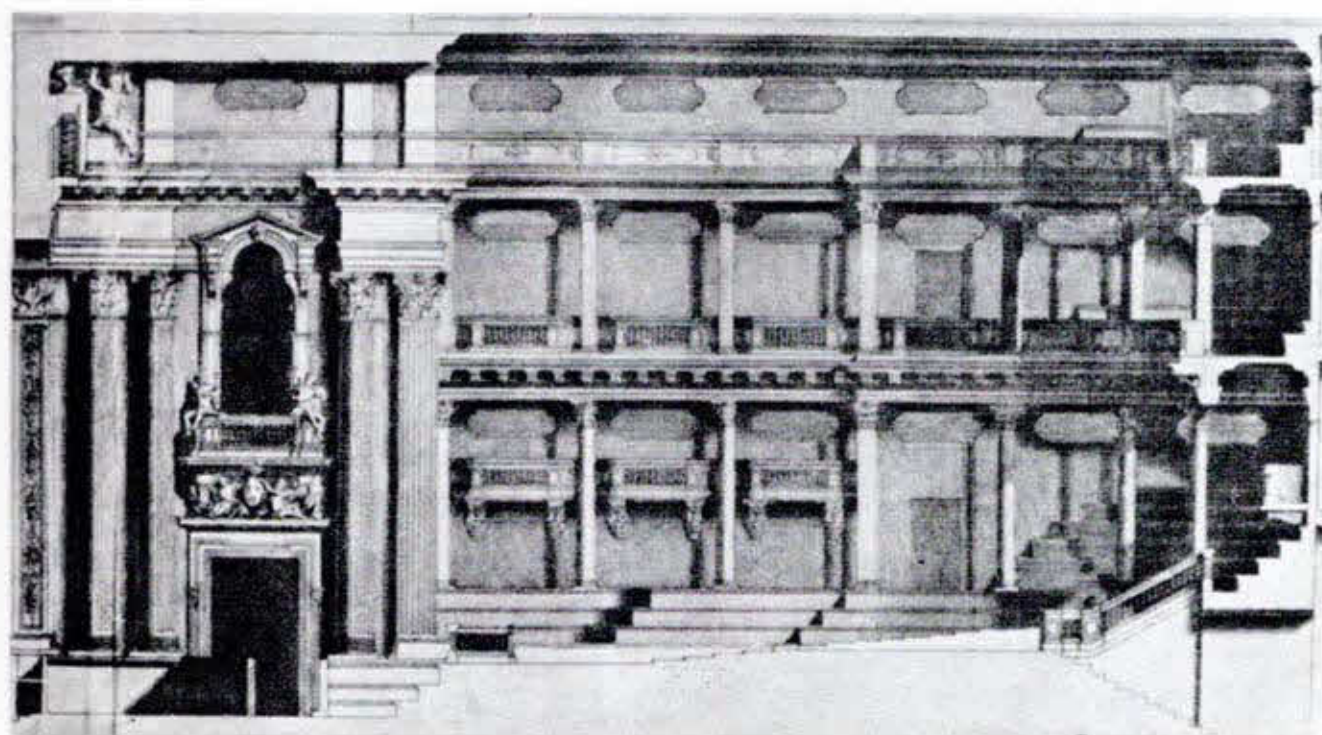


(à Issy) on passe à la salle de « la Bouteille » (sise rue Mazarine). Là les représentations d'opéras recueillent un succès considérable : 120.000 livres dont le pauvre Perrin ne touche pas un sol. Toujours accablé de dettes, il ira retrouver son cachot à la Conciergerie.

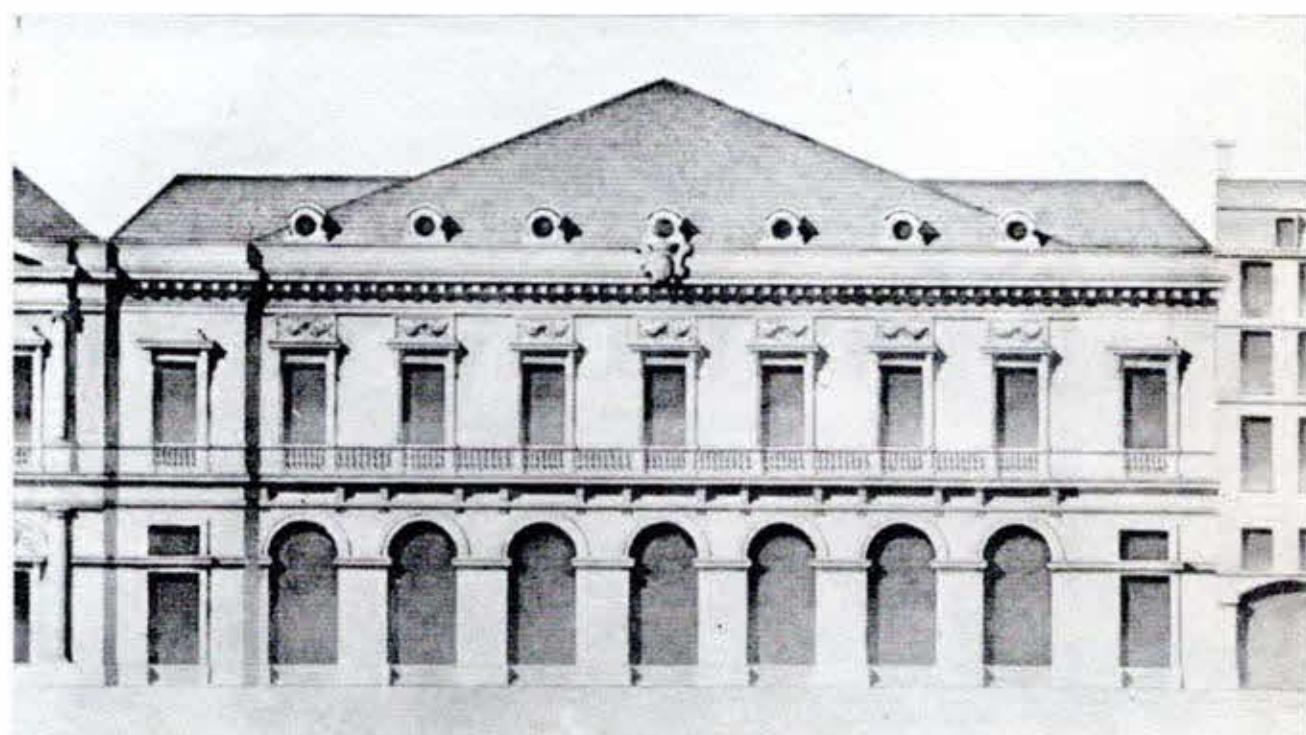
C'est à ce moment opportun que Lully entre en scène. L'intriguant Florentin qui, par la faveur de Louis XIV, est titulaire, depuis 1661, de la charge de « *surintendant de la musique* », accepte, sous la pression de Colbert, de racheter à Perrin son privilège. Il va donc le voir à la Conciergerie, lui demande, tout de go, « *s'il en a assez de pourrir en prison et s'il veut en sortir une fois pour toutes* » ; pour cela il lui faut renoncer à son privilège. En compensation Lully remboursera toutes ses créances et lui assurera une pension lui permettant de vivre



*C'est dans cette SALLE DU PALAIS-ROYAL (quatrième de l'Opéra) qu'à partir de 1673 — année de la mort de Molière — furent représentées pendant quinze ans toutes les œuvres de Lully. Détruite par un incendie en 1763.*



*Cinquième salle de l'Opéra, dite DES MACHINES, au château des Tuileries; elle fut inaugurée en 1764.*

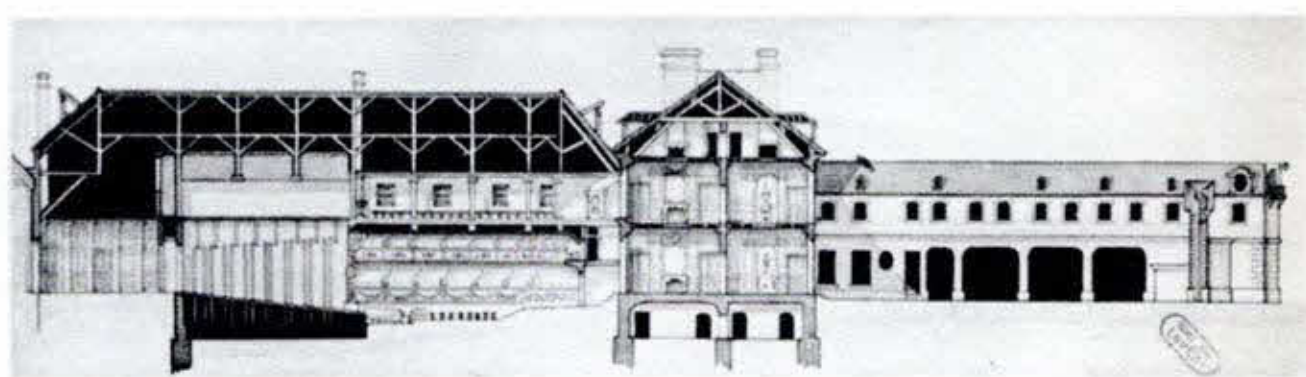


*Cette SECONDE SALLE DU PALAIS-ROYAL (sixième de l'Opéra), construite par Moreau, et circulaire, comportait 2 500 places. Elle brûla en 1781.*

à l'abri du besoin. Perrin, qui n'en croit pas ses oreilles, accepte. Lully s'en va quérir un notaire, conclut l'affaire et informe derechef Colbert afin qu'il soumette au roi le nouveau texte du privilège.

« *Le roi, y est-il souligné, ayant été informé que les peines et les soins que le sieur Perrin avait pris pour l'Académie de musique n'ont pu seconder pleinement son intention et élever la musique au point qu'il s'en est promis, a cru bon pour y mieux réussir, il était à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité lui fussent connues et qui eût assez de suffisance pour former des élèves, tant pour bien chanter et jouer sur le théâtre que dresser les bandes de violons, flûtes et autres instruments, à ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connaissance que s'est acquise son cher et bien-aimé Lully au fait de la musique dont il lui a donné journellement de très agréables preuves, depuis plusieurs années qu'il est à son service... »*

En outre, ce privilège « *prévoyait que Lully aurait autorité sur tous les musiciens de France, du fait*



*La septième SALLE DES MENUS PLAISIRS, rue Bergère (actuelle salle du Conservatoire), est remplacée par la huitième SALLE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, édifiée en moins de trois mois par Lenoir (ci-dessous).*







## BELLEROPHON TRAGEDIE. ACTE PREMIER.

Le Théâtre Représente la Ville de Patare Capitale du Royaume de Lycie.

Scene Premiere.

Stenobéc. Stenobéc, Aric.



Bandeaux des partitions originales d'opéras de Lully.  
On remarque la beauté des décors inspirés de Bérain.

★ ————— ★

Décor de Jean I BÉRAIN pour *Phaéton* de Lully.



## ATYS TRAGEDIE

qu'il ne pourrait se donner de concerts publics sans son assentiment, que les théâtres ne pourraient représenter la comédie avec plus de deux musiciens (chiffre porté par la suite à douze, puis ramené à six) sans lui payer redevance et que, dans toute l'étendue du royaume, nul n'aurait le droit de faire chanter une pièce sans sa permission ».

Le règne dictatorial de Lully commençait. Il devait durer quinze ans.

Sur-le-champ Lully inverse sa politique. Lui qui, à la suite de l'échec de l'*Ercole amante* de Cavalli, est persuadé que les Français, « fêrus de comédie et de tragédie, dédaignent l'opéra », commence à se demander s'il ne devait pas en composer de bons au lieu de laisser les autres s'enrichir à en faire de mauvais.

C'est alors que sans vergogne Lully trahit Molière. Il fait tout au monde pour chasser de son propre théâtre celui qui, avec *les Fâcheux* (1661), *M. de Pourceaugnac*, *le Bourgeois gentilhomme*, puis *Psyché* (1671), l'avait, en quelque sorte, initié au style théâtral. Peu de temps après l'octroi du privilège, Molière meurt (1673), et, au lendemain de la première de *Cadmus et Hermione*, Louis XIV signe l'ordonnance accordant à Lully la jouissance de la Salle du Palais-Royal.

Lully qui avait su s'assurer la collaboration du poète Quinault, celle du prestigieux inventeur de machines Vigarini, puis, par la suite, celle du décorateur et costumier Jean Bérain, fit représenter successivement *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Bellerophon*, *Proserpine*, *le Triomphe de l'amour*, *Persée*, *Armide*, *Roland*, *Acis et Galathée* (1686), ne tolérant qu'aucun autre compositeur de l'époque puisse se faire jouer. Ce despotisme favorisé par Colbert avec l'assentiment du roi lui fit dire malencontreusement « qu'il engageait tous les autres musiciens à faire tous leurs efforts pour parvenir au même point que Lully ». Colbert se vit alors répliquer par l'un d'eux « que s'il y avait en France deux Baptiste il faudrait bien que l'un d'eux mourût de faim puisque l'autre avait seul le pouvoir de faire entendre ses œuvres ».

Que reste-t-il de Lully ? Il est certes un des premiers à avoir voulu réaliser l'unité d'un spectacle d'opéra. D'où vient que ses tragédies lyriques distillent fréquemment l'ennui ? C'est qu'en dépit





## ARMIDE TRAGÉDIE.

de qualités majeures elles n'ont été que le reflet trop fidèle de leur siècle. Elles apparaissent, à nos yeux, plus majestueuses et décoratives que vraiment dramatiques. Elles forcent l'admiration mais n'émeuvent guère les passions.

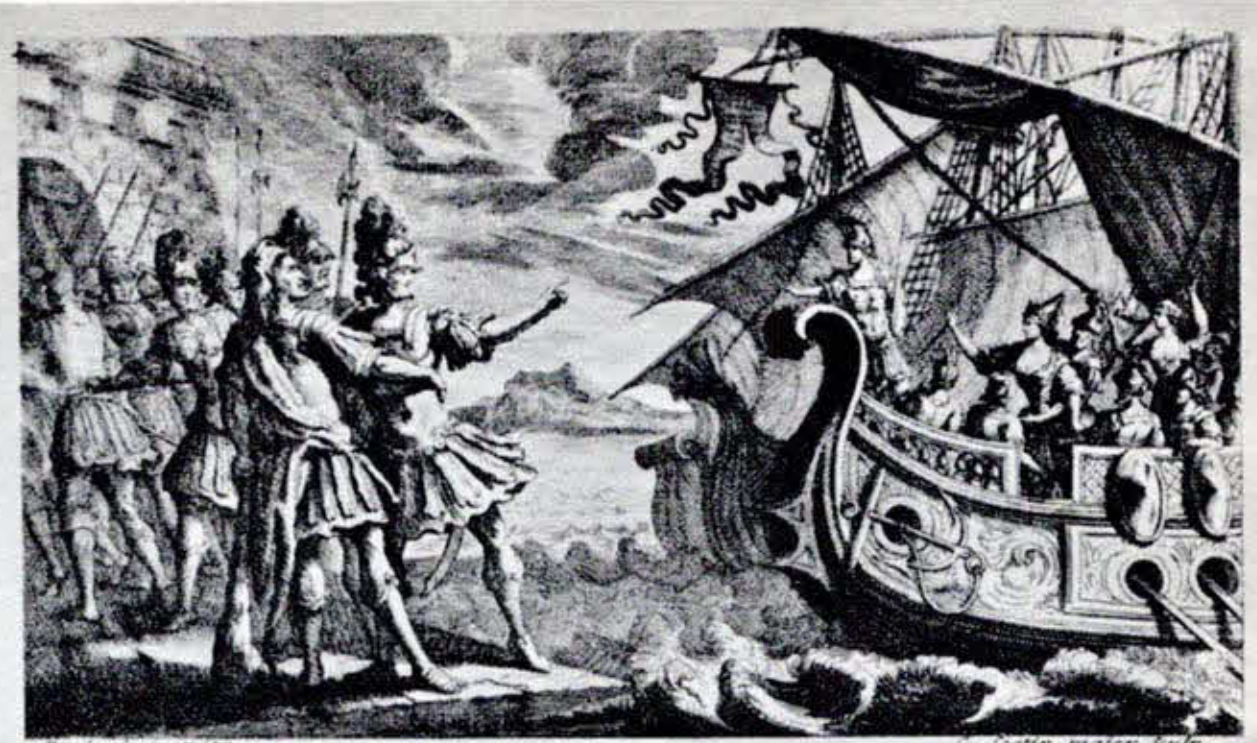
Lully disparu, champ libre est donné aux compositeurs d'opéras. Malgré cela aucun d'entre eux ne s'impose réellement, pas plus un Pascal Colasse qu'un maître tel Marc-Antoine Charpentier (1636-1704), compositeur attiré de « la Comédie-Française », après la brouille de Molière avec Lully, plus fécond en ouvrages religieux qu'en tragédies lyriques. Seul un André Campra (1666-1744) réussit, plus particulièrement dans le domaine du ballet, à combler en partie, avec *l'Europe galante* (1697), *les Fêtes vénitienes* (1710), le vide laissé par l'étonnante activité créatrice de Lully dont les opéras continuent à être représentés avec succès.

Il faut attendre l'an 1733 pour qu'éclate avec *Hippolyte et Aricie* la manifestation d'un nouveau génie lyrique, en la personne de Rameau.

\* \*

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) n'aborde la scène qu'à cinquante ans. Pour son malheur, et le nôtre, il ne rencontre pas un Quinault, et toute son œuvre de théâtre aura souffert de la médiocrité de ses librettistes. De ce fait les partitions qu'il compose, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), perdent le plus clair de leur intérêt dramatique. On ne manque pas de le lui reprocher. En outre, révolutionnaire de l'écriture musicale en cours, sa musique est déclarée « *barbare, bruyante, intolérable, scientifique, mécanique* », sa mélodie, « *sans âme* ».

On se querelle à son sujet : deux clans s'opposent, celui des *lullystes* et celui des *ramistes* (dits *ramoneurs* parce que la musique de Rameau est triste et noire), tandis que pour compliquer les choses *la Serva Padrona* de Pergolèse, en 1746, déchaîne *la Guerre des bouffons*. Nos encyclopédistes, le venimeux Jean-Jacques Rousseau en tête, s'enthousiasment pour la musique italienne, plus simple, moins savante, qui, rejetant les sujets mythologiques dont le public est las, commente les passions humaines en place de celles des dieux et, par cela



## ALCESTE TRAGÉDIE. ACTE PREMIER.

Le Théâtre Représente un Port de Mer.

Scène Première.

Chœur  
Chœur des Thessaliens.  
Alceste, Lychas.

Vivez, Vivez, heureux Époux. Vivez, Vivez, heureux Époux. Votre a  
Vivez, Vivez, heureux Époux. Vivez, Vivez, heureux Époux.

BOQUET : costume d'opéra.







Chanteuse d'opéra du XVII<sup>e</sup> siècle (sanguine anonyme, musée de l'Opéra).

même, se place parfaitement dans « la ligne » du « retour à la nature » tant prôné par les beaux esprits de l'époque.

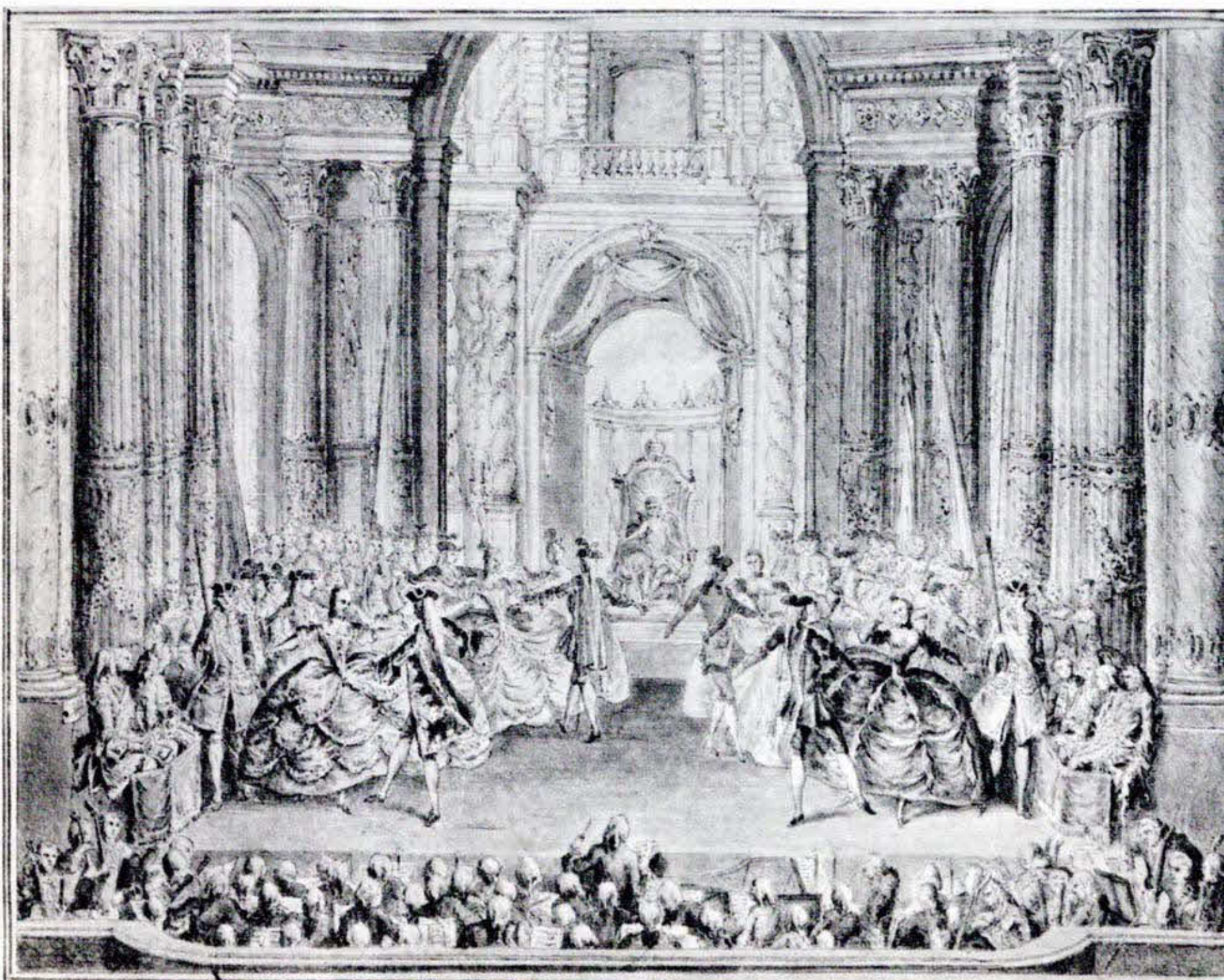
La renommée de Rameau en est quelque peu ébranlée. Mais grâce à ses opéras-ballets (dont *les Indes galantes* demeurent une des plus célèbres) ses tragédies lyriques, durant toute sa vie, se maintiennent sur la scène de l'Académie royale de musique.

Et de nos jours ? Auditivement parlant, par son originalité foncière, l'œuvre reste délectable, mais en raison du mépris qu'elle affiche vis-à-vis des lois théâtrales les plus élémentaires cette œuvre à la scène, même présentée avec faste, risque d'engendrer pour le spectateur normal une certaine monotonie.

\* \*

Si le flambeau créateur a été transmis — à travers Campra et quelques autres — de Lully à Rameau, qui a assumé, durant une période de trois quarts de siècle, la gestion de l'Académie royale de musique » ?

Dès 1687 le privilège passe entre les mains d'un certain Francine, proche parent de Lully, lequel a grand-peine à faire face aux dépenses de sa gestion puisqu'en 1712 les dettes contractées s'élèvent à la somme de 300.000 livres. Les créanciers établissent alors un syndicat et administrent eux-mêmes l'Opéra jusqu'en 1721. Après un court passage directorial du musicien André Cardinal Destouches (auteur du ballet *les Eléments*), on choisit des financiers afin de leur confier la régie d'une exploitation toujours en déficit. Sous le régent Philippe d'Orléans, un traitant, Claude Gruer, remplace Des-



Scène de *la Princesse de Navarre*, par Cochin (musée de l'Opéra).





CHRISTOPH WILLIBALD, chevalier de GLUCK (1714-1787) (fusain, musée de l'Opéra). Ci-contre : JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764).



Chanteuse d'opéra au XVII<sup>e</sup> siècle (sanguine anonyme, musée de l'Opéra).

touches. Gruet est destitué l'année suivante et c'est le sous-fermier Lecomte qui lui succède. Deux ans plus tard la gestion échoit à un ancien capitaine au régiment de Picardie, un certain Thuret ; enfin, en 1744, sous Louis XV, Rebel et Francœur, surintendants de la musique de chambre du roi, deviennent à leur tour administrateurs jusqu'en 1749. A cette date, en raison d'un passif qui maintenant se monte à plusieurs millions de livres, l'Opéra est remis à perpétuité au bureau de la ville de Paris, et c'est le prévost des marchands qui, en personne, se doit d'exercer les fonctions de directeur, lequel peu de temps après afferme pour trente ans sa charge aux anciens directeurs Rebel et Francœur !

En 1763, l'Opéra du Palais-Royal brûle.

Hâtivement on modifie la « Salle des Tuileries » pour y abriter l'Opéra et c'est dans une autre salle, la « Salle des machines » transformée, que s'effectue le 21 janvier 1764 la reprise de *Castor et Pollux*.

Pendant ce temps, l'architecte Moreau reconstruit, sur le même emplacement, la nouvelle « Salle du Palais-Royal ». Elle contient 2.500 spectateurs, son enceinte est circulaire contrairement à celle rectangulaire aménagée dans les jeux de paume. Le directeur nommé s'appelle Devisme. C'est lui qui accepte de monter un ballet d'un musicien inconnu : les *Petits Riens* de Mozart.

Hélas ! quelques années plus tard, le 8 juin 1781, le Théâtre Moreau est la proie des flammes ; tous les décors sont détruits : le tombeau d'Eurydice, les palais des deux *Iphigénie* de Gluck et de Piccini, le labyrinthe d'*Orphée* et douze « ciels ».







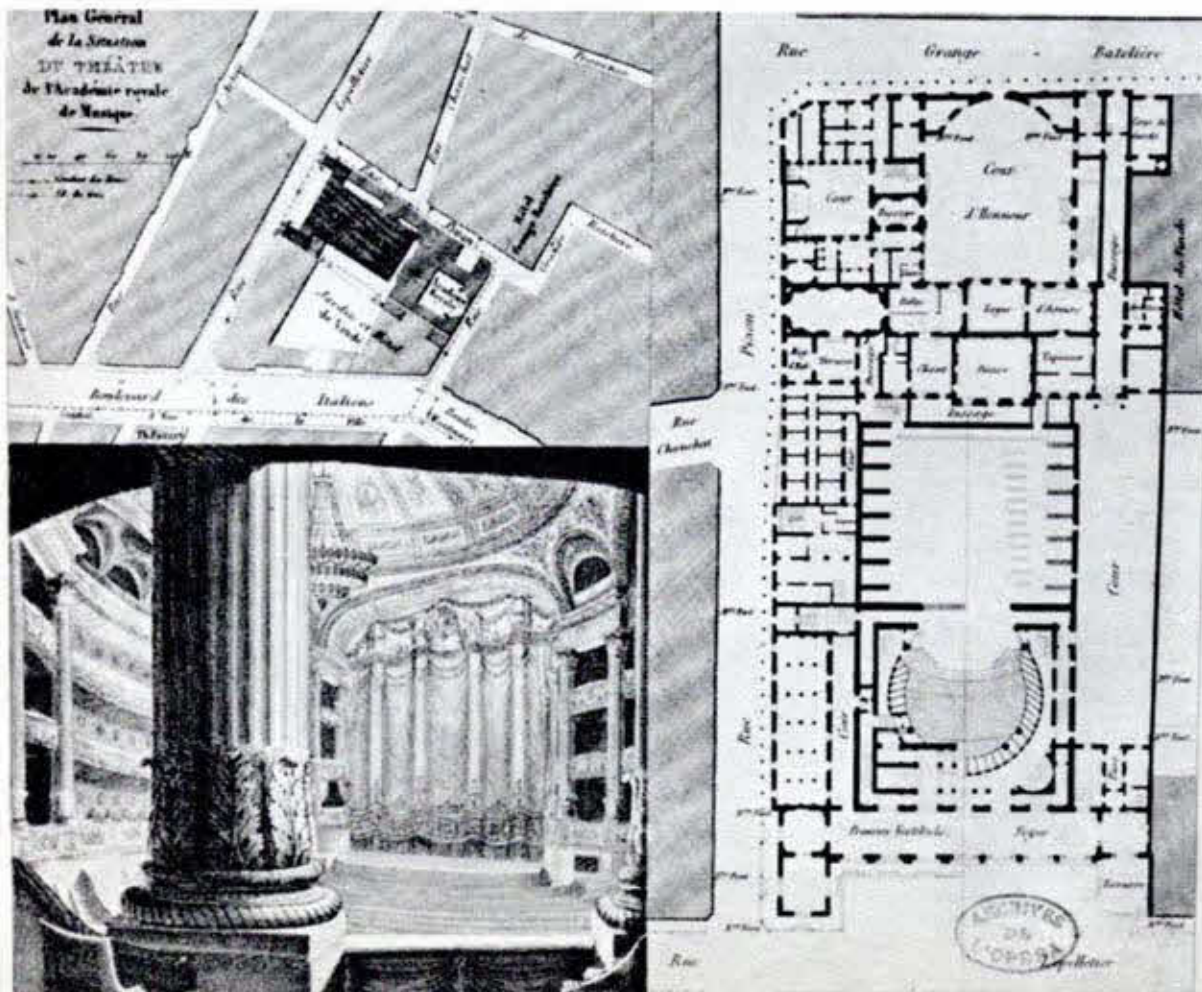
Vue de la nouvelle salle de l'Opéra (la onzième), façade rue Le Peletier. Ci-contre : vue de la même salle. Cette **SALLE LE PELETIER** (construite par l'architecte Debret en 1821 et que le feu devait détruire en 1873) fut le lieu de l'Opéra après une neuvième **SALLE DU THÉÂTRE DES ARTS**, sise rue de Richelieu et inaugurée en 1794, et une dixième **SALLE FAVART**, inaugurée en 1820 après que l'assassinat, sur les lieux, du duc de Berry, eut transformé en chapelle le précédent Théâtre des Arts. La Salle Le Peletier sera abandonnée à son tour pour la **SALLE VENTADOUR**, abandonnée par l'Opéra-Comique. Ci-dessous : plan et vue intérieure prise de la loge de M. le duc d'Orléans.



C'est alors « la Salle des menus plaisirs » qui accueille l'Opéra tandis que l'architecte Lenoir édifie, en moins de trois mois, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à la place choisie par Marie-Antoinette.

Lorsque le directeur Dauvergne, assisté de Berton, Trial et Joliveau, donne le 19 avril 1774 la première d'*Iphigénie en Aulide* (sur un livret de du Roulet inspiré de Racine), son auteur, le compositeur Gluck, est déjà auréolé de gloire. En effet *Orfeo* et *Euridice* avait été créé au Burgtheater de Vienne en 1762, et *Alceste* en 1767.

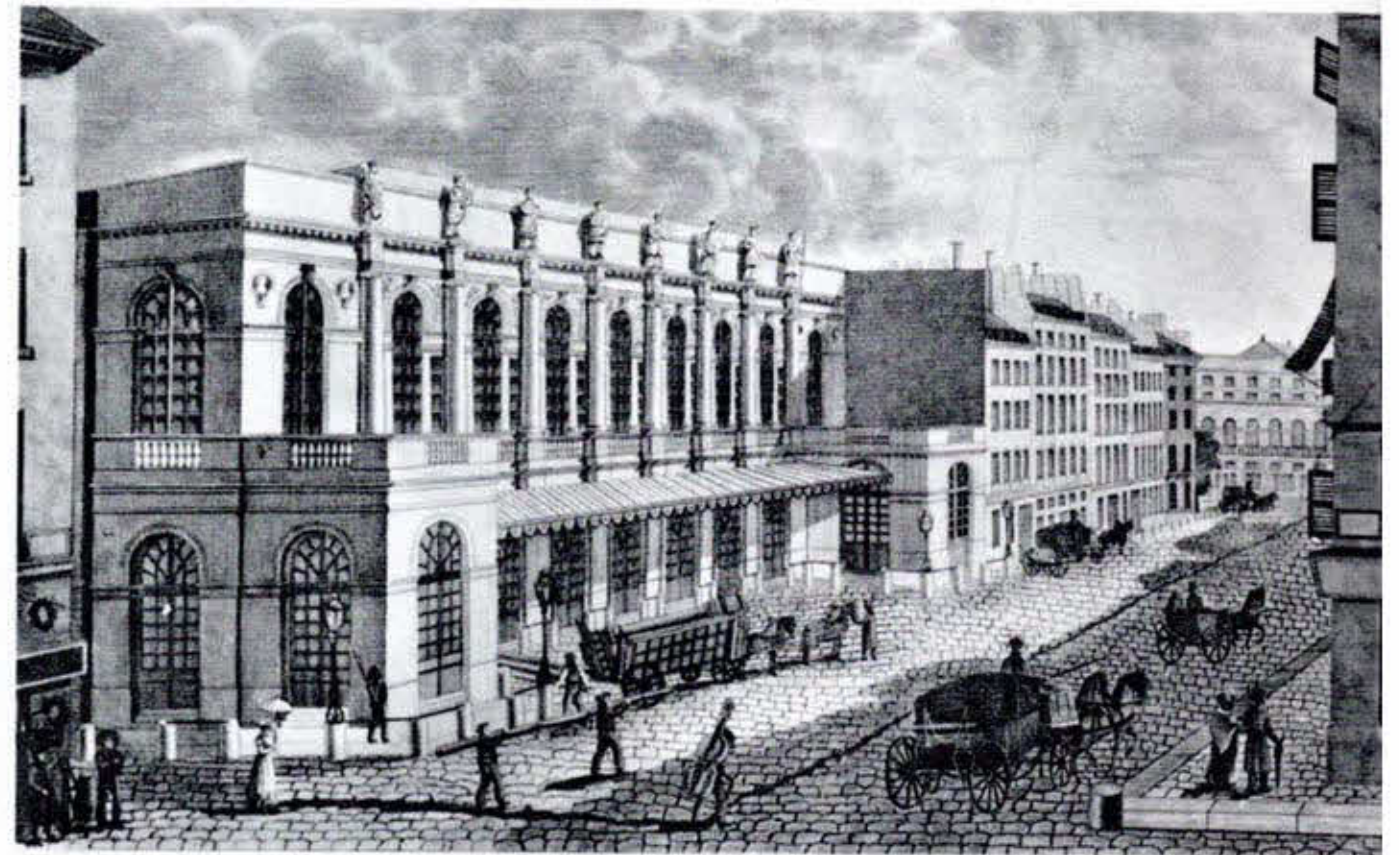
Autant Rameau a attaché peu d'importance à la structure dramatique de ses tragédies lyriques, comptant sur son génie musical pour forcer le succès, autant le chevalier Gluck (1714-1787) ambitionne de rénover l'opéra en portant l'accent sur le drame, faisant de la musique la servante obéissante de la poésie. Sa rencontre avec le librettiste Raniero de Calzabiji est, à cet égard, décisive.



Gluck, avec sa « révolution », comblait les vœux des encyclopédistes. Jean-Jacques Rousseau abandonnant les Italiens s'écrie : « *Je suis enchanté ! Vous avez réalisé ce que j'ai cru impossible !* » Quant à Voltaire il n'hésite pas à proclamer « *que Louis XVI et Gluck vont créer un nouveau siècle. C'est un Solon sous lequel nous aurons un Orphée* ».

De ce jour la querelle des anciens et des modernes se rallume. On se sert de Gluck pour écraser un peu plus Rameau. Marie-Antoinette, ancienne élève de Gluck, prend la tête des gluckistes, tandis que Marmontel, d'Alembert, La Harpe et finalement le versatile Rousseau reviennent à la défense de leurs chères idées sur la musique italienne.

L'affaire se complique l'année où les anti-gluckistes, réunis par la Du Barry, ennemie jurée de la reine, s'avisent de faire venir à Paris le compositeur italien Piccini. Dès son arrivée, Piccini, qui ne sait pas un mot de français, est pris en main par Marmontel qui lui en enseigne quelques-uns, allant jusqu'à marquer sur le texte du livret de *Roland* les accents de notre langue.



Après le succès de *Roland* (1778), les deux rivaux, Gluck et Piccini, sont mis en compétition : ils composeront l'un et l'autre la musique d'une *Iphigénie en Tauride*. Celle de Gluck, pressé par ses amis, est jouée en 1779 : accueil enthousiaste. Celle de Piccini en 1781 n'obtient qu'un demi-succès. Gluck, malgré cela, repart pour son Autriche natale, abandonnant la place à son adversaire qui triomphe, à son tour, avec une *Didon*.

Déjà à cette époque l'Académie royale de musique a cessé d'être l'apanage d'un ou deux musiciens. En dehors de Gluck qui y fait représenter en 1774 son *Orphée* (nouvelle version), en 1778 *Alceste*, l'année suivante *Armide*, Grétry, avec *Richard Cœur de Lion* (1794), Philidor avec *Thémistocle* (1786) (tous deux adeptes d'un nouveau genre né sur les tréteaux de la foire, l'opéra-comique) et aussi Mozart avec *le Mariage de Figaro* (1793), *la Flûte enchantée* (sous le nom des « Mystères d'Isis »





Foyer des acteurs de l'Académie royale de musique (salle de l'Opéra de la rue Le Peletier).

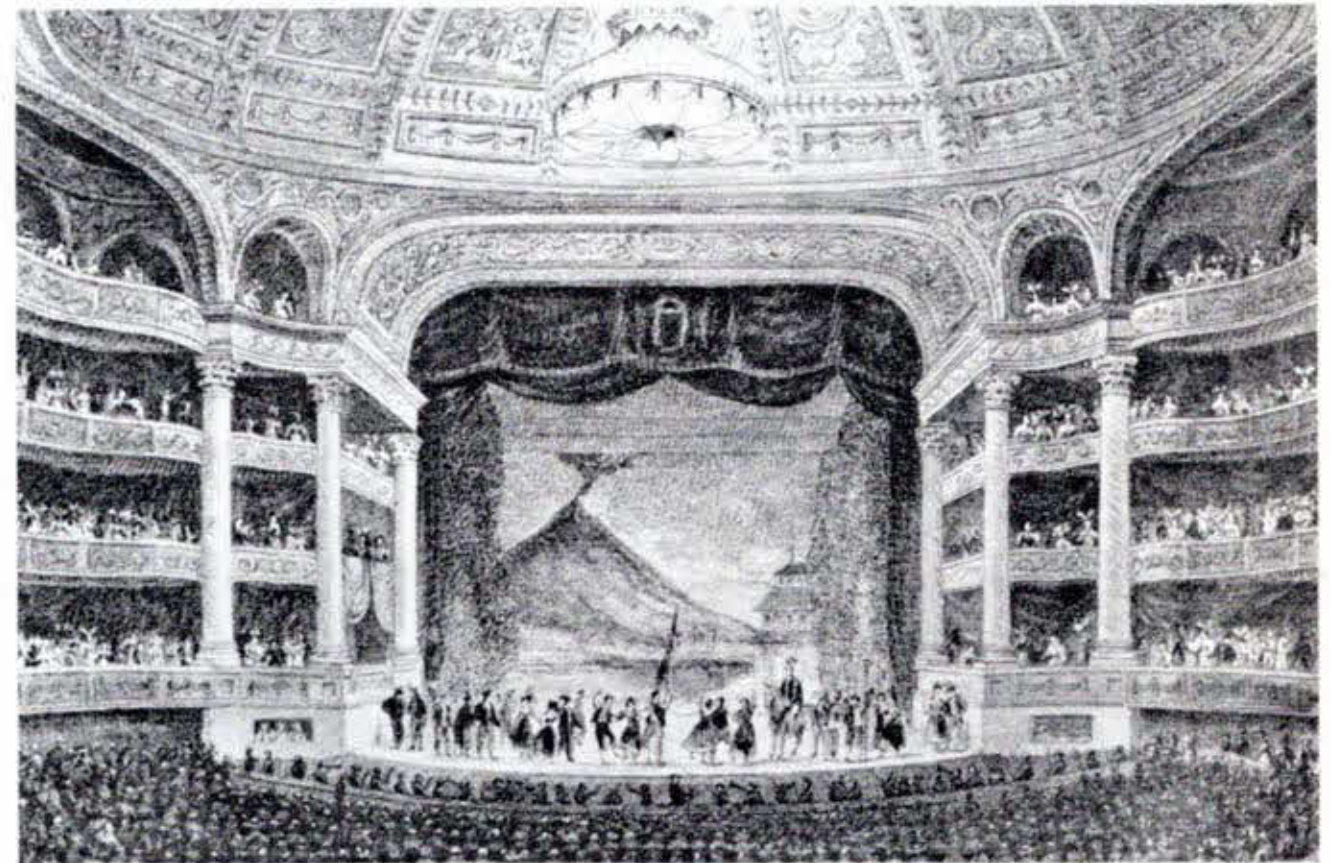
(1801), *Don Juan* (1805), ont leurs ouvrages montés sur la scène de l'Académie royale, devenue en 1791, Opéra.

Que Gluck ait attaché son nom à une réforme de l'art lyrique, c'est un fait. Que son génie de compositeur ait été à la hauteur de ses ambitions, on en peut discuter. Il est certain, en outre, que par son autorité d'homme de théâtre il a su, après Lully, remettre de l'ordre dans la maison en obtenant des chanteurs qu'ils jouent aussi leurs rôles, des chœurs, qu'ils participent à l'action, bref qu'une représentation lyrique soit autre chose et plus qu'un oratorio en costumes.

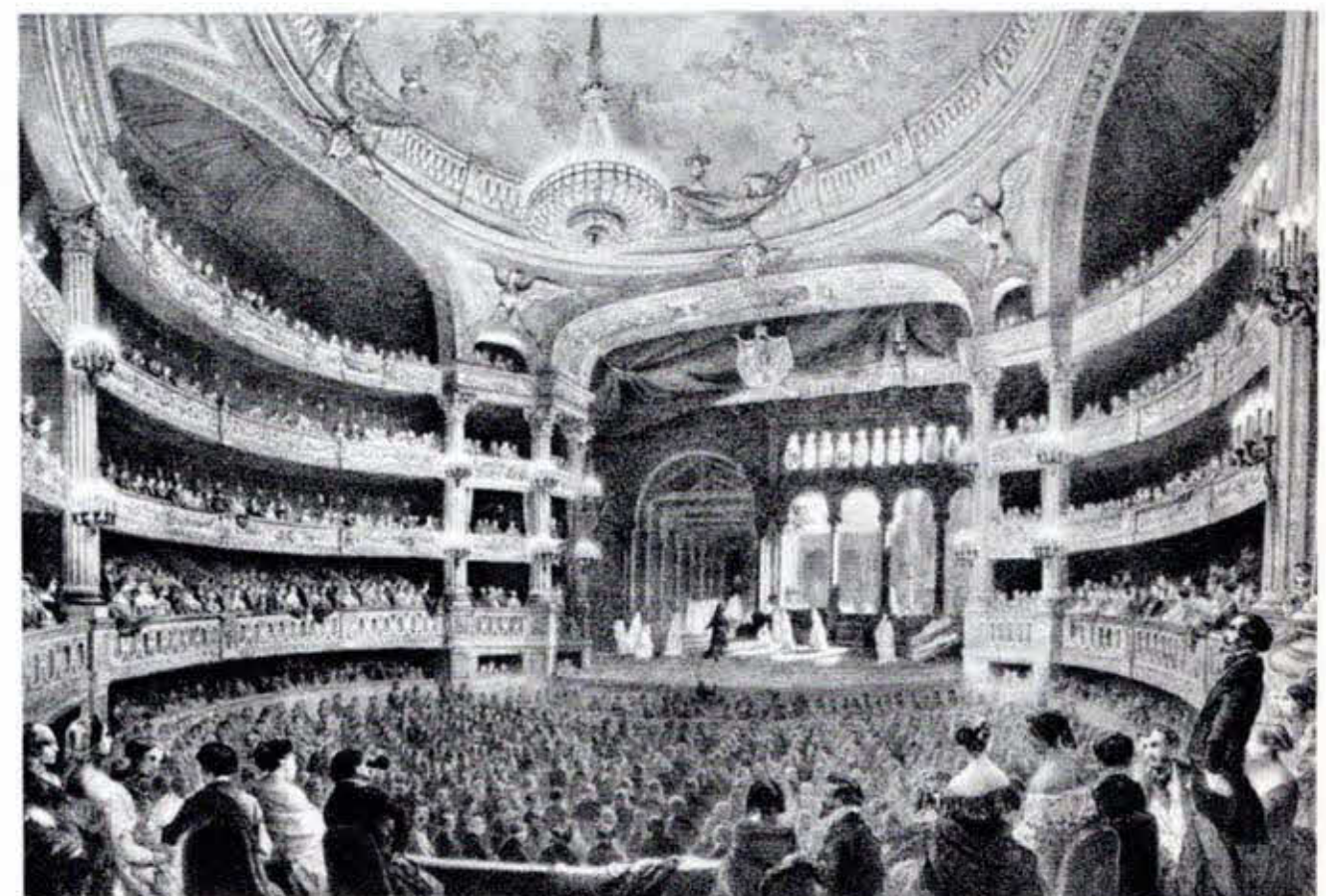
Il serait profondément injuste de ne pas associer à la réforme gluckiste celle d'un de ses contemporains (qui d'ailleurs a œuvré à ses côtés) : le danseur et chorégraphe Jean-Georges Noverre (1727-1810). Son nom reste lié à l'évolution du ballet dans la mesure où Noverre s'ingénia à faire prévaloir le drame chorégraphique et la danse d'expression dans une forme d'art qui, jusqu'alors, n'était considérée que comme gracieuse et élégante.

\* \*

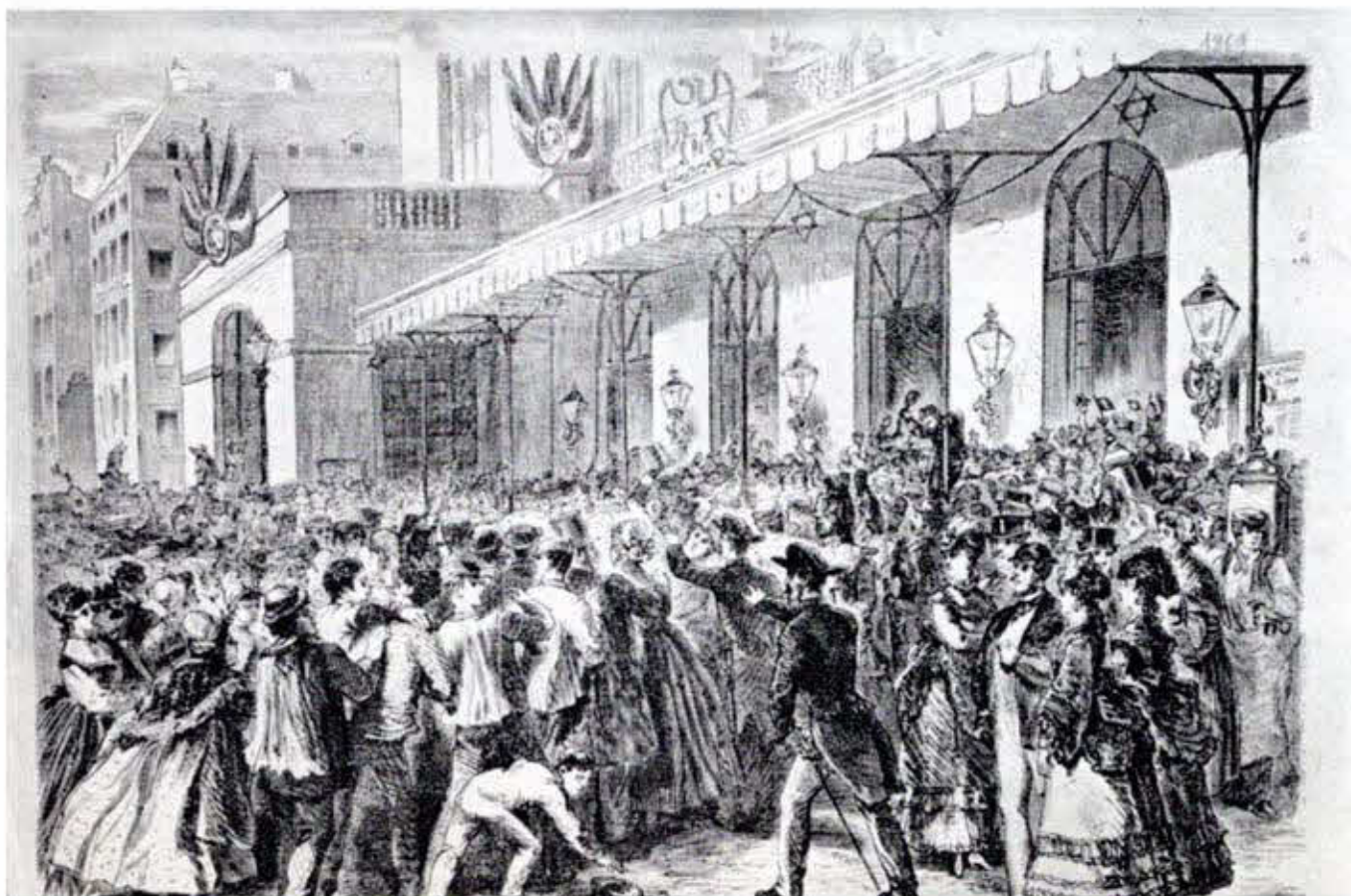
L'époque qui suit, celle du Premier Empire, est dominée par Spontini (1774-1851). *La Vestale* est créée en 1807 à l'Opéra, en présence de l'impératrice Joséphine. C'est un succès. Qu'apporte de nouveau Spontini ? En dehors de quelques accents passion-



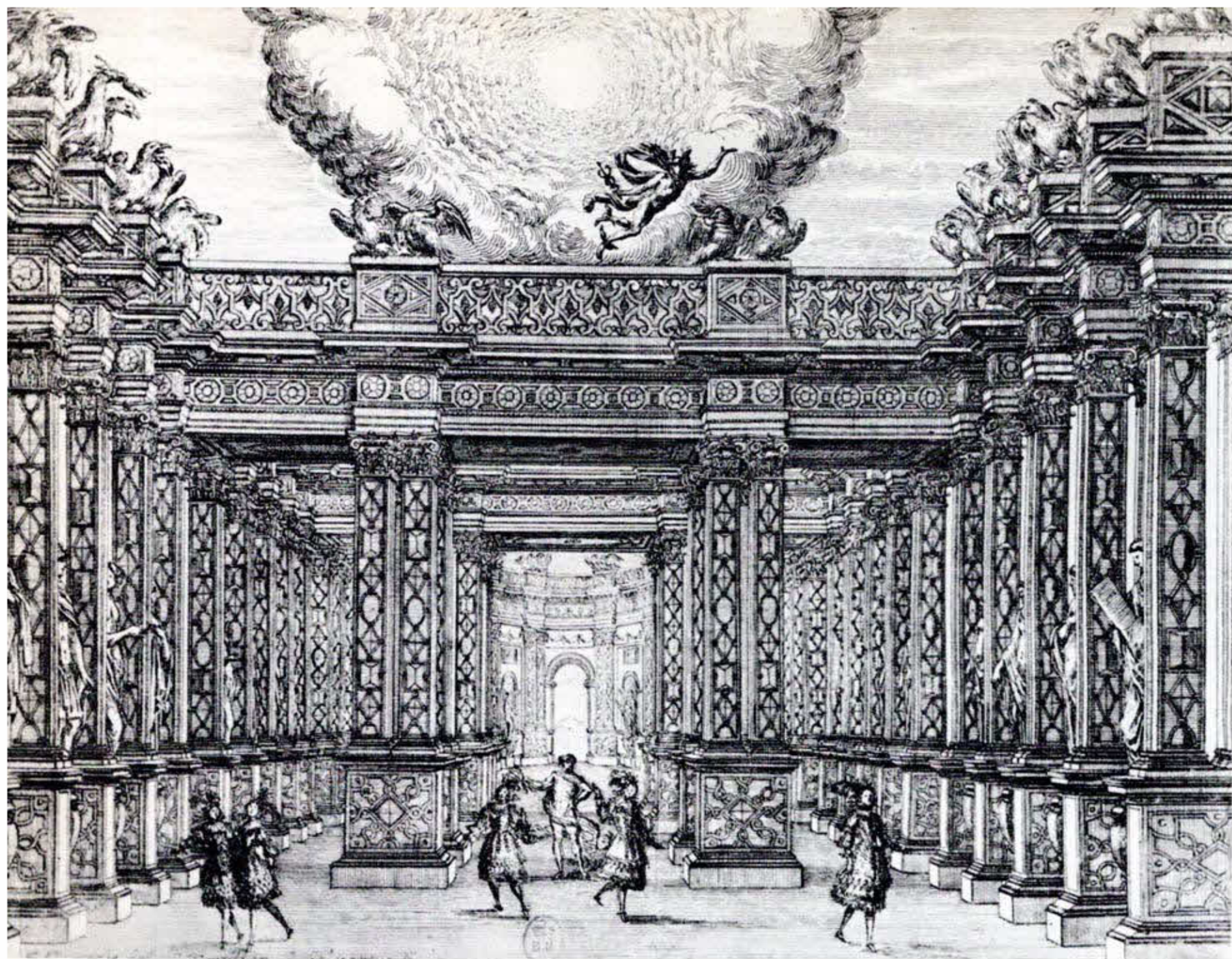
Décor de la Muette, de Portici (1828) : on remarque l'éruption volcanique qui eut un grand retentissement à l'époque. Ci-dessous : représentation de Robert le Diable en 1831 dans la salle de la rue Le Peletier, alors nommée Académie impériale de musique. Il est intéressant de remarquer les aigles ajoutées sur les corniches.



La fête du 15 Août : entrée du public au spectacle gratuit de l'Opéra.

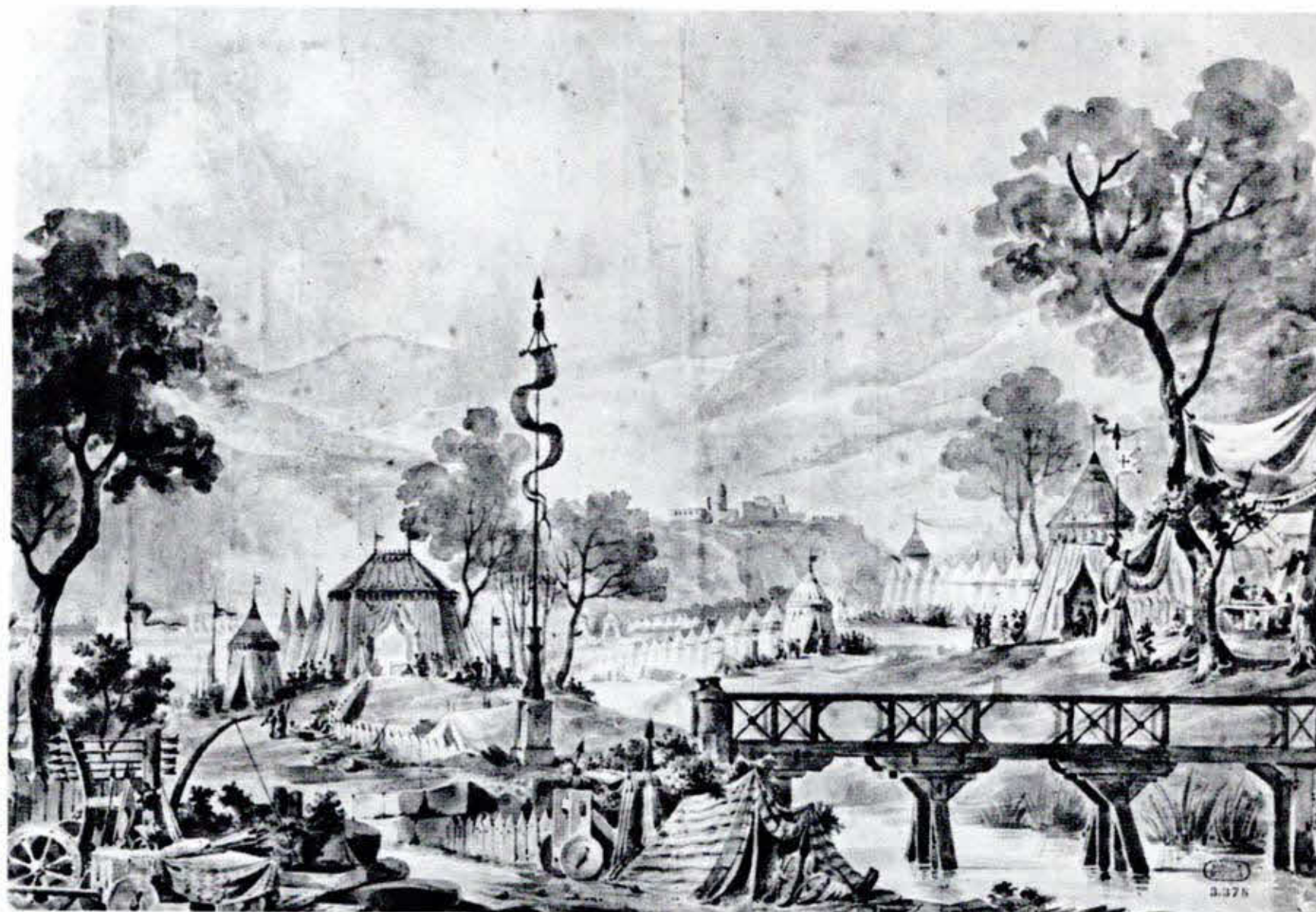






(Phot. Bulloz.)

JACOMO TORELLI  
 XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle : le  
 féérique dans le conventionnel.  
 Le décor « augmente et embellit  
 la fiction, soutient dans les  
 spectateurs cette douce illusion  
 qui est tout le plaisir du  
 théâtre où elle jette encore le  
 merveilleux. » (La Bruyère.)



CICERI : décor pour le  
 III<sup>e</sup> acte d'*Alfred le Grand*,  
 ballet-pantomime d'Aumer ;  
 musique de W. Robert et  
 G. Dugazon.  
 XIX<sup>e</sup> siècle : le naturalisme  
 en trompe l'œil.

nés qui font présager le romantisme, cette partition reflète les tendances esthétiques du moment : la grandeur dans la froideur (du David en musique). Le *Ferdinand Cortez* (1809), du même compositeur, ouvre la voie qui, quelque trente ans plus tard, assurera la vogue de l'opéra-historique.

A côté des ouvrages de Spontini, l'Opéra (au moment de l'inauguration de la « Salle Le Peletier ») affiche *Stratonice* (1821) de Méhul — dont le *Joseph*, sa meilleure œuvre, reçut en 1807 un prix

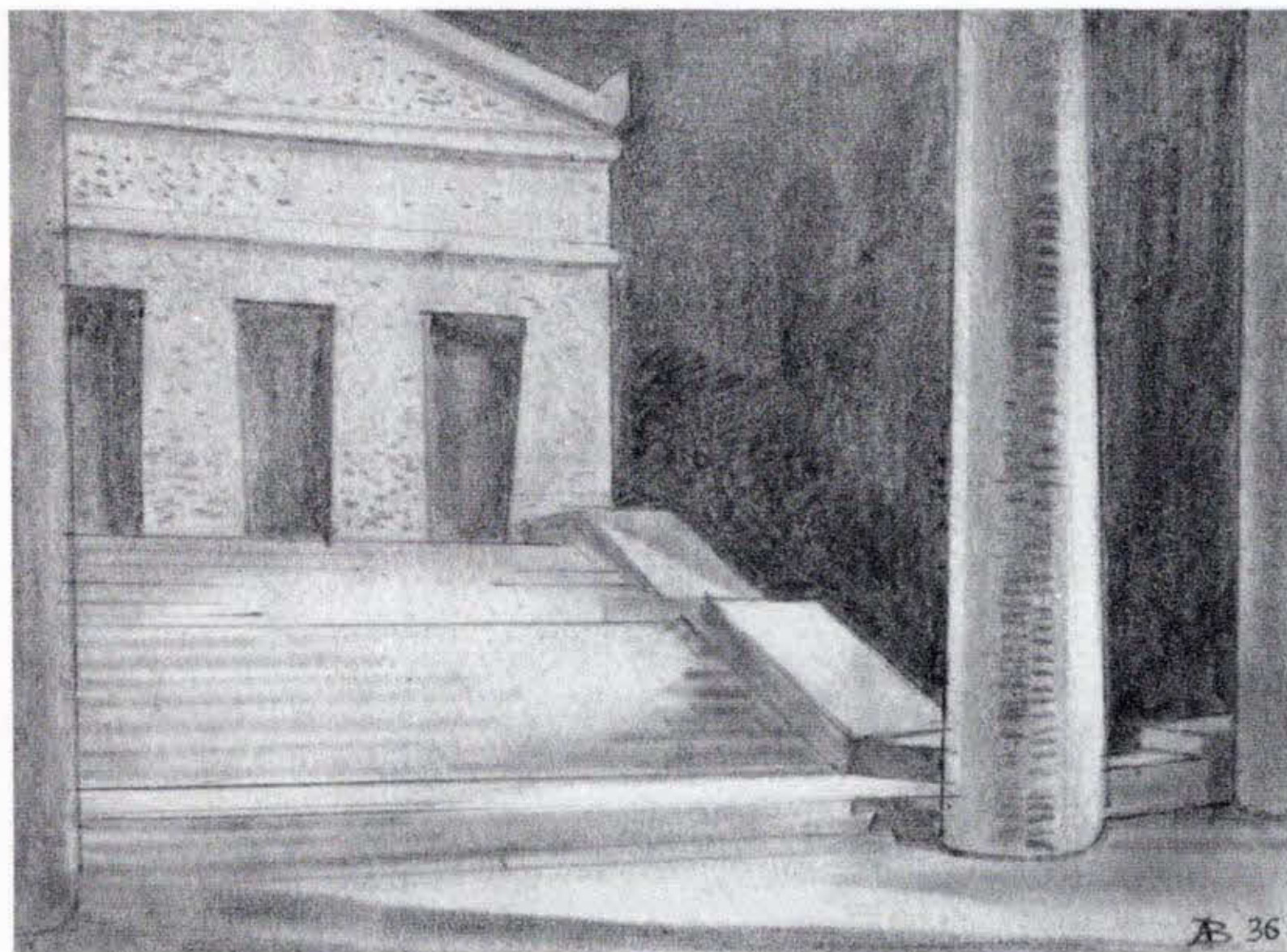
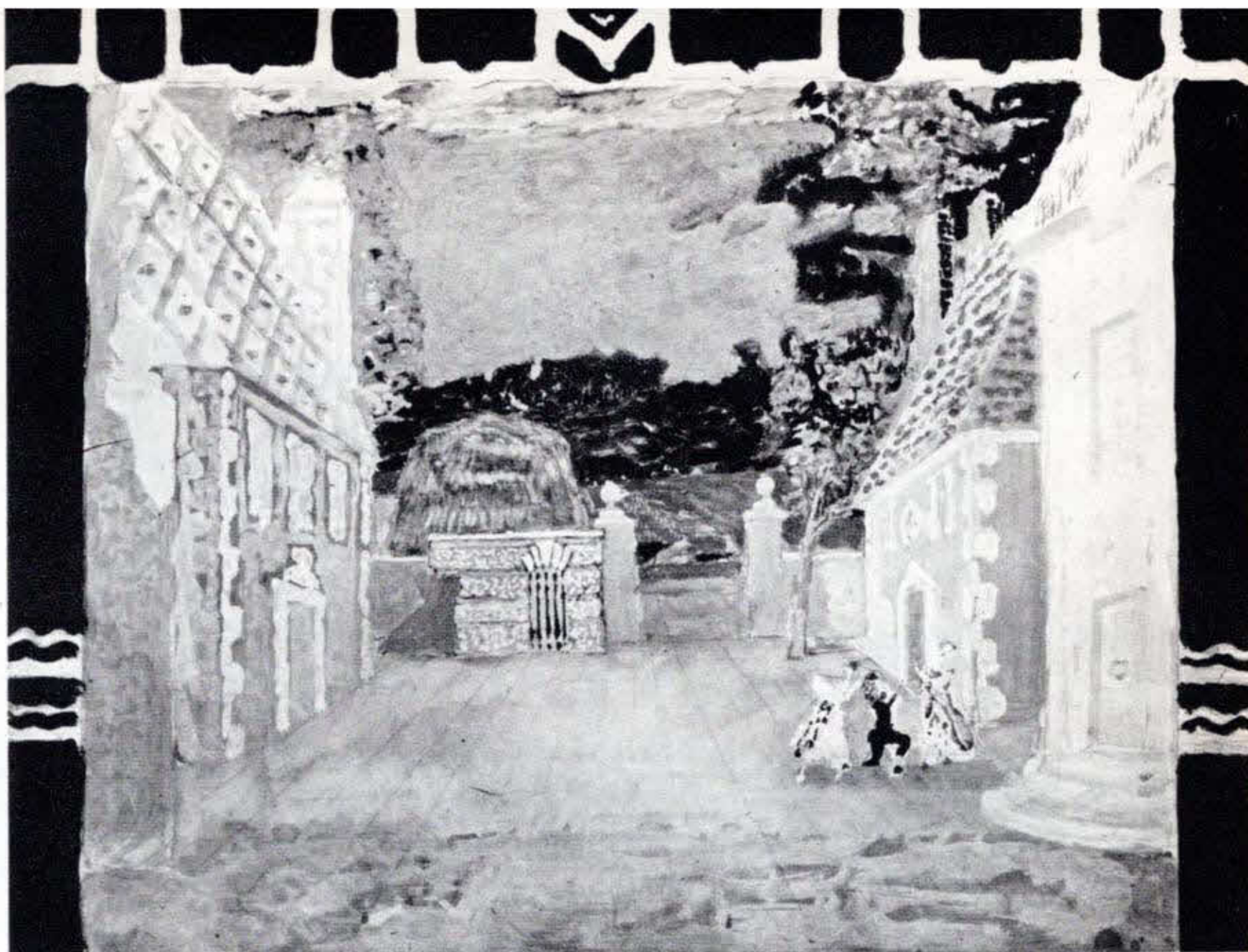
institué par Napoléon — puis *Démophon* de Cherubini.

\*\*

Ce qui jusqu'à Gluck était l'exception — celle d'accueillir les opéras de compositeurs étrangers — va devenir une règle. L'art lyrique, langage émotionnel international par excellence, va produire dans tous les pays d'Europe des chefs-d'œuvre :



MAURICE BRIANCHON : décor pour *les Animaux modèles*, ballet de Francis Poulenc créé en 1942.  
 XX<sup>e</sup> siècle : *La stylisation peinte.*  
 « Pas de simili marbre, pas de vrais feuillages en toc, mais la suggestion colorée et savoureuse de ce que comporte l'action chantée. » (Jacques-Emile Blanche.)



ANDRÉ BOLL : décor pour *l'Œdipe*, d'Enesco, créé en 1936.  
 XX<sup>e</sup> siècle : *La stylisation construite.*  
 « Aux anciens décors peints se substituent des constructions architecturales dans lesquelles la lumière est conviée à jouer un rôle actif. » (Propos prêtés à Meyerhold.)

les génies vont éclore tantôt ici, tantôt là, et cela de façon imprévisible. Aussi une institution nationale se doit-elle, excluant tout chauvinisme, d'ouvrir largement ses portes à tout ce qui est susceptible de magnifier sa propre culture.

Malheureusement il faut compter avec les erreurs des directeurs et aussi avec l'engouement inconsidéré du public. C'est là un peu le spectacle que va nous offrir l'art lyrique, à l'Opéra, pendant la période romantique, où Meyerbeer, surnommé

« le Dante de la musique » (!), a concurrencé Rossini, éclipsé partiellement Weber et Berlioz, retardé les débuts parisiens de Verdi et de Wagner.

Mais n'anticipons pas.

\* \*

La première de *Robert le Diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer, de son vrai nom Jacob-Lieberman Beer (1791-1864), sur un livret de Scribe,



révolutionne le Tout-Paris du moment. Pour la partition ? Que nenni ! Pour le spectacle, Meyerbeer n'en est pas dupe, puisqu'au lendemain de son triomphe il adresse à Duponchel, directeur de l'Opéra, les lignes suivantes :

« Mon cher Duponchel, je vois bien que vous ne comptez pas sur ma musique, puisque vous cherchez un succès de spectacle. » A quoi Duponchel répond : « Peut-être avez-vous raison... Mais n'oubliez pas que plus un opéra est bête plus il a de succès. »

Nous sommes à une époque où, au spectacle d'opéra, on offre en prime un peu de musique.

« Il faut, selon un autre directeur du moment, le Dr Véron, rendre la musique inoffensive. »

Tout pour le spectacle ! Ce qui enthousiasme les gens ce sont les décors de Cicéri et de ses émules, ce sont les costumes somptueux, ce sont les défilés, les trucs de machinerie, et cela sous le signe de la reconstitution historique.

Du « pays d'opéra », tel que Bérain et ses successeurs l'avaient imaginé, on tombe dans un naturalisme de chromo à prétentions archéologiques ! Duponchel est sacré « l'Alexandre de la mise en scène » et « le César du costume » !

Meyerbeer — dont la gloire passait pour universelle et n'était que cosmopolite — après *Robert le Diable*, avec *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849), *l'Africaine* (1865)... Meyerbeer et ses satellites, Halévy, avec *la Juive* (1835), Auber, avec *la Muette de Portici* (1828) (célèbre par son éruption volcanique), accaparent la scène de l'Opéra qui peut s'honorer cependant d'avoir créé de Rossini (1792-1868) *le Comte d'Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), ainsi que *l'Euryante* de Weber (1786-1826) et son *Freischütz* (1841), le *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1803-1886), dont la chute fut retentissante.

Cette ferveur pour le grand opéra historique est, en partie, compensée par un renouveau du « bel canto » dont Donizetti (1797-1848) — avec *la Favorite* (1840), *Lucia di Lammermoor* (1846) — et Bellini (1801-1833), auteur de *la Norma*, avec *Roméo et Juliette*, sont les maîtres.

A partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Opéra affiche les premiers ouvrages de Verdi (1813-1901) : *Nabuchodonosor* (1842), *Jérusalem* (1847), *la Traviata* et *les Vêpres siciliennes* (1855), *le Trouvère* (1857), *Don Carlos* (1867) — ouvrage spécialement commandé au compositeur — et inscrit, en 1869, à son répertoire le *Faust* de Gounod.

\* \* \*

La vague romantique si accentuée chez l'Allemand Wagner, si perceptible chez l'Italien Verdi (père aussi d'un certain « vérisme ») n'a en France qu'un seul représentant, Berlioz, qui n'est populaire au théâtre que par sa *Damnation de Faust*, nullement écrite pour la scène.

Par contre le romantisme fait entrer le ballet dans une ère nouvelle. Beaucoup plus par le climat des burgs démantelés et des chapelles en ruine, des cimetières hantés, beaucoup plus par l'éclosion de trois interprètes de génie : la Taglioni, Fanny Essler, Carlotta Grisi qui, grâce à un renouveau de la technique (les pointes) incarnent, dans leurs tutus vaporeux, d'étonnantes créatures immatérielles, que par la valeur intrinsèque de partitions originales.

L'apparition de *Giselle*, en 1841, musique d'Adam sur un livret conçu par Théophile Gautier (mais dont le poète allemand Henri Heine est l'inspirateur) avec Carlotta Grisi dans le rôle de l'héroïne, déclenche un enthousiasme délirant.

Ce que Gluck voulait réaliser — dramatiser l'art



DEGAS : La Danse.



lyrique — Richard Wagner (1813-1843), un siècle plus tard, s'y consacre. Foin de l'opéra historique — auquel il substitue, dans « la Tétralogie », la mythologie scandinave — foin également de l'abus du « bel canto », s'écrie Wagner. Finie, selon lui, la mosaïque d'airs séparés : la symphonie envahit la fosse de l'orchestre tandis que la voix des chanteurs devient un instrument parmi les autres ; la musique coule à jet continu. Ce que veut Wagner c'est « le théâtre total ».

Par ailleurs, tel Gluck, il lutte toute sa vie contre l'hégémonie des interprètes : il les veut naturels, il les oblige à entrer psychologiquement dans « la peau » de leurs personnages, tandis que, d'autre part, il montre, tant dans la mise en scène que dans la décoration, des conceptions réalistes très discutables.

Giuseppe Verdi, au contraire, ne vise pas au réformateur : la forme traditionnelle grand opéra lui sied à merveille. Il entre dans le jeu, mais son génie musical balaye tout sur son passage : les livrets les plus absurdes, les situations les plus abracadabrantes... rien ne lui résiste car son art de suggérer musicalement les passions est irrésistible.

En 1861 *Tannhäuser* de Wagner, grâce à l'intervention de la princesse Metternich, paraît sur la scène de l'Opéra. Les cent soixante-quatre répétitions se soldent par un scandale, sciemment organisé par les membres du Jockey Club, et qui aboutit, dès la troisième représentation, au retrait de l'ouvrage.

Trente ans plus tard, en 1891, *Lohengrin* suscite, pour d'autres raisons, des émeutes du même genre...

Dans l'intervalle, une fois de plus la salle de l'Opéra, rue Le Peletier, est détruite par un incendie (1873).

\* \* \*

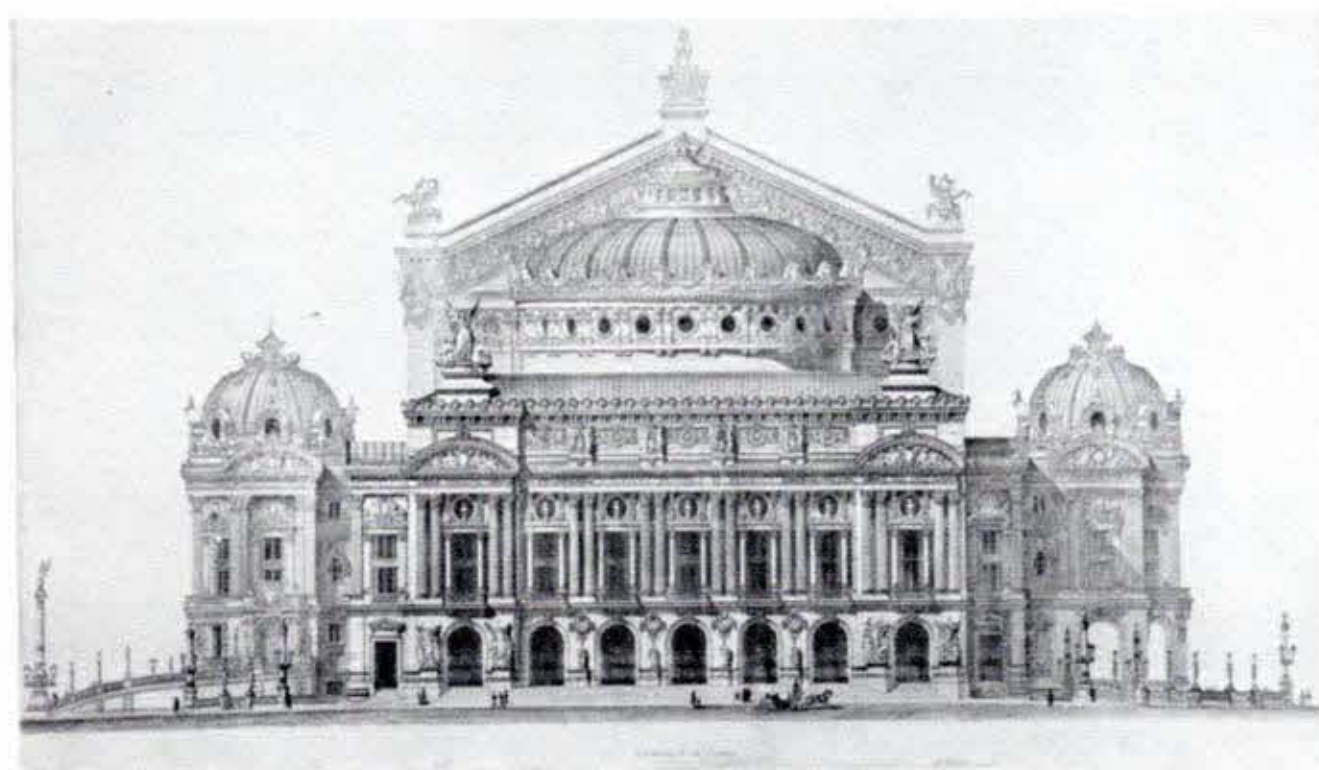
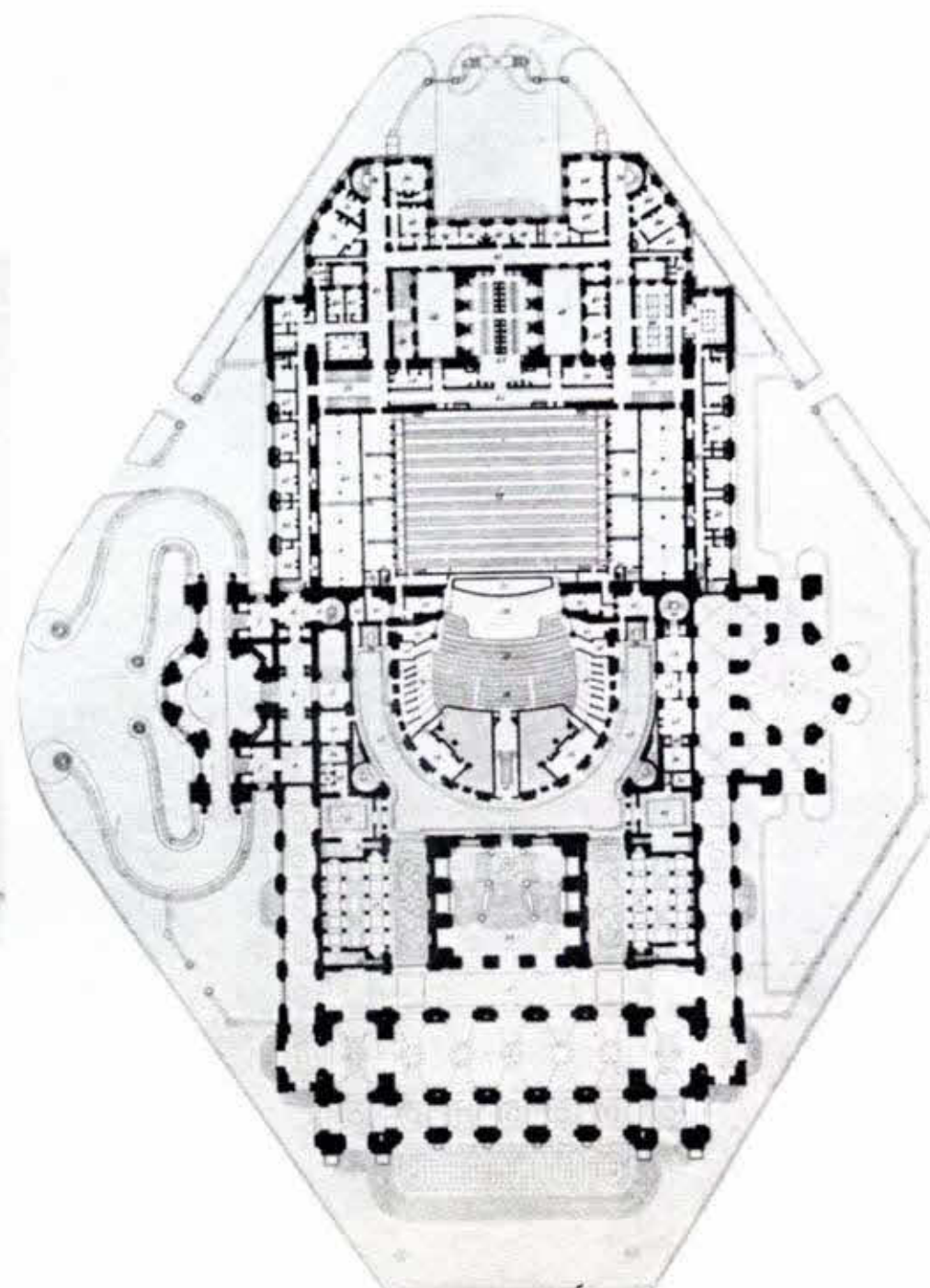
Cette fois l'Opéra va s'installer dans un édifice en tous points digne de ce sommet de la création artistique qu'est l'art lyrique : « le Palais Garnier ».

Il fut un temps où il était de bon ton de ridiculiser ce monument... Sur les cent soixante et



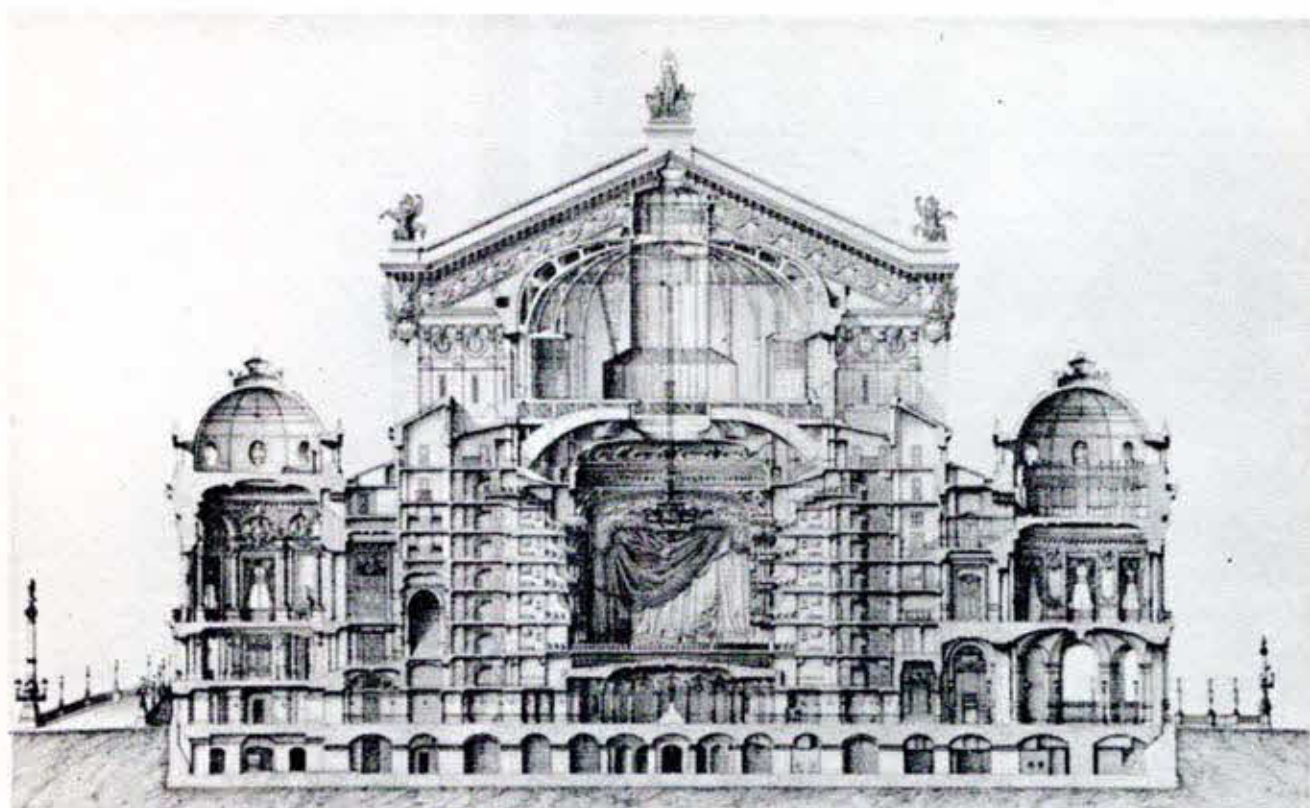
(Phot. Ina Bandy.)

CARPEAUX JEAN-BAPTISTE : Maquette en plâtre (1865, musée du Louvre) pour son célèbre groupe de *la Danse* qui, depuis 1869, décore la façade du nouvel Opéra. *Ci-dessous* : Plan à l'étage des baignoires.

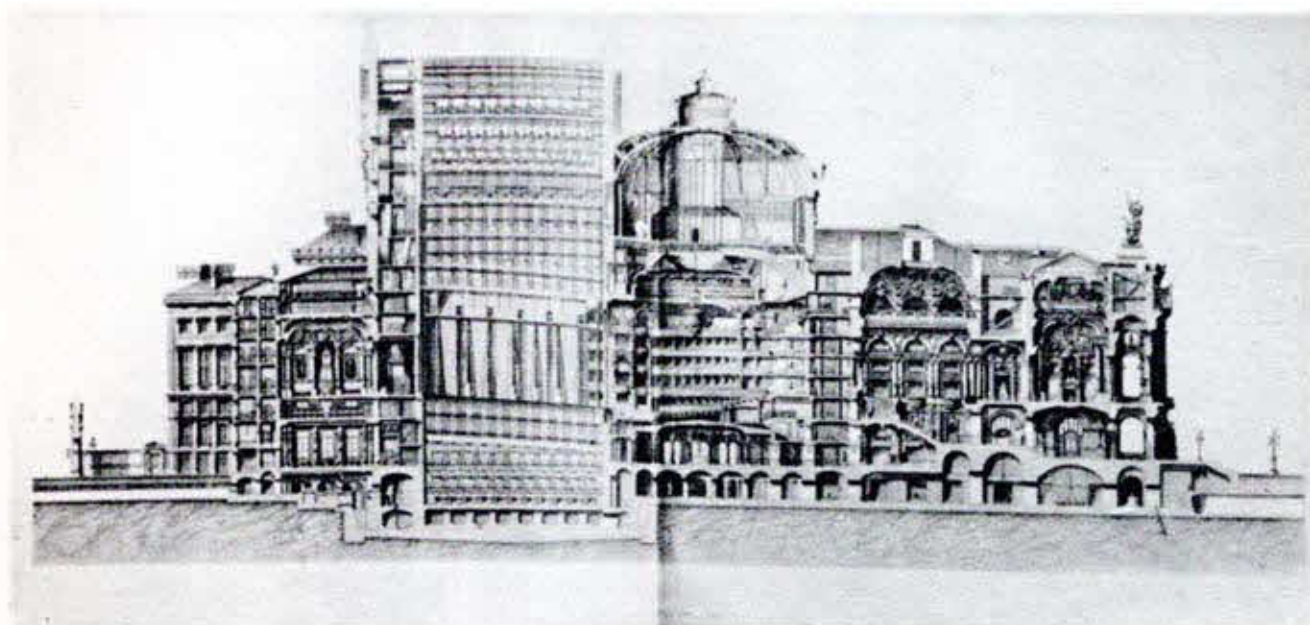


L'actuelle (treizième et dernière) salle de l'Opéra, dit PALAIS GARNIER, du nom de son architecte. Premier coup de pioche le 1<sup>er</sup> août 1861, façade terminée le 15 août 1867 ; inauguration avec *la Juive*, d'Halévy, le 5 janvier 1875.

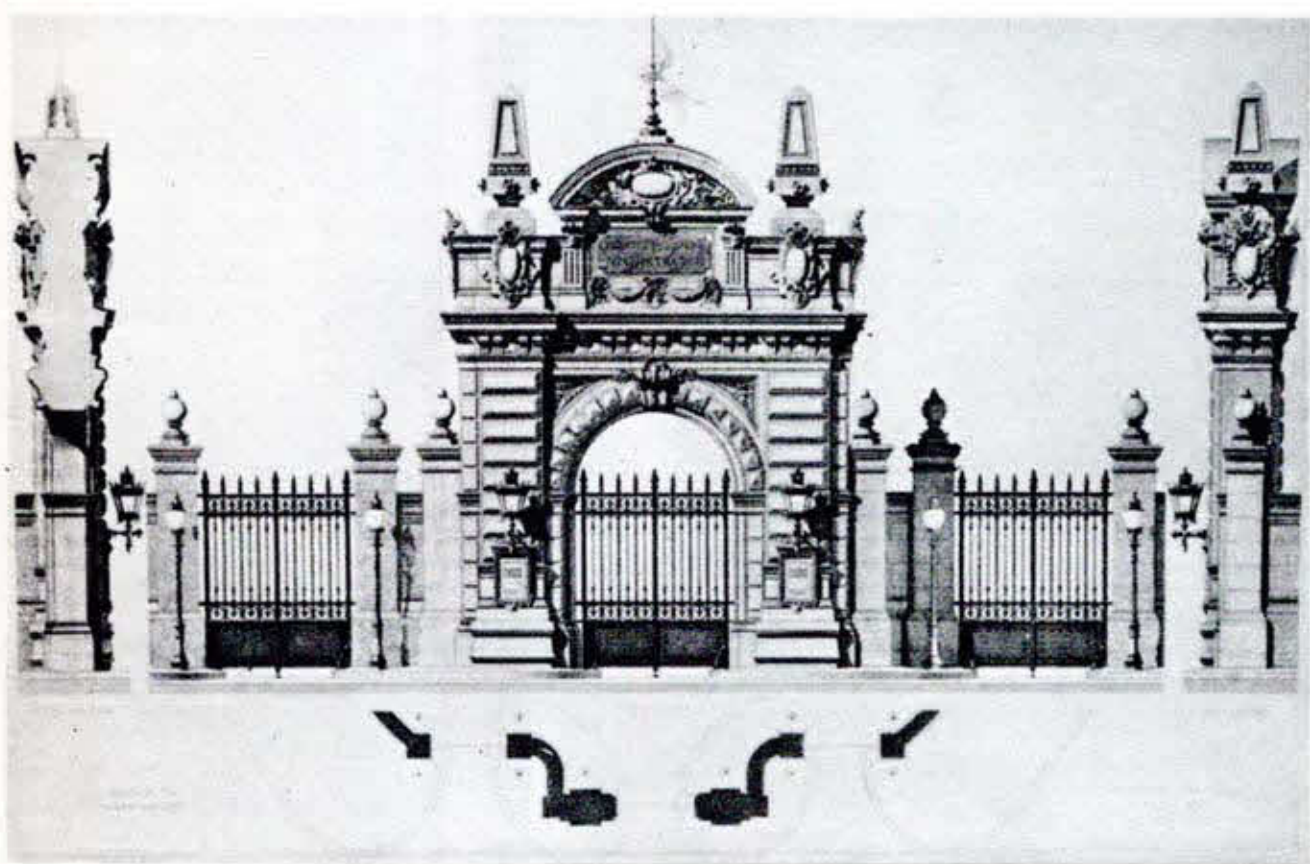




Coupes transversale et longitudinale de l'Opéra.



Clôture de la cour ; façade postérieure de l'Opéra.



onze projets envoyés au concours décrété, sur l'ordre de Napoléon III, par le ministère des Beaux-Arts, au deuxième tour, contre six concurrents, celui de Charles Garnier obtient l'unanimité.

Lorsque le lauréat vient aux Tuileries soumettre ses plans à l'impératrice Eugénie, celle-ci s'exclame : « *Qu'est-ce que c'est que ce style-là ! Ce n'est ni grec, ni Louis XV, ni Louis XVI !* » — « *C'est du*

*Napoléon III, Majesté, répond sans sourciller Garnier, et vous vous plaignez !* » — « *Elle n'y connaît rien,* » glisse l'empereur dans l'oreille de l'architecte.

L'Opéra Garnier a son style (Garnier, maître du fronton, de l'astragale et du feston, a dit Théophile Gautier), le plus pur style Second Empire, et ce n'est déjà pas si mal.

Ce monument commandé sous l'Empire ne doit voir le jour que sous la République : il est inauguré, en grande pompe, le 5 janvier 1875, à 20 h. 10 par le maréchal Mac-Mahon, avec une reprise de *la Juive*.

\* \*

Voici donc Paris doté du plus magnifique théâtre de musique de monde. Que va-t-on y faire ?

En 1880 on y crée *Aïda* de Verdi, en 1885 *Sigurd* de Reyer et *Rigoletto* de Verdi, en 1888 *Roméo et Juliette* de Gounod, en 1891 *Lohengrin*, l'année suivante *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, en 1893 *la Walkyrie*, *Gwendoline* de Chabrier, en 1894 *Thaïs* de Massenet et *Otello* de Verdi, en 1897 *les Maîtres Chanteurs*, en 1897 *Joseph* de Méhul et *la Prise de Troie* de Berlioz, en 1902 *Siegfried*, en 1904 *Tristan et Ysolde*, en 1908 *le Crépuscule des Dieux*, en 1910 *Salomé* de Richard Strauss et *la Damnation de Faust* de Berlioz, en 1914 *Parsifal* et également échelonnés dans le temps divers ballets dont *Sylvia* de Delibes, *la Korrigane* de Widor, *Namouna* de Lalo (devenue la fameuse « Suite en blanc ») *les Deux Pigeons* de Messager... S'inscrivent en outre à l'affiche certains « Ballets russes » de Diaghilev : *Schéhérazade* de Korsakov, *Pétrouchka* et *le Rossignol* de Stravinsky (1914).

A regarder cette liste succincte des ouvrages représentés durant cette période, on ne peut guère parler d'une évolution du genre opéra. En effet, en dehors des deux « chefs de file », Wagner et Verdi, ce genre oscille, *grosso modo*, et selon le tempérament du compositeur, entre le style grand opéra et le style drame lyrique.

Il en sera de même de 1917 (après la guerre de 1914) à 1944 (après la guerre de 1940).

\* \*

L'Opéra avec Jacques Rouché (1862-1957) a eu sa chance : celle d'être sous la férule, pendant trente ans (1915-1945), d'un remarquable administrateur doublé d'un authentique artiste novateur.

Que ce « grand commis » qui jusqu'en 1936 a joué en sus le rôle de mécène ait pu être inquiété, puis relevé de ses fonctions sous le prétexte d'être demeuré, par ordre du Gouvernement, à son poste durant l'occupation allemande restera une erreur dans l'histoire de notre première scène lyrique nationale.

Nous devons à Rouché d'avoir accueilli à l'Académie nationale de Musique et de Danse la quasi-totalité des compositeurs français contemporains : Debussy (*le Martyre de saint Sébastien* - 1922, *le Prélude à l'après-midi d'un faune* - 1935), Vincent



d'Indy (*la Légende de saint Christophe* - 1920, *Istar* - 1924), Fauré (*Pénélope* - 1943), Ravel (*l'Heure espagnole* et *Daphnis et Chloé* - 1921, *Boléro* - 1928, *la Valse* - 1929, *l'Enfant et les sortilèges* - 1939), Florent Schmitt (*la Tragédie de Salomé* - 1919, *Antoine et Cléopâtre* - 1920, *Oriane* - 1938), Albert Roussel (*Padmavati* - 1923, *Bacchus et Ariane* - 1931, *Aeneas* - 1938, *le Festin de l'araignée* - 1939), Paul Dukas (*la Péri* - 1921, *Ariane et Barbe-Bleue* - 1935), Gabriel Dupont (*Antar* - 1921), Rabaud (*Marouf* - 1928), Magnard (*Guercœur* - 1931), Darius Milhaud (*Maximilien* - 1932, *Salade* - 1935, *Médée* - 1940), Honegger (*Antigone* - 1943), Jacques Ibert (*Persée et Andromède* - 1929), Poulenc (*les Animaux modèles* - 1942)... et parmi les nouveaux de l'époque, Sauguet (*la Chartreuse de Parme* - 1939 et *Mirages* - 1944), Pierre-Octave Ferroud (*Jeunesse* - 1933), Jolivet (*Guignol et Pandore* - 1944), Jean Françaix (*le Roi nu* - 1936), Thiriet (*la Nuit vénitienne* - 1939), etc.

En dehors d'un certain nombre de grandes œuvres classiques (*les Troyens*, *Falstaff*, *la Flûte enchantée*, *les Goyescas*, *Turandot*, *Fidelio*, *l'Amour sorcier*...) Jacques Rouché inscrit au répertoire *Boris Godounov* (1922) et *Khovantchina* (1923) de Moussorgsky, *le Coq d'or* (1927) de Korsakov, *le Chevalier à la rose* (1927) et *Elektra* (1932) de Richard Strauss, *les Sept Chansons* (1920) de Malipero, *Ceïpe* (1936) d'Enesco et beaucoup d'autres ouvrages dont l'énumération deviendrait vite fastidieuse.

Dès 1929 Jacques Rouché — après la mort de Diaghilev — n'hésite pas à s'attacher la dernière découverte du « *Prince des Ballets russes* » : Serge Lifar. Lifar a été durant la seconde partie du règne de Rouché le véritable responsable des ballets. Non seulement il eut à assumer, avec un dynamisme quasi génial, les réalisations chorégraphiques de la majorité d'entre eux, mais il a su former la presque totalité des étoiles actuelles et entretenir, dans la troupe entière, une sorte de flamme qui a auréolé de gloire notre Académie de Danse.

Rouché novateur, avons-nous dit. Dans quel sens l'a-t-il été ? Imbu des idées des grands réformateurs du commencement de ce siècle (les Reinhardt, Appia, Gordon Craig...) il a, dans tous les spectacles montés par ses soins, mis plus particulièrement l'accent sur le décor que sur la mise en scène proprement dite, dont les éléments essentiels demeurent l'interprétation vocale et le jeu des chanteurs. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles la mise en scène lyrique — en France tout au moins — n'a pas suivi une rénovation comparable à celle que leur a impulsée, en art dramatique, les Copeau, Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty et leurs disciples. Mais là où Rouché restera un maître, c'est dans la manière dont il effectua presque constamment d'harmonieux mariages entre tempéraments musicaux et tempéraments picturaux, réalisant de la sorte un équilibre entre impressions visuelles et auditives, équilibre absolument indispensable à l'unité de tout spectacle de musique.

★—————★

Inauguration du nouvel Opéra, par le maréchal de Mac-Mahon, le 5 janvier 1875 (peinture de E.-J.-B. Detaille) : le Grand Escalier.

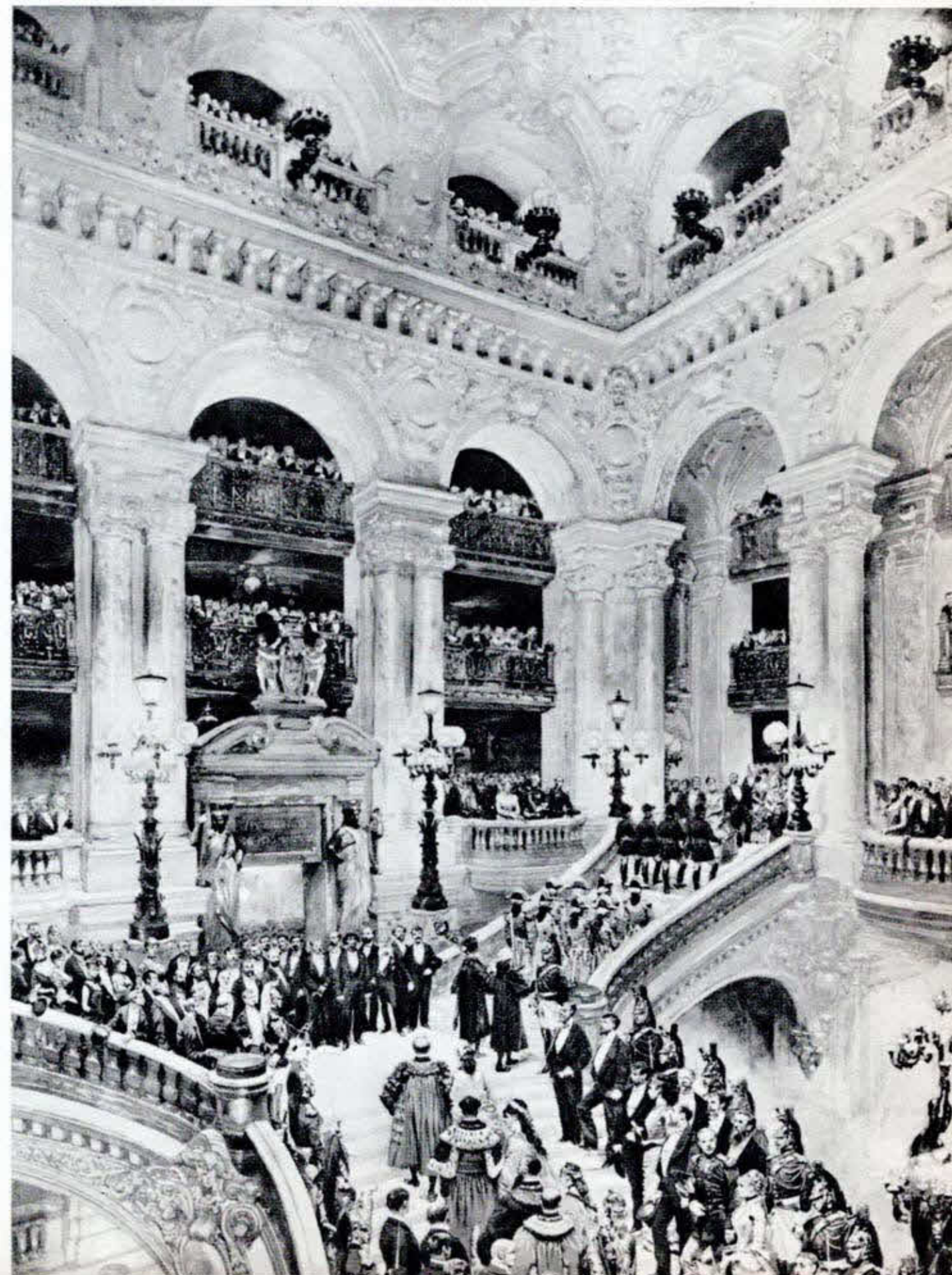
En 1945 Maurice Lehmann succède à Jacques Rouché. Il effectue une reprise d'*Antar* de Gabriel Dupont (dans un esprit tout à fait différent de celui de la création) puis au bout d'un an cède la place à Georges Hirsch, place qu'il reprend en 1952 jusqu'à la fin de la saison 1955.

Dès 1952 Lehmann remet en scène, avec un faste inouï, *les Indes galantes* : l'œuvre de Rameau, en quatre ans, atteint 164 représentations. En 1954, avec le même faste, il ressuscite *l'Obéron* de Weber (55 représentations) et l'année suivante *la Flûte enchantée* (21 représentations).

Lehmann porte son effort sur le spectacle : il joue et gagne. Nullement au détriment du répertoire dont les maîtres ouvrages figurent régulièrement à l'affiche, mais un peu à celui des ouvrages modernes, à l'exception de la *Numance* d'Henry Barraud qui n'est donnée que six fois.

Par ailleurs le ballet, toujours sous la haute autorité de Lifar, favorise la naissance de partitions nouvelles : en 1951 *Blanche-Neige* de Maurice Yvain, en 1952 *Fourberies* (d'après Rossini) et *Etudes*, en 1953 *Cinéma* de Louis Aubert et *Hop-Frog* de Raymond Loucheur, en 1954 *Nautéos* de Jeanne Leleu, en 1955 *les Noces fantastiques* de Marcel Delannoy et *la Belle Hélène* (d'après Offenbach), et d'autres encore.

Administrateur avisé, metteur en scène de classe, Maurice Lehmann a su, durant toute cette gestion, grâce à un renouveau spectaculaire, redonner à



Phot. Giraudon.)



l'Opéra de Paris un prestige en parfait accord avec la somptuosité du lieu.

Georges Hirsch a occupé à deux reprises le poste d'Administrateur de la réunion des Théâtres lyriques, la première fois de 1946 à 1952, la seconde de 1956 à 1959, année où A.-M. Julien lui succède.

Pendant la première période nous sommes redevables à Hirsch de la reprise de *Diane de Poitiers* d'Ibert, de la création du *Bolivar* (1950) de Darius Milhaud et de celle, à la scène la même année, de *Jeanne au bûcher*, chef-d'œuvre d'Honegger.

Plus encore que tout autre, Hirsch apporte tous ses soins aux spectacles de ballets. C'est à lui que l'on doit, en 1947, le retour de Serge Lifar, écarté de son poste pour des raisons extra-artistiques, ce qui permet de remettre à l'affiche *la Suite en blanc* de Lalo, *Istar* de d'Indy, *le Chevalier et la Damoiselle* de Gaubert. Ce poste Lifar le conservera jusqu'en 1959.

La politique de Hirsch est assez différente de celle de Lehmann. Hirsch ne mise pas exclusivement sur le succès de deux ou trois grandes œuvres somptueusement montées. Il veut faire de l'Opéra de Paris une grande scène lyrique internationale sur laquelle doit figurer, bon an mal an, le maximum d'ouvrages du répertoire en leur assurant une périodicité régulière. Il souhaite également ressusciter certains d'entre eux et son choix se porte notamment sur une reprise du *Martyre de saint Sébastien* de Debussy et sur celle du *Bal masqué* (1959) de Verdi.

Dans le domaine du ballet il monte ou remonte le *Lucifer* de Delvincourt, *Phèdre* (1950) d'Auric, *le Chevalier errant* d'Ibert, *Roméo et Juliette* de Prokofiev (déjà retenu par Lehmann), *la Dame à la licorne* de Jacques Chailley, d'autres encore.

Hirsch, comme son prédécesseur Lehmann, reste très circonspect sur la création d'opéras modernes.

A juste titre, hélas ! puisque le public ne leur fait qu'un accueil on ne peut plus réservé... les ouvrages nouveaux ne se donnent-ils pas devant des tiers de salles !

Ce qu'on peut dire c'est qu'en dépit des immenses difficultés qui s'attachent de nos jours à la gestion de cette énorme machine qu'est l'Opéra de Paris, Georges Hirsch, surmontant tous les obstacles dressés sur sa route, a su efficacement les surmonter et conserver à cette illustre maison son caractère de haut lieu de l'art lyrique.

\*  
\* \*

L'Opéra, théâtre de prestige ! C'est dans cette voie que le nouvel administrateur A.-M. Julien semble vouloir délibérément s'engager.

Il a, pour justifier cette attitude, d'illustres précédents.

N'est-ce pas au palais Garnier que la République a toujours reçu les souverains ?

En 1889 le shah de Perse, en 1896 le tsar Nicolas, en 1902 le roi Edouard VII, en 1903 celui d'Italie, en 1905 ceux d'Espagne et de Portugal puis successivement les rois de Suède (1908), de Bulgarie (1910), des Belges et de Serbie (1911), la reine de Hollande (1912) et juste avant la guerre de 1914, le roi George V.

Recevoir les chefs d'Etat est donc une tradition.

Sous l'angle du prestige cette *Carmen* présentée, en 1960, à M. Khrouchtchev, a été un coup de maître. Depuis longtemps on n'avait autant parlé de l'Opéra de Paris : la presse, la radio, la télévision se ruèrent sur l'événement qui avait fait sensation. Bien des Parisiens, qui avaient oublié que derrière la façade célèbre et familière il se passait quelque chose, eurent envie à nouveau d'entrer : dans la vie de la capitale, l'art lyrique prenait place.

André BOLL.

LILA de NOBILI : Maquette de décor pour *Carmen* ; mise en scène de Raymond Rouleau. (Musée de l'Opéra).



L'ensemble de ces documents a été photographié à la bibliothèque de l'Opéra par Jean Sadoul.



# GRANDES VOIX

## XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

ARNOULD Madeleine-Sophie (1744-1802)  
(interprète de Rameau et de Gluck)  
BEAUMAVIELLE François (mort en 1688)  
DUN (*Armide* en 1686)  
JELIOTE Pierre (1711-1782)  
LE GROS Joseph (1739-1793) (ténor des  
ouvrages de Gluck)

MAUPIN, M<sup>lle</sup> d'Aubigny, dame (1673-  
1707)  
ROCHOIX Marthe (1650-1728) célèbre  
interprète de Lully)  
SAINT-HUBERTY Antoine-Cécile, née  
Clavel (1756-1812) (interprète des ouvrages  
de Gluck)

## XIX<sup>e</sup> siècle

DUPREZ Louis (1806-1896) (ténor créa-  
teur de *La Muette*)  
FALCON Marie-Cornélie (1812-1897)  
GARAT Pierre-Jean (1764-1828) (*Don  
Juan*)  
LABLACHE Louis (1794-1858) (basse)

MALIBRAN-GARCIA Marie-Félicité (1808-  
1836)  
NOURRIT Adolphe (1802-1839)  
PASTA Giuditta (1798-1865) (interprète de  
Rossini)

## XX<sup>e</sup> siècle

ALVAREZ Albert-Raymond (1861-1930)  
BREVAL Lucienne (1869-1935)  
CALLAS Maria Meneghini  
CALVE Emma (1858-1942)  
CARON Rose (1857-1930)  
CARUSO Enrico (1873-1921)  
CAVALIERA Lina (1874-1944)  
CHALIAPINE Fédor-Ivanovitch (1861-  
1930)  
CRESPIN Régine  
DELMAS Jean-François (1861-1930)  
DELNA Marie (1873-1921)  
DUPREZ Louis (1806-1896) (fort ténor)  
FAURE Jean-Baptiste (1830-1914)  
FRANZ Paul (1876-1950)  
GALL Yvonne-Irma  
GARDEN Mary  
GEDDA Nicolai  
HELDY Fanny  
IBOS Guillaume (1860-1952)  
KRAUSS Gabriel (1842-1906)

LITVINNE Félicia (1863-1936)  
LUBIN Germaine  
MONACO Mario del  
MURATORE Lucien (1876-1954)  
MONTE Carlo del  
PATTI Adelina (1843-1910)  
PERIER Jean (1869-1954)  
PERNET André  
RAUNAY, Jeanne Richome dite (1862-  
1942)  
RENAUD Maurice (1861-1933)  
RESKE Jean de (1850-1925)  
RHODES Jane  
RITTER-CIAMPI Gabrielle  
ROBIN Mado (1918-1960)  
TEBALDI Renata  
VALLIN Ninon  
VAN DYCK Ernest (1861-1923)  
VANNI-MARCOUX  
VIARDOT Pauline Garcia (1821-1920)





MAURICE DENIS : COSTUME DE LA DAME DE VOLUPTÉ POUR « LA LÉGENDE DE SAINT CHRISTOPHE ». MUSIQUE DE VINCENT D'INDY. 9 JUIN 1920.



# LA BIBLIOTHÈQUE ET LE MUSÉE DE L'OPÉRA

PAR ANDRÉ MÉNETRAT

**P** ARMI les milliers de mélomanes qui, chaque semaine, se pressent à l'Opéra, combien d'entre eux connaissent l'existence de la Bibliothèque et du Musée ? Installés dans le Pavillon impérial, la Bibliothèque et le Musée surprennent dès l'abord le visiteur ; après les ors et les sculptures du Palais Garnier, on découvre un escalier sévère tout en pierres d'attente dont la nudité piranésienne est pleine de grandeur. Une sobre galerie tapissée de partitions et de livres conduit à la salle de lecture.

Bientôt centenaire, la Bibliothèque poursuit sa mission discrète de conservation et de documentation, cependant qu'au Musée sont rassemblés les souvenirs précieux ou touchants des grands serviteurs de la musique, du chant et de la danse.

C'est à la passion que nourrissait Charles Nutter pour l'Opéra qu'est due la création officielle de la Bibliothèque. Certes, les greniers des salles successives ont abrité les éléments les plus rares de nos collections dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais ils y demeuraient ignorés et subirent bien des vicissitudes au hasard des incendies, des curiosités intéressées ou plus simplement de l'ignorance des copistes.

Nutter, ce curieux homme, abandonna le barreau à moins de quarante ans pour se consacrer au théâtre et aux livrets d'œuvres lyriques ; il collabora avec Offenbach, avec Verdi, avec Lecocq ; c'est à lui que nous devons la première adaptation française des œuvres de Wagner car il fut du petit nombre de ceux qui, en France, eurent l'intuition de la grandeur wagnérienne. Sous les yeux et avec l'accord du maître allemand vivant alors à Paris, Charles Nutter adapta les poèmes de *Tannhäuser*, de *Rienzi* et de *Lohengrin*. Très lié d'amitié avec Camille du Locle, collaborateur d'Emile Perrin à la direction de l'Opéra, Nutter entreprit bénévolement, vers 1860, le classement de toutes les archives que conservait, de façon fort précaire, l'Académie impériale de musique. En 1863, Perrin le nommait conservateur « à titre honorifique » des archives de la maison ; cette nomination était officialisée



CHARLES TRUINET DIT  
NUTTER (1828-1899).  
Peinture anonyme. (*Bibl.  
de l'Opéra.*)





JEAN-BAPTISTE LULLY (1633-1687), surintendant de la Musique du Roy. (Bibl. de l'Opéra.)

JEAN I BERAIN, extrait de *Dessins et Costumes d'Opéra*, 1685. (Bibl. de l'Opéra.)



Partition autographe de RAMEAU pour *Daphnis et Chloé*. (Bibl. de l'Opéra.)

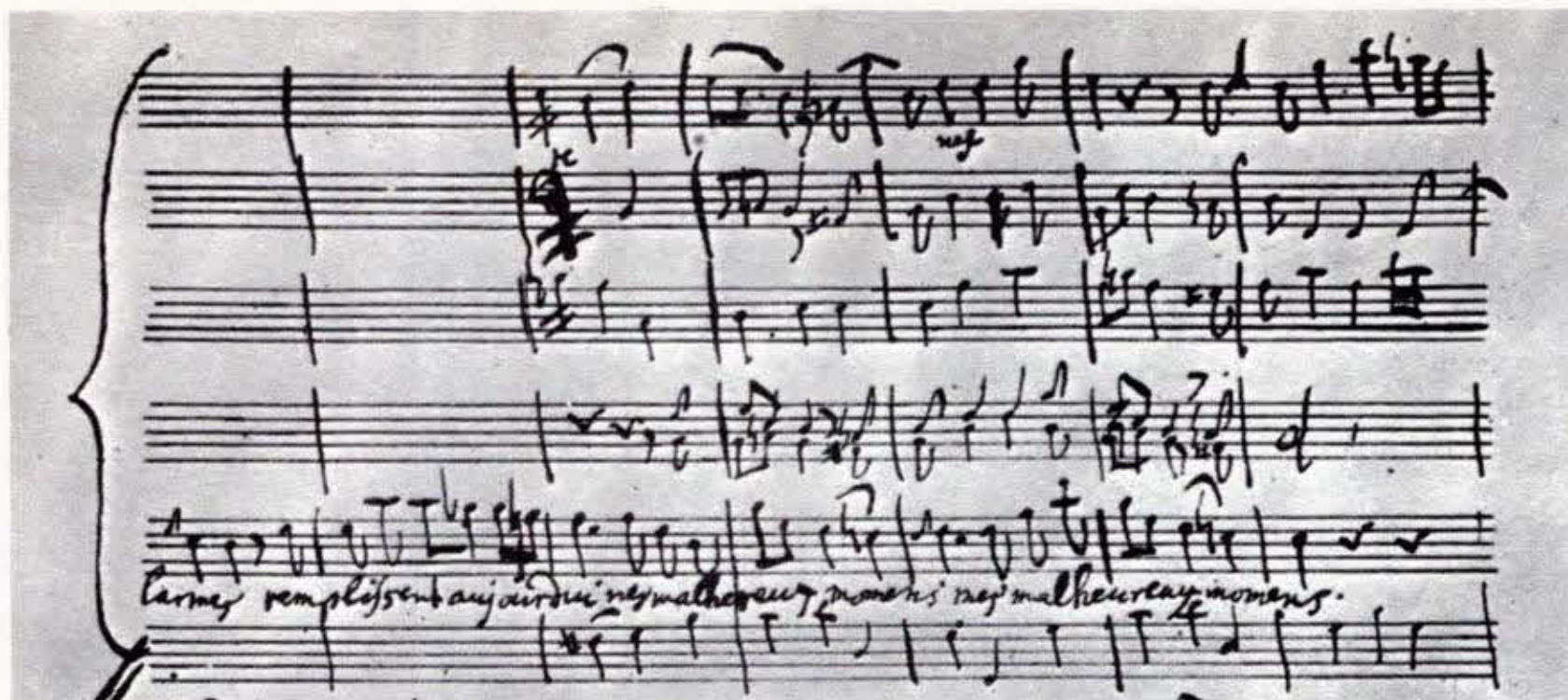
par le ministre de la Maison de l'Empereur le 20 juin 1866 : Charles Nutter était consacré archiviste-bibliothécaire à vie... et sans traitement. Nutter travailla fiévreusement, pendant que s'élevaient les murs du Palais Garnier, commencé en 1861. Il rassembla toutes les partitions anciennes entassées dans les greniers et dans le bureau de copie de la Salle Le Peletier; aidé par son ami Théodore de Lajarte, il classa le répertoire, du moins ce qui en restait, depuis cette *Pomone* de Cambert que Pierre Perrin fit représenter en 1671 sur le théâtre de la rue Guénégaud jusqu'aux créations les plus récentes. Toutes les découvertes, dûment répertoriées puis entreposées dans les sous-sols du Nouvel Opéra, échappèrent à l'incendie du 28 octobre 1873. Malheureusement les maquettes de décors encore en instance de transfert disparurent dans le sinistre en même temps que le buste de Gluck par Houdon et celui de Lully... sortis pourtant indemnes de l'incendie de 1781.

En 1878, la Bibliothèque entièrement meublée selon les plans de Charles Garnier ouvrit ses portes non à son emplacement actuel, mais tout en haut du Nouvel Opéra, au-dessus de la rotonde du glacier, à l'angle des rues Halévy et Meyerbeer ; le bibliothécaire était logé sur place au même étage dans un appartement de quatre pièces transformé depuis en magasin de costumes et en atelier de décoration.

Mais cette bibliothèque publique était d'accès difficile : pour y pénétrer on devait passer par la salle de spectacle et gravir six étages. Le Pavillon de l'Empereur resté sans emploi et toujours inachevé fut alors attribué, non sans de longues discussions, à la Bibliothèque, cependant que la galerie attenante, le long de la rue Auber, devenait le Musée de l'Opéra. L'inauguration fut fixée au 15 octobre 1881, date doublement faste puisque le même jour l'électricité faisait son apparition dans le Grand Foyer, dans les couloirs et dans la salle de spectacle ; la Bibliothèque ouvrait ses portes le 1<sup>er</sup> mars 1882.

Jusqu'à sa mort en 1899, Nutter poursuivit sa tâche qu'il couronna en léguant tous ses livres et le tiers de sa fortune à sa chère Bibliothèque. Son souvenir aujourd'hui est aussi présent parmi nous que son grand portrait,





Partition autographe de GLUCK pour *Orphide*. (Bibl. de l'Opéra.)



GASPARO LUIGI PACIFCO SPONTINI (1774-1851). (Bibl. de l'Opéra.)

dont l'expression rêveuse l'apparente étrangement, en sa robe de chambre écossaise, au James de *la Sylphide*, son contemporain.

En 1935, la Bibliothèque de l'Opéra fut rattachée à la Réunion des Bibliothèques nationales après avoir, pendant ses soixante-dix ans d'autonomie, dépendu directement de la Direction des Beaux-Arts. 1942 devait marquer la création du Département de la musique à la Bibliothèque nationale et l'Opéra en devint l'une des trois sections, spécialement consacrée à l'art lyrique, à la danse et à l'histoire du costume.

Cette Bibliothèque, née tout entière de l'ardente volonté d'un seul homme, il est temps maintenant d'en présenter les collections. Depuis Rameau, avec *Daphnis et Eglé*, *la Naissance d'Osiris*, *le Retour d'Astrée*, Gluck avec *Armide* et *Orphée*, Rossini avec *le Comte Ory* et *Ermione* jusqu'à *Marouf* d'Henri Rabaud, *la Naissance de la lyre* d'Albert Roussel et *le Marchand de Venise* de Reynaldo Hahn, une éclatante réunion de manuscrits originaux permet de suivre dans les moindres détails l'évolution de l'art lyrique et de l'art chorégraphique sur notre première scène nationale. Ces manuscrits, tous complétés par les partitions d'orchestre, très souvent annotées par leurs auteurs, témoignent des scrupules et de la haute probité intellectuelle des musiciens qui les composèrent. Pour ne pas être trop incomplet, rappelons encore les manuscrits de Spontini : *Agnès de Hohenstaufen*, *Fernand Cortez*, *Nurmahal* et la fameuse *Vestale*; quelques pages de *Médée* de Cherubini; *l'Africaine*, *les Huguenots*, *Robert le Diable* de Meyerbeer; *la Juive* et *la Reine de Chypre* d'Halévy; *Sapho* et *le Tribut de Zamora* de Gounod; *Henry VIII* de Saint-Saëns; Reyer est présent avec *Sigurd*, *Erostrate*, *Salammbô*, *la Statue* et *Sacountala*; Léo Delibes avec *la Source* et *Coppélia*. Tout l'œuvre de Massenet est là, en manuscrits autographes : telle partition somptueuse comme celle de *Don Quichotte* est ornée de caricatures de la main de Chaliapine et de Caruso. *Gwendoline* et *le Roi malgré lui* de Chabrier sont sur nos rayons et aussi *Pénélope* et *Prométhée* de Gabriel Fauré. L'un de nos joyaux : plus de la moitié du manuscrit du *Martyre de saint Sébastien* dont on peut suivre la composition fiévreuse; l'écriture de Claude de France et celle d'André Caplet se succèdent, se complètent alors que, pressé par les répétitions,

Extrait de *Dessins et Costumes d'Opéra* de BERRAIN, 1685. (Bibl. Opéra.)







GIACOMO LIEBMANN  
BEER DIT MEYERBEER  
(1791-1864). (Bibl. Opéra)

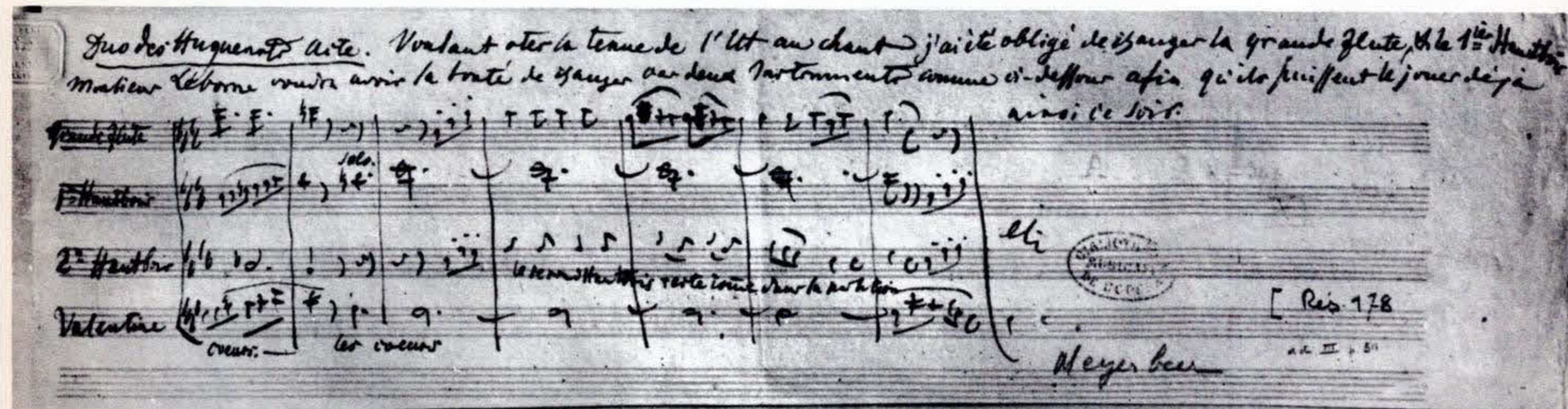
Debussy livrait son drame scène par scène. André Messager nous a laissé *les Deux Pigeons*, Sylvio Lazzari *Armor*, *la Tour de feu* et, pour conclure avec un genre moins sévère, mentionnons parmi tant d'autres, car il faut se limiter, *les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *la Fille de Madame Angot* de Lecocq et *le Petit Faust* d'Hervé. La danse n'est pas oubliée : les manuscrits inédits de *la Sylphide* et de *la Fille mal gardée* en sont la preuve.

Aussi précieuse que tous ces manuscrits, une suite de dessins originaux de costumes, depuis les Menus Plaisirs du Roi avec Bérain, Bocquet, Gissey, Fragonard jusqu'au  $xx^e$  siècle avec Derain, Cocteau et Vertès, témoigne de l'œuvre artistique accomplie par l'Opéra ; si le  $xviii^e$  siècle n'offre qu'un choix de costumes, de 1820 à 1960, à peu près toutes les créations de l'Opéra sont présentes dans nos albums ; au  $xix^e$  siècle, Ciceri, Cambon, Lormier, Lacoste... et au  $xx^e$  siècle, Bakst, Benois, Brayer, Brianchon, Chapelain-Midy, Colin, Dignimont, Labisse, Léger, Malclès, Wakhevitch et combien d'autres attestent qu'aux grands musiciens ont été associés les grands peintres.

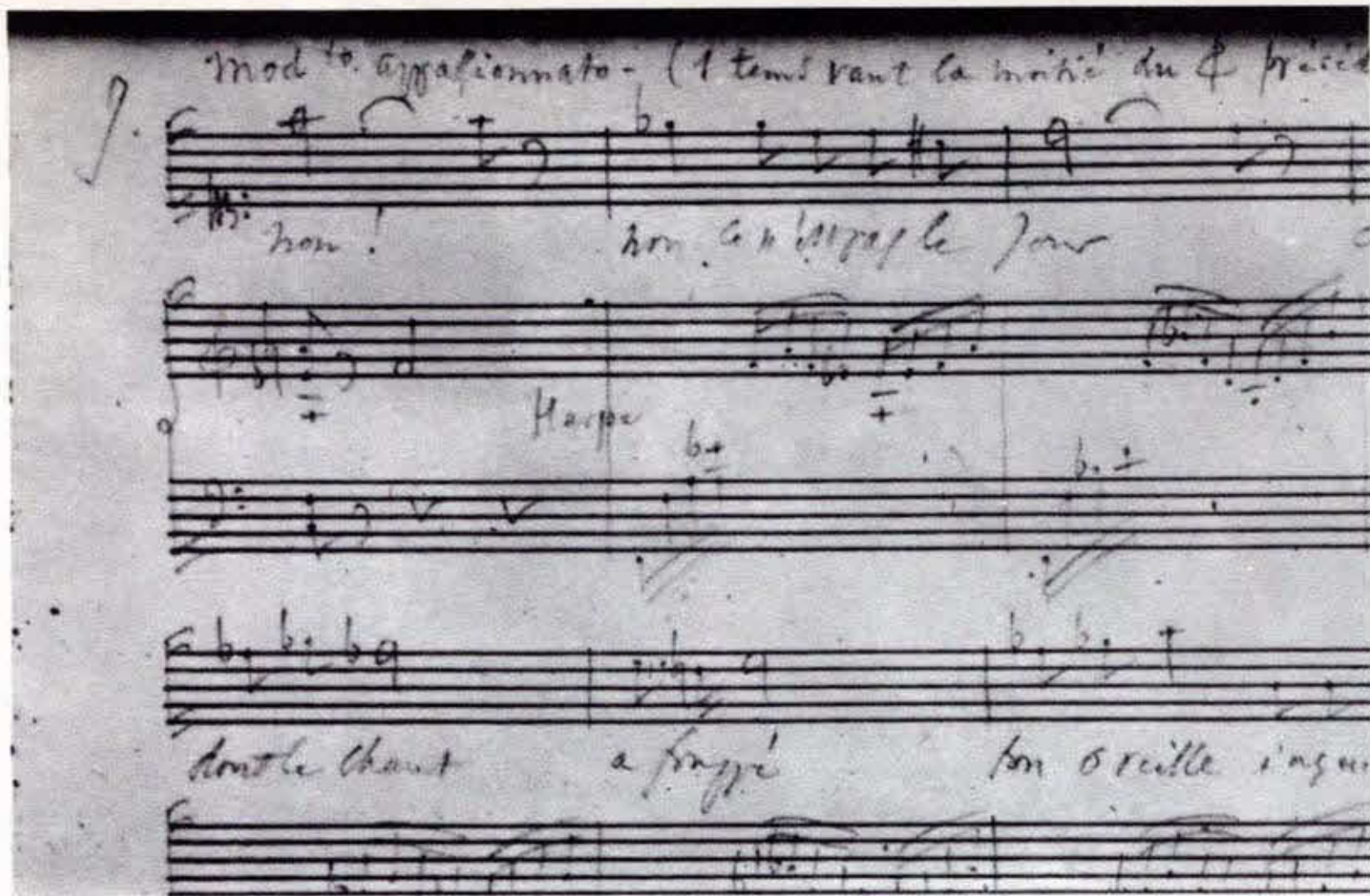
Autre reflet de l'histoire de notre première scène nationale, les affiches : rares au  $xviii^e$  siècle, elles forment une collection complète depuis 1805 sans parler d'une série d'affiches illustrées provenant des théâtres du Boulevard du Crime de 1830 à 1900.

Jusqu'en 1930, nous conservions aussi 1 300 cartons d'archives qui, à cette date, ont été déposés aux Archives nationales mais demeurent encore à notre disposition : plus de 3 000 registres de correspondance, de comptabilité, d'abonnements qui permettent de reconstituer au jour le jour l'histoire de notre théâtre. Enfin, les quinze volumes du *Journal de l'Opéra*, rédigé par Nutter jusqu'en 1870, tenu à jour ensuite par les bibliothécaires successifs, sont le reflet quotidien des représentations données depuis trois cents ans dans les treize salles occupées successivement par l'Académie royale, impériale et nationale de musique. Une très importante collection d'autographes littéraires qui s'accroît d'ailleurs régulièrement enrichit notre documentation ; citons seulement le manuscrit du livret des *Troyens* de la main de Berlioz ;

Partition autographe de MEYERBEER pour *Duo des Huguenots*, changements pour *Valentine*. (Bibl. de l'Opéra.)







Partition autographe de GOUNOD pour *Roméo et Juliette*. (Bibl. de l'Opéra.)



CHARLES GOUNOD (1818-1893). Photographié par NADAR. (Bibl. de l'Opéra.)

de nombreuses lettres de Verdi à du Locle, le journal de Francœur, directeur de l'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle, le manuscrit de Beffara et cet étonnant traité de chorégraphie d'Adice où l'exposé des principes de la danse académique est interrompu par les récriminations d'Adice contre son directeur et ses rivaux de l'école de danse. Enfin, signalons encore que la quasi-totalité des plans de Charles Garnier sont conservés à la Bibliothèque.

Quelque précieuses que soient toutes les pièces uniques que nous venons d'évoquer, elles ne représentent qu'une faible partie de nos richesses ; nous conservons tous les ouvrages (plus de 900) créés à l'Opéra depuis 1671, les cantates et les morceaux de circonstance. L'ensemble de ces partitions d'orchestre, des partitions de piano, des rôles, des parties de chœurs ou d'orchestre représente plus de 50 000 volumes ou cahiers. En outre, on trouve sur nos rayons près de 4 500 œuvres lyriques ou chorégraphiques jouées sur d'autres scènes.

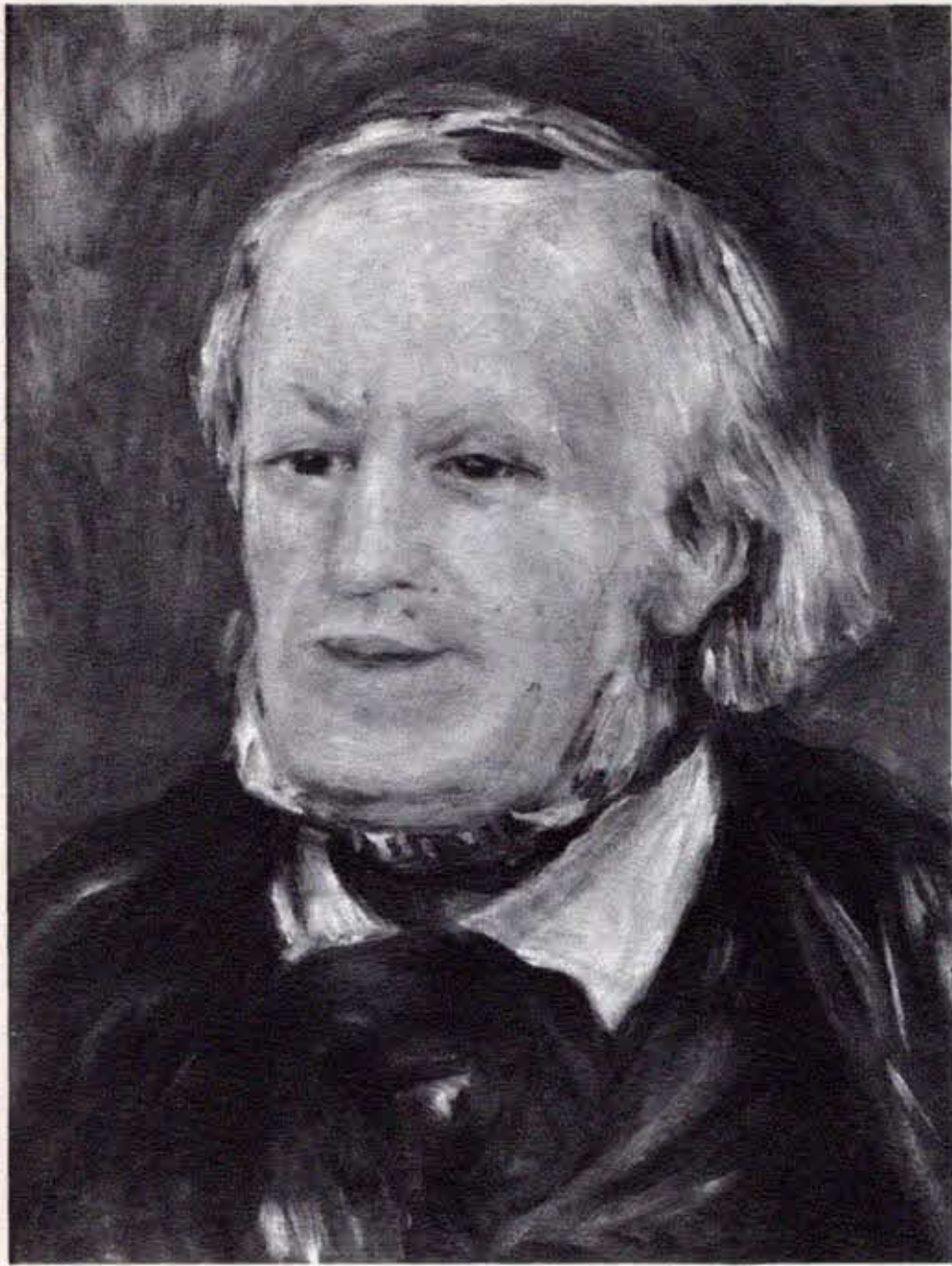
A côté de ces partitions, une bibliothèque musicologique et littéraire de 40.000 volumes ou brochures constitue une documentation incomparable pour l'homme de théâtre. Tous les ouvrages nécessaires aux musiciens, aux chanteurs, aux chorégraphes, aux décorateurs et aux metteurs en scène sont là et nous avons créé depuis peu une nouvelle section consacrée aux arts du music-hall et du cirque. J'ajoute qu'en 1952 M. Rolf de Maré, en donnant sa magnifique collection des Archives internationales de la Danse à la Bibliothèque de l'Opéra, a complété et considérablement élargi notre bibliothèque chorégraphique qui, jusqu'à cette date, était limitée à la danse académique. 6 000 volumes, 1 000 partitions, 8 000 estampes, 15 000 photographies permettent désormais au chercheur de se documenter sur tous les aspects de la danse.

Cet inventaire de la Bibliothèque de l'Opéra ne serait pas complet s'il passait sous silence toute l'iconographie qui s'y trouve réunie : elle compte plus de 100 000 documents (dessins originaux, estampes, photographies), miroir fidèle de la musique lyrique et de la danse depuis bientôt trois siècles.



HECTOR BERLIOZ (1803-1869). (Bibl. de l'Opéra.)





RICHARD WAGNER (1813-1883), par RENOIR \* GIUSEPPE VERDI (1813-1901).

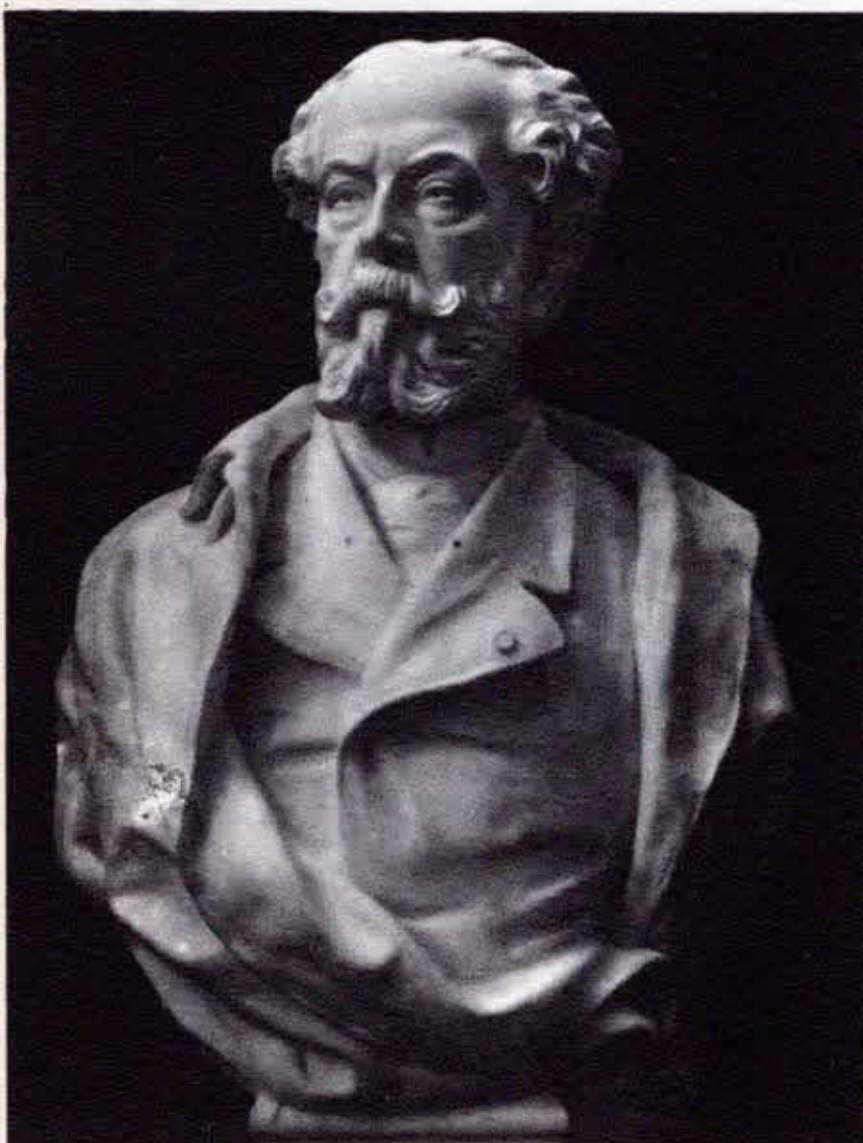


GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868).

Le Musée de l'Opéra est d'abord un musée sentimental où les œuvres d'art autant que les souvenirs évoquent la mémoire des grandes figures de l'art lyrique et de l'art chorégraphique. Non seulement les pensionnaires de notre Académie nationale de musique y sont honorés, mais nous y accueillons aussi tous les artistes qui ont, par leur talent, bien mérité des « arts-musique ».

Le Musée actuel, au premier étage, doit très prochainement être doublé par une galerie ouverte au rez-de-chaussée qui abritera le Musée de la Danse. Au sommet de l'escalier, Lully, Gluck, Rameau, Wagner sont les voisins d'une grande toile par Georges d'Espagnat qui groupe autour de Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt et Ricardo Vinès. A droite, la salle de lecture de la Bibliothèque et, en poursuivant, un choix parmi les 900 maquettes retrace l'évolution du décor depuis plus d'un siècle. On pénètre dans le Musée et comment n'être pas ému devant ce corselet de théâtre, ces masques de la comédie italienne, ces fragiles écrans dont les élégantes masquaient leur beauté et le costume tramé d'or des danseurs de Bérain. Il n'est pas dans notre propos de dresser des listes ; pourtant comment ne pas parler des deux pastels de Perroneau : Jean-Georges Noverre, rénovateur de la danse, et sa femme, ravissante comédienne.

Une autre vitrine célèbre le centenaire de *Tannhäuser* et la naissance de *Coppélia* dont la créatrice, Giuseppina Bozzachi mourut à vingt ans pendant le siège de Paris ; souvenirs sentimentaux : le verre où buvait Jelyotte, créateur des *Indes galantes*, le pistolet de Beethoven et la tasse de Rossini, chargée des titres de tous les opéras, qui illustrèrent le cygne de Pesaro, le miroir de M<sup>me</sup> Carvalho, première Marguerite de *Faust* et, dans



EDOUARD-VICTOR-ANTOINE LALO (1823-1892). Buste par FEINBERG. (Phot. Viollet.)



(Phot. Viollet.)



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921).



RICHARD STRAUSS (1864-1949)



(Phot. Viollet.)

le registre grave, les bretelles encore tachées du sang du duc de Berry, assassiné un soir d'opéra ; le touchant cercueil en miniature qui perpétue le supplice d'Emma Livry — quelques fragments d'un tulle roussi résument le lent martyre de cette enfant victime du feu — papillon, la flamme brûla ses ailes au soir d'une répétition, mais ce n'est qu'après un an de souffrance que le repos lui fut accordé. Les bombes d'Orsini, sphères dérisoires, sont l'écho désamorcé des passions nationalistes que la lutte pour l'unité italienne fit naître. Plus loin, un buste de Carpeaux ressuscite toute l'impertinente jeunesse d'Eugénie Fiocre, ravissante danseuse à qui le duc de Morny, vice-empereur, ne pouvait rien refuser. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est représenté par le portrait de Gluck par Cochin, par les Hubert Robert rappelant l'incendie de l'Opéra où deux capucins pompiers périrent et par le buste de La Guimard. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est Delacroix avec le danseur Simon, c'est la caricature de Vestris, le « Diou de la Danse », c'est un admirable buste de Dupont ; plus tard, c'est Renoir et son portrait de Wagner ; c'est aussi, hélas ! Duprez par Carolus Duran. Deux immenses toiles de Clairin et de Debat-Ponsan exposées dans la Bibliothèque évoquent Zucchi et Sandrini, étoiles du ballet de la « belle époque ». Tout près de nous, nous devons choisir pour signaler les danseuses de X. Prinnet, le grand Van Dongen que M<sup>lle</sup> Anna Johnsson a donné à notre Musée, les vitrines souvenirs : Argentina, son châle, son peigne, sa Légion d'honneur ; Pavlova, sa coiffure du Cygne ; Diaghilev, son monocle, son réveil, ses livres et cette jumelle qu'un soir d'opéra il oublia de rendre... et que l'Opéra, par-delà la mort, a récupérée ; les émouvantes épaves de Nijinsky, les pétales du *Spectre de la rose* et ce jeu de tarots dont il bercait sa folie en passant par cette méthode de notation de la danse qu'il élaborait lentement. Ida Rubinstein est là, Shéhérazade due au pinceau de Jacques-Emile Blanche. Artistes d'aujourd-



GEORGES BIZET (1838-1875). (Phot. Viollet.)



M<sup>lle</sup> FIOCRE. Buste par CARPEAUX. (Musée de l'Opéra.) (Phot. Bulloz.)



d'hui, Lycette Darsonval et Lifar dansent, grâce au pastel de Menkès, le deuxième acte de *Giselle*. Des maquettes de décors sans cesse renouvelées apportent à ce musée la note d'actualité qui le garde de la fixité ; aujourd'hui Brayer, Benois, Chapelain-Midy, Wakhevitch et Lila de Nobili ; demain Cocteau, Oudot, Leonor Fini ou Dignimont seront la preuve de notre attention et de notre souci de faire de ce Musée un organisme vivant et non la nécropole poussiéreuse des gloires ensevelies.

L'Académie nationale de musique et la Bibliothèque-Musée de l'Opéra vivent en union étroite et je n'en veux pour récent témoignage que cette reprise d'une tradition depuis longtemps abandonnée : le jour où, l'hiver dernier, *Carmen* fut inscrite au répertoire de l'Opéra, ce n'est plus au Foyer de la Danse mais à la Bibliothèque que furent présentés au Président de la République les interprètes du chef-d'œuvre de Bizet. Devant les admirables sanguines qui gardent le souvenir de M<sup>lles</sup> Boscreux, Christophe, Lunos et Aubry, premières vedettes de l'Opéra au XVII<sup>e</sup> siècle, Carmen et Micaëla, Don José et Escamillo attestent par leur présence même que notre maison a su, malgré les révolutions, les incendies, les transferts successifs, rester la fidèle gardienne des trésors que trois siècles de prestige lui ont confiés.

ANDRÉ MÉNETRAT



Invitation pour *Giselle*, sous la direction de Jacques Rouché. \* *Le Vent*, par BOCQUET.

ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE ET DE DANSE

REPÉTITION GÉNÉRALE

**GISELLE OU LES WILIS**



Ballet  
Pantomime en 2 actes  
de  
SAINT-GEORGES  
THÉOPHILE GAUTIER & CORALY

Musique  
de  
ADOLPHE ADAM

ACADÉMIE NATIONALE  
DE MUSIQUE  
ET DE DANSE

Repétition Générale

**GISELLE**  
ou  
**LES WILIS**

N° \_\_\_\_\_

M. \_\_\_\_\_

INVITATION

Ce Billet ne peut être vendu.

(Bibl. Opéra.)



# GRANDES ÉTOILES

## XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

BALON Jean (1676-?)  
BEAUCHAMP Pierre II (1636-1719)  
CAMARGO Marie-Anne, Cupin de (1710-1770)  
CAMPANINI Barbara « la Barbarina » (1721-1799)  
DAUBERVAL, alias Jean Bercher (1742-1806)  
DIDELOT Charles-Louis (1769-1837)  
DUPRE Jean-Georges (1727-1810)  
GARDEL Maximilien (1741-1787)

GUIMARD Madeleine (1743-1816)  
LA FONTAINE, M<sup>lle</sup> de (1665-1738)  
LULLY Jean-Baptiste (1632-1687)  
MAUPIN, M<sup>lle</sup> d'Aubigny, dame (1673-1707)  
NOVERRE Jean-Georges (1727-1810)  
PECOURT Louis (1653-1729)  
PREVOST Françoise (1660-1741)  
SALLE Marie (1710-1756)  
VESTRIS Gaétan (1729-1808)  
VESTRIS Auguste (1760-1842)

## XIX<sup>e</sup> siècle

BONI Aïda (1878-1907)  
BOURNONVILLE Auguste (1805-1879)  
ELSSLER Fanny (1810-1884)  
GRISI Carlotta (1819-1899)  
MAURI Rosita (1878-1907)

PERROT Jules (1810-1892)  
SANGALLI Emma (1872-1883)  
TAGLIONI Marie (1804-1884)  
ZAMBELLI Carlotta

## XX<sup>e</sup> siècle

ALGAROFF Youly  
ANDREANI Jean-Paul  
AMIEL Josette  
AVELINE Albert  
BESSY Claude  
BOZZONI Max  
BOS Camille  
CHAUVIRE Yvette  
DARSONVAL Lysette  
DAYDE Liane  
KALIOUJNY Alexandre  
LIFAR Serge

MASSINE Léonide  
PAVLOVA Anna (1881-1931)  
RENAULT Michel  
SCHWARZ Solange  
SKIBINE George.  
SPESSIVTZEVA Olga  
STAATS Léo (1877-1952)  
TALCHIEFF Marjorie  
TCHERINA Ludmilla  
TROUHANOVA Natacha  
VYROUBOVA Nina  
VAN DIJK Peter



Fourberies

Travesti

de  
Mascarille  
(Hodart)

10



ROLAND OUDOT : COSTUME  
TRAVESTI DE MASCARILLE POUR  
« LES FOURBERIES ». 27 FÉV. 1952.





# L'OPÉRA EN CARICATURES

L'ensemble de la documentation et de l'illustration de cet ouvrage a été réalisé à la Bibliothèque et au Musée de l'Opéra de Paris, grâce à l'amabilité et aux recherches de :

HENRIETTE BOSCHOT,  
Sous-bibliothécaire à la bibliothèque de l'Opéra.



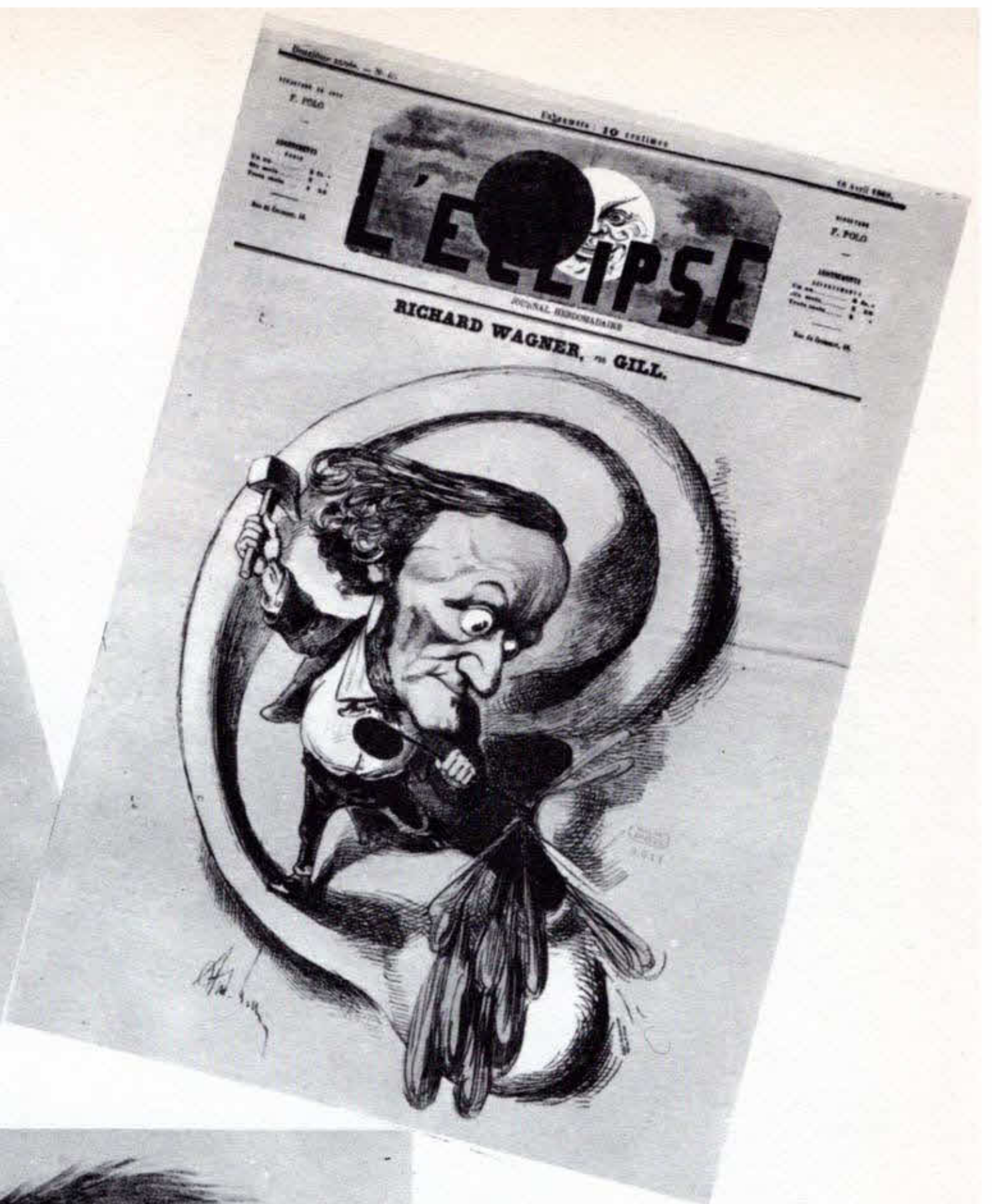
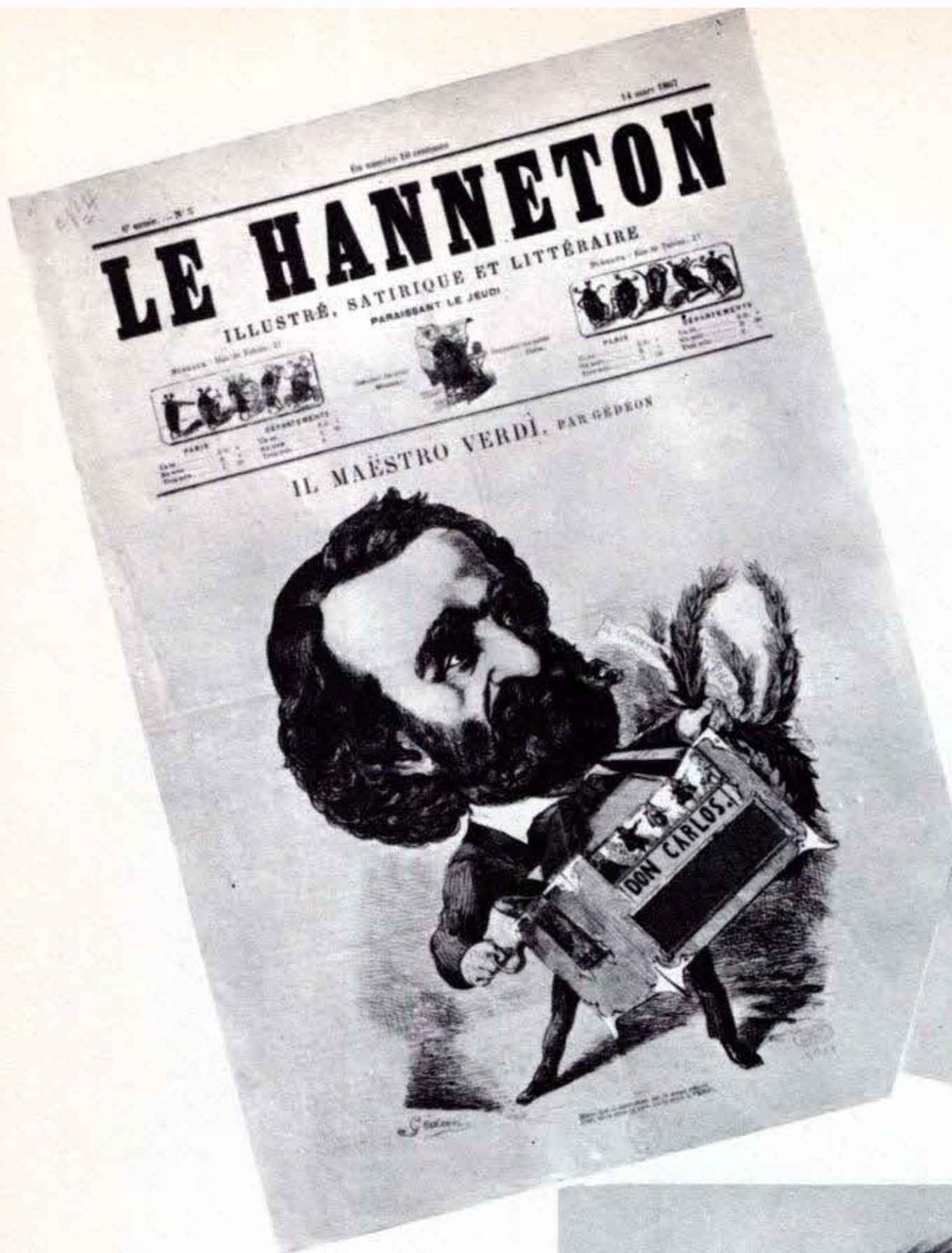
« Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais  
Le changement si prompt qu'on me le promet,  
Souvent au plus beau char le contrepois résiste  
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste,  
Un reste de forêt demeure dans la mer  
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer. »

LA FONTAINE.

Mlle NILSON dans *Ophélie*. Caricature de GILL pour  
*l'Eclipse*. (Bibl. de l'Opéra.)







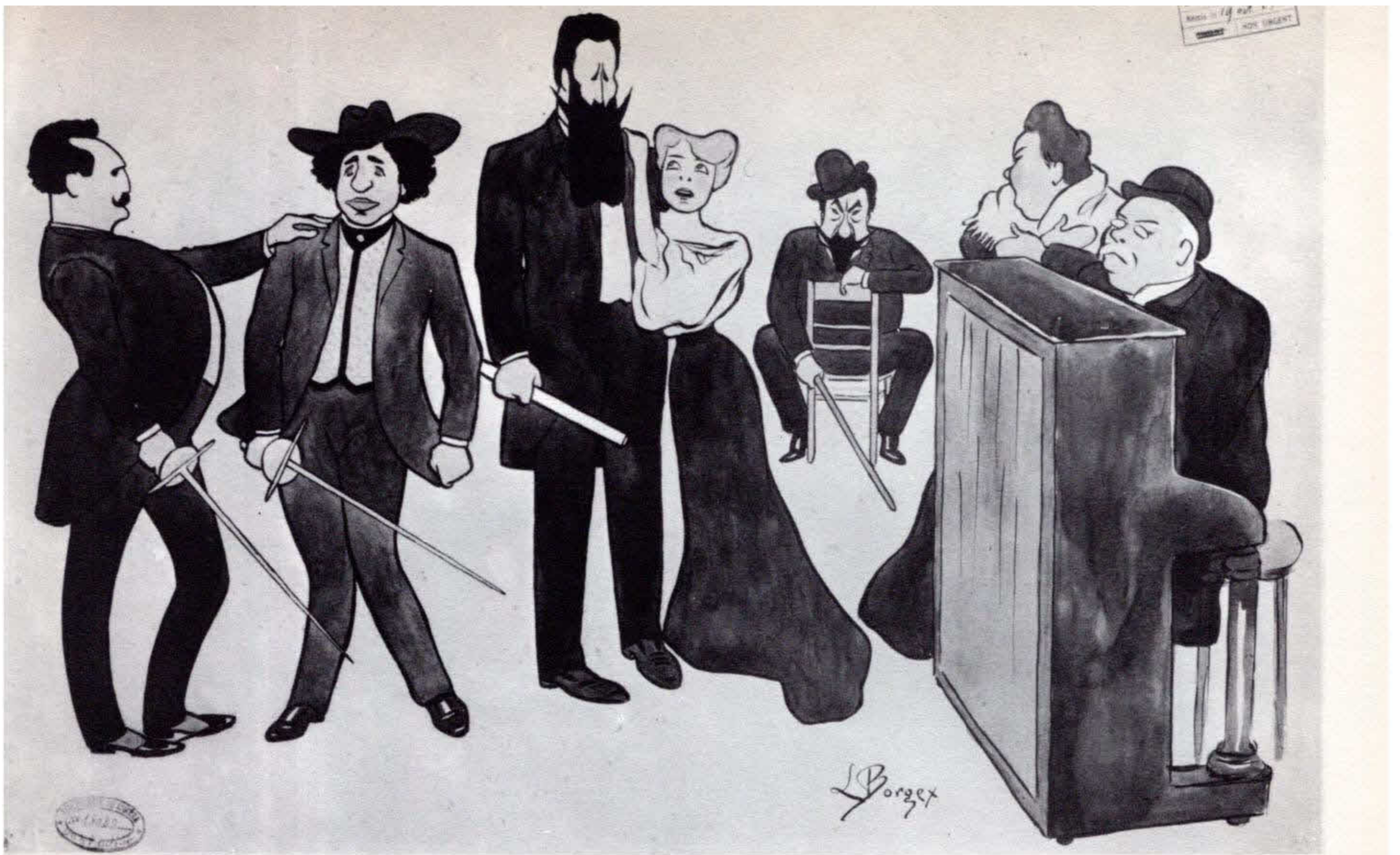
« Plus d'une Iphigénie  
et d'une Clytemnestre  
Sont mortes à vingt ans  
victimes d'un orchestre  
Qui semblait se jouer de  
leur épuisement,  
Et les assassiner en les  
accompagnant. »

CHRONIQUEUR DU XVII<sup>e</sup>.

« J'ai vu des guerriers en  
alarme  
Les bras croisés et le  
corps droit  
Crier plus de cent fois :  
aux armes !  
Et ne point sortir de  
l'endroit ! »

PANARD (1773).





Une répétition de *Patrie* à l'Opéra, avec DELMAS, MURATORE, CHAMBON, Mlle MARTYLE, GAILHARD, Mlle GRANJEAN et PALADILHE au piano. Caricature de L. BORGEX.



JULES MASSENET (1842-1912) et HENRI-BENJAMIN RABAUD (1873-1949). Caricature de BILS. (*Bibl. de l'Opéra.*)

CAMILLE CHEVILLARD (1859-1923). Caricature de L. BORGEX. (*Bibl. de l'Opéra.*)







DAUMIER : *L'Amour et sa Mère.*

\*

AUGUSTE VESTRIS (1760-1842). Dessin aquarellé d'ISABEY.

\*

DAUMIER : *Applaudissement.*





PRESTIGIEUX  
THÉÂTRES DE FRANCE

LA  
COMÉDIE FRANÇAISE

L'OPÉRA DE PARIS

L'OPÉRA COMIQUE

Chez OLIVIER PERRIN  
198, boulevard Saint-Germain, PARIS VII<sup>e</sup>.

\*  
L'ENCYCLOPÉDIE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN :

TOME I<sup>er</sup> — 1850-1914. Préface de Léon Moussinac.

DU BOULEVARD DU CRIME AUX BALLETS RUSSES

TOME II — 1917-1950. Préface de Jean-Louis Barrault.

DE « PHI-PHI » à « LA FOLLE DE CHAILLOT »

Tome I<sup>er</sup> : N.F. 69.

Tome II : N.F. 75.

\*  
LA FORMATION DE L'ACTEUR, par Constantin STANISLAVSKI.

Introduction de JEAN VILAR, traduit de l'anglais par E. JANVIER.

Les Revues :

LE THÉÂTRE DANS LE MONDE, publié par l'Institut International du Théâtre.  
OPÉRA, BALLET, MUSIC-HALL SPECTACLES.

