

www.e-rara.ch

**Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines
théâtrales françaises, allemandes et anglaises**

Filippi, Joseph de

Paris, 1860

ETH-Bibliothek Zürich

Shelf Mark: Rar 9976

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-9012>

Introduction.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Condizioni d'utilizzo Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

INTRODUCTION

I

Avant d'examiner la forme actuelle de nos théâtres, et les améliorations dont ils seraient susceptibles, il ne sera pas sans utilité de jeter un coup d'œil sur l'histoire de cette branche de l'architecture et sur les monuments qui en existent.

Le penchant général, irrésistible, pour l'imprévu et l'extraordinaire, le désir de s'é mouvoir, de se passionner, ont dû, dit Schiller, donner naissance de bonne heure aux représentations mimiques et dramatiques. Nous en trouvons la trace dès les premiers temps de ce que nous appelons la civilisation antique. On raconte que Thespis, imaginant le premier en Grèce la représentation dialoguée, se faisait conduire de bourgade en bourgade sur un char qui lui servait de théâtre, et du haut duquel il déclamaient avec ses compagnons, barbouillés de lie, plâtrés et fardés, enveloppés de feuillage ou de voiles.

Bientôt le théâtre se fixe et devient un monument de chaque ville; il ne consiste d'abord qu'en une simple charpente; il est loin de présenter les dimensions imposantes et les proportions harmonieuses qu'il prendra plus tard; mais tout imparfait, tout rustique qu'est l'édifice, il ne sert pas moins à développer l'art dramatique, et il suffit pour porter la tragédie, notamment, à ce degré de perfection qui est resté, de nos jours encore, le modèle du genre. Eschyle, Euripide, Sophocle, ne virent représenter leurs chefs-d'œuvre immortels que sur des théâtres de bois. Tel fut d'abord, à Athènes, le fameux théâtre de Bacchus, le plus ancien dont il soit fait mention, et qui servit à la représentation des plus célèbres productions de l'art grec.

Ce n'est que vers l'an 450 avant l'ère chrétienne que la pierre commence à être employée dans la construction du théâtre. Celui de Bacchus, s'étant écroulé sous le poids des spectateurs, il fut, par les soins de Cratinus, réédifié en pierre sur les dessins de Philon, avec les proportions et les dispositions intérieures qui se sont conservées depuis sur tous les théâtres grecs, et qui ont servi de modèle aux théâtres romains.

Telle est, en résumé, la marche que suit l'architecture théâtrale dans l'antiquité; telle est aussi, à certains gardés, son histoire dans les temps modernes.

Dès que la cessation des conquêtes, l'établissement des nationalités et l'affranchissement des communes, permettent aux habitants des villes et des bourgades de quitter les armes et de se réunir dans des occupations et des passe-temps paisibles, la tradition dramatique reparait, d'abord sur des théâtres ambulants, chars ou tréteaux, où se montrent des mimes, des jongleurs, des farceurs enfarinés et couverts d'oripeaux, sans signification déterminée et sans art. Leurs farces sont grossières et obscènes, comme semble l'avoir été l'ancien théâtre romain à sa décadence; les chefs de

l'Église les flétrissent, les autorités civiles les pourchassent. Alors la farce s'introduit dans le sanctuaire, et, se mêlant aux fêtes de la nouvelle religion, elle recrute des acteurs parmi les fidèles et parmi les prêtres eux-mêmes, qui trouvent dans l'intention d'honorer les saints une ample justification de toutes sortes de licences. Chassé des temples par les décrets des conciles et des évêques, l'art dramatique n'abandonne pas les sujets religieux, et, dès le XIII^e siècle, d'informes théâtres en bois s'élèvent en plusieurs villes, à Rome même, dans le Colisée, pour la représentation des mystères.

Bientôt ce réveil d'un art qui a eu un si grand lustre dans l'antiquité se ressent de la renaissance générale des lettres grecques et latines, et des productions dramatiques consacrées à des sujets profanes, modelées sur la tragédie et la comédie antiques, sont écrites par d'illustres auteurs bien avant que le théâtre offre un établissement stable pour les représenter dignement. *L'Orfeo*, d'Angelo Poliziano, la première pièce littéraire qui nous soit connue, est représenté à Mantoue en 1472, sur un théâtre provisoire en bois, de même que les pièces de l'Arioste, de Bibbiena, de Machiavel, sont données à Ferrare, à Rome, à Florence, à Urbino, sur des théâtres de circonstance qui disparaissent après la représentation et ne laissent aucun vestige de leur existence éphémère, si ce n'est la date et le titre de l'œuvre représentée.

C'est ici le lieu de remarquer combien les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de l'art théâtral dans les temps modernes semblent s'être peu préoccupés des conditions matérielles et économiques du théâtre et de la mise en scène aux premiers temps de la renaissance. L'histoire littéraire du théâtre a été l'objet de travaux importants, facilités par la découverte des documents qu'une science nouvelle, la bibliographie, a tirés de l'obscurité et de l'oubli. Dans ces derniers temps surtout, chaque nation a eu de zélés investigateurs des origines de son théâtre, lesquels, tout en rendant l'incontestable service de dévoiler et de développer une partie négligée et peu connue jusqu'ici de l'histoire littéraire, ont peut-être, dans leur amour des recherches et dans leur admiration pour les temps passés, donné trop d'importance à certaines œuvres primitives, et pris pour thème d'études étendues et brillantes certaines productions abruptes et grossières qui ne méritaient guère l'éclat qu'on leur a prêté. Quant au théâtre proprement dit, édifices, décorations, costumes, quant aux acteurs qui ont représenté les œuvres plus ou moins littéraires que l'on recueille avec tant de soin, nous n'en trouvons que de loin en loin quelque mention incomplète, qui fait regretter davantage la disparition ou le manque total des monuments. Ce n'est qu'à une époque assez rapprochée, c'est-à-dire environ deux siècles après les premières représentations connues des mystères, et environ un siècle après les premières apparitions de comédies et de tragédies profanes, que nous rencontrons quelques détails sur les constructions théâtrales et sur la mise en scène chez nos ancêtres.

La plus ancienne relation de ce genre, à notre connaissance, date de 1548, et se rapporte à une représentation dramatique donnée à Lyon par les comédiens italiens, en l'honneur de Henri II et de Catherine de Médicis. Ce curieux document, si peu connu, que nous nous proposons de reproduire ailleurs, contient une description minutieuse du premier théâtre de luxe élevé en France: on y trouve aussi les détails des décorations, des costumes, de la mise en scène complète, d'une des plus célèbres comédies du temps. Nous en reparlerons à propos du théâtre de Lyon, compris dans notre recueil. Des mentions moins détaillées, mais qui peuvent donner une idée de l'importance du théâtre à sa première époque, se retrouvent en Italie, à propos des fêtes célébrées à Mantoue, comme nous avons dit, chez les Gonzague, à Ferrare chez le duc Hercule I^{er} où l'on représente *les Ménechmes*, en 1486, *Céphale*, *Amphitryon*, en 1487 et en 1491; à Rome chez le cardinal Riario, en 1492, et avant cette date, sur la place du Quirinal, où Pomponio Leti avait fait élever un théâtre pour y représenter Plaute et Térence en latin; à Milan, chez le duc Ludovic Sforza; à Venise, à Padoue, à Sabbionetta, à Sienne, à Vicence, à Urbino. Tous ces théâtres, comme tous ceux du XVI^e siècle, étaient construits en bois, soit dans des cours de palais à découvert, ainsi que cela eut lieu à Ferrare, soit dans de grandes salles comme celles de la Ragione, à Vicence. Dans le premier cas, la scène et l'auditoire affectaient la forme des théâtres antiques, autant que l'espace le permettait, en y ajoutant les décorations peintes et mobiles qu'un artiste de génie, Baldassare Peruzzi, créa pour la première fois à Rome, en 1514, pour la représentation de *la Calandra* devant Léon X. Dans les salles, le théâtre était dressé à l'un des bouts, et tout l'espace en largeur et en hauteur était rempli par une ornementation plus ou moins riche, dont on distingue quelques traces dans les dessins du temps.

Le premier théâtre entièrement bâti suivant les règles de Vitruve, à l'imitation des anciens, sur de vastes proportions et non plus comme dépendance d'un autre édifice, fut l'œuvre de Palladio, qui l'éleva à Venise en 1565, aux frais de la célèbre compagnie de *la Calza*, pour y représenter *Antigone*, tragédie du Conte di Monte Vicentino. Vasari nous apprend que Frédéric Zuccheri en fit les peintures décoratives, et qu'elles consistaient en

douze grands tableaux enchâssés dans la façade de la scène, à l'imitation des bas-reliefs antiques. Ce théâtre coûta au célèbre architecte des soins et des fatigues infinis; il le dit lui-même dans une lettre à Vincenzo Arnaldi, qu'il invite à venir assister à la représentation. Le plan et les détails architectoniques ne sont point parvenus jusqu'à nous, mais l'importance inaccoutumée de cet édifice est prouvée par cette circonstance que, contrairement à l'usage, il ne fut pas démoli après la fête qui en avait été l'occasion, et ne fut détruit que quelques années plus tard par un incendie qui consuma une partie du couvent de la Charité, auquel il était adossé.

Les auteurs vicentins parlent avec admiration d'un autre théâtre bâti à l'antique, dans leur patrie, par un autre grand maître de l'architecture, Serlio, qui en a laissé une mention et le plan au deuxième livre de ses écrits. Ce théâtre était dressé comme à l'ordinaire dans la cour d'un palais (le palais Porro), et offrait cette particularité que la scène en pente était terminée vers les spectateurs par un plancher horizontal de douze pieds de large sur soixante de long, « chose, dit Serlio, que je trouvai bien commode et d'un grand effet. » L'auditoire s'élevait en amphithéâtre.

La pierre ne commence à entrer dans la construction du théâtre moderne qu'en 1580, et elle produit de prime-abord un chef-d'œuvre, le théâtre de Vicence. C'est encore Palladio qui en est l'auteur, et cette fois il se propose de léguer à la postérité un monument qui concilie autant que possible l'application des préceptes de Vitruve avec les nécessités de temps, de lieu et d'espace. Nous disons d'espace; car, travaillant pour une académie dont les ressources étaient limitées, Palladio n'eut à sa disposition, pour installer son théâtre, qu'un terrain étroit, bordé d'édifices et d'une forme peu favorable. Non-seulement le grand architecte triompha de ces obstacles, mais il en tira parti en introduisant une innovation des plus heureuses dans la forme de l'amphithéâtre, pour lequel il adopta, au lieu du demi-cercle gréco-romain usité jusqu'alors, l'ellipse coupée sur le grand axe; forme toute nouvelle à cette époque, peu suivie depuis, et qui pourtant nous paraît mériter la préférence dans certains cas, notamment pour le drame parlé, comme nous le dirons plus loin. Les limites imposées au génie de l'architecte ne lui permirent pas de bâtir tout l'édifice en pierre, comme il l'aurait voulu. Il dut construire en bois les quatorze gradins de l'amphithéâtre, ainsi que cette partie de la scène appelée *la petite ville*, formée par les édifices que l'on aperçoit en perspective le long des sept rues où conduisent les sept ouvertures destinées aux entrées et aux sorties des acteurs; ces édifices n'en sont pas moins remarquables par la variété de leurs façades et la pureté du style, et ils contribuent puissamment à augmenter l'illusion, en ce que les personnages, au lieu de sortir uniformément d'entre les coulisses, sortent réellement d'un palais, d'une maison ou d'un temple à la vue du spectateur. La colonnade corinthienne qui couronne l'amphithéâtre, les statues qui garnissent les entre-colonnements du fond de la salle, et la riche décoration de la scène, sont en marbre; les murs qui entourent la salle et le théâtre sont en brique.

Nous n'entreprendrons pas de décrire minutieusement ce théâtre célèbre que tout le monde connaît ou peut voir, soit sur les lieux, soit dans les nombreuses gravures qui le représentent. Nous ajouterons seulement à ce que nous avons dit que Palladio n'eut pas la satisfaction de voir son œuvre exécutée: il mourut le 19 août 1580, pendant que l'on creusait les fondations. La construction, continuée sous la direction de son fils Silla, ne fut achevée qu'en 1583, et l'inauguration solennelle eut lieu la même année par une mémorable représentation de *l'Edipe Roi* de Sophocle, mis en scène à la manière antique, avec chœurs et musique.

Le théâtre de Vicence est aujourd'hui le plus ancien de l'Europe.

D'autres théâtres s'élevèrent en Italie vers la même époque et se firent remarquer par la richesse de l'ornementation: mais l'architecture proprement dite y entra pour peu de chose.

Nous voyons, par le livre de Nicolas Sabbatini (Pesaro, 1637), le plus ancien traité qui nous soit connu sur cette branche de l'art, que l'on ne songeait guère, au commencement du xvii^e siècle, à établir les théâtres autrement que dans des salles déjà existantes, et dans les conditions que nous avons rapportées. Il n'en pouvait être autrement. Malgré la protection des princes et le concours empressé des poètes et des écrivains les plus renommés, les troupes dramatiques avaient encore à cette époque une existence trop précaire et des ressources trop limitées pour entreprendre des constructions importantes. Le peuple se contentait de tréteaux dressés sous un abri quelconque: il ne pouvait payer autre chose. Les princes soit, qu'ils eussent des troupes sédentaires à leur solde, comme le roi de France, l'empereur d'Allemagne ou l'électeur de Bavière, soit qu'ils voulussent des représentations temporaires, faisaient dresser le théâtre dans leur propre palais. Les académies, enfin, qui donnèrent à l'art dramatique en Italie ses premiers développements, avaient rarement, comme celle de Vicence, un théâtre permanent

à leur disposition; elles célébraient leurs fêtes littéraires, à de longs intervalles, sur des théâtres qui, étant dressés, soit dans une cour, soit dans des salles attribuées à d'autres usages, ne pouvaient survivre à la solennité qui les avait fait naître.

L'exemple donné par les académiciens *olympiques* de Vicence mit trente ans à fructifier. Ranuce Farnèse, duc de Parme, prince fastueux autant qu'un roi, ayant résolu d'élever au premier étage d'une aile de son vaste palais un théâtre qui dépassât en magnificence tout ce qu'on avait fait jusqu'alors, en confia l'exécution à Jean-Baptiste Aleotti¹, son architecte ordinaire; mais celui-ci, sentant qu'il n'approcherait jamais du génie de Palladio, se proposa d'effacer, au moins par les proportions, l'œuvre du grand maître, et il éleva, en effet, le plus vaste théâtre qui fût alors et qui soit encore aujourd'hui en Europe. La scène et l'amphithéâtre y gardent la forme antique; seulement leur longueur démesurée altère singulièrement l'harmonie des proportions, et c'est peut-être la cause qui fit abandonner ce théâtre au bout d'un certain temps. Mais l'édifice était trop extraordinaire pour que l'on ne tînt pas à le conserver. Il subsiste comme pour marquer, dans l'histoire de l'art, la dernière tentative de restauration du théâtre antique.

Ici se place, en effet, une révolution totale dans l'économie du théâtre sur la terre classique qui l'a vu renaître, c'est-à-dire en Italie.

L'invention et la propagation rapide du drame lyrique changent les habitudes de la société, et en même temps les conditions matérielles du théâtre. Avant l'introduction de l'opéra, le public des représentations ordinaires était restreint, payait fort peu, et s'accommodait de toute espèce de salle; mais lorsque, vers le commencement du xvii^e siècle, l'opéra fit son apparition en Toscane et se répandit dans toute l'Italie, les représentations devinrent plus suivies, le public plus nombreux et plus passionné, et il fallut songer, non — seulement à construire des théâtres stables, mais aussi à y faire tenir le plus grand nombre possible de spectateurs, tout en leur facilitant le moyen de voir et d'entendre. De là l'invention des loges superposées, dont la première application à l'usage du public paraît avoir été faite à Venise vers 1639; de là aussi l'adoption de la ligne courbe pour le plan de la salle, qui jusqu'alors avait eu la forme carrée, même quand l'amphithéâtre était circulaire.

Telle est l'origine de nos salles de spectacle modernes. Sous le rapport de l'architecture, elles se sont peu modifiées depuis cette première époque.

I I

En France, comme dans le reste de l'Europe, le théâtre s'est développé sous l'influence des artistes italiens et d'après les modèles qu'offrait leur pays; mais il y a eu d'autres origines. A Paris, et dans la plupart des villes de province, ce sont les représentations tirées des légendes religieuses qui ont d'abord et pendant longtemps constitué les jeux scéniques de nos pères; c'est l'élément populaire qui a soutenu ce théâtre primitif, bien plus que l'influence des princes ou le concours des sociétés littéraires. Les émotions vives et toujours nouvelles que procure le grand art qui les réunit tous entraînent si bien dans le caractère national qu'elles devaient, une fois connues, devenir un indomptable et universel besoin.

Aussi, trouvons-nous le théâtre public et permanent établi en France bien avant qu'en tout autre pays. Si le pouvoir lui eût laissé son libre essor, il n'est pas douteux que de rapides progrès n'eussent couronné l'empressement avec lequel la nation l'avait accueilli; mais la royale manie de *protectionner* et de patenter les beaux-arts fit sentir dès lors ses funestes effets.

Le privilège accordé en 1402, par Charles VI, aux premiers pèlerins-acteurs qui s'érigèrent en confrérie de la Passion, stérilisa le domaine de l'art en le parquant au profit d'une société particulière; il fut la cause de la longue

¹ C'est à tort que certains auteurs ont attribué ce théâtre à Vignole ou au Bernin. Le premier était mort depuis vingt ans; le second était encore bien jeune en 1618.

enfance de notre théâtre national et des conditions mesquines dans lesquelles il reste enfermé, tandis qu'en Italie l'art dramatique prenait des allures littéraires si remarquables et produisait des monuments que nous admirons encore. Cela peut expliquer pourquoi tous les auteurs qui se sont occupés du théâtre, en France, n'ont guère ajouté d'importance à son état matériel et économique, et nous ont transmis si peu de détails à ce sujet. Nous savons seulement qu'après avoir obtenu l'autorisation de s'établir à Paris, les confrères de la Passion prirent à bail la grande salle de l'hôpital de la Trinité, qui formait l'angle des rues Saint-Denis et Grénetat, et que dans cette salle ou galerie, de vingt et une toises de long sur six de large, ils dressèrent un théâtre sur lequel, les dimanches et fêtes, ils représentaient *mystères et moralités*. Il paraît que la scène se composait d'un échafaudage garni de quelques tentures, et muni, aux deux extrémités, de gradins par lesquels montaient et descendaient les acteurs.

Plus tard, on pensa à favoriser l'illusion en ménageant les entrées et les sorties au moyen de rideaux suspendus au fond de la scène. Pour certains mystères, pour celui de la Passion, par exemple, la scène portait deux autres échafaudages placés en échelon, parallèlement à la face du théâtre: le plus élevé représentait le Paradis, et l'autre la maison de Pilate, au-dessous de laquelle s'ouvrait le gouffre de l'Enfer. Le public était probablement assis sur des banquettes; mais en aucun mémoire du temps il n'est fait mention d'amphithéâtres élevés à la manière antique, comme en Italie.

Telle paraît avoir été la disposition du théâtre des confrères et des acteurs du xv^e siècle à Paris. Il en était de même dans d'autres villes de France, où de temps en temps des mystères furent représentés quelquefois sur une bien plus grande échelle. Du reste, le théâtre de la Trinité ne paraît pas avoir été permanent, ni décoré à grands frais, puisqu'en 1422, le roi et la reine d'Angleterre, alors maîtres de Paris, désirant avoir la représentation d'un mystère, firent dresser un autre théâtre à l'hôtel de Nesle, sur la rive gauche de la Seine. Grâce au fatal privilège des confrères de la Passion, constamment soutenus dans leurs prétentions égoïstes par le Parlement de Paris, l'art dramatique ne sortit guère de ses langes pendant un siècle et demi, et pendant deux siècles le matériel du théâtre resta à peu près le même.

En quittant la salle de la Trinité, vers 1543, les confrères établirent leur théâtre à l'hôtel de Flandre. Cet hôtel et ses dépendances ayant été démolis quelques années plus tard, ils achetèrent, rue Mauconseil, un lot de terrain provenant du vaste domaine des ducs de Bourgogne, que l'on venait de dépiécer, et y bâtirent, en 1548, le premier théâtre spécial qui fût en France, et peut-être en Europe, théâtre devenu par la suite si célèbre dans les fastes de l'art dramatique sous le nom de *l'Hôtel de Bourgogne*.

L'acquisition du nouveau local donna aux acteurs privilégiés une demeure stable et indépendante; mais elle n'amena aucun progrès dans la construction et la décoration du théâtre, qui resta longtemps encore l'échafaudage traditionnel que nous avons décrit. Seulement, le Parlement ayant fait défense de continuer à représenter des mystères, la scène ne fut plus surchargée par les deux estrades dont nous avons parlé; et, tout en conservant les rideaux du fond, qui jouaient un rôle dans la représentation des farces, elle reçut probablement à cette époque l'appendice des deux petites chambres encadrant la scène des deux côtés, et servant en quelque sorte de coulisses au moyen de deux petites portes; au besoin, ces deux avant-corps signifiaient des maisons, et ils en avaient l'apparence.

Nous pensons que la scène de l'Hôtel de Bourgogne devait être ainsi disposée, parce que, d'un côté, la décoration peinte et mobile n'a été introduite en France que beaucoup plus tard; et que d'un autre côté, les pièces qu'on a dû jouer sur ce théâtre vers la fin du xvi^e siècle et le commencement du xvii^e exigeaient certainement des coulisses ou des retraits pour les acteurs sortants. Nous avons, du reste, un curieux document sur la décoration théâtrale de cette époque dans une gravure qui date indubitablement des premières années du xvii^e siècle, et qui nous a été transmise par Mariette, sans désignation d'auteur. Cette pièce rare et précieuse, au point de vue historique, représente, selon nous, la scène du théâtre du Marais, ou de l'Hôtel d'Argent, qui s'éleva, comme on sait, vers 1600, en concurrence avec celui de l'Hôtel de Bourgogne. On est fondé à le croire en voyant y figurer les trois fameux farceurs Turlupin, Gauthier Garguille et Gros-Guillaume, qui jouèrent sur ce théâtre vers 1622, longtemps avant de passer à l'Hôtel de Bourgogne, où ils entrèrent en 1634 par ordre du cardinal de Richelieu, qui voulut mettre ainsi un terme aux réclamations des acteurs privilégiés. Or, il est présumable que si la décoration du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne avait été à cette époque moins rustique ou autrement disposée que dans les premiers temps, les acteurs qui s'installèrent à l'Hôtel d'Argent, et qui avaient alors plus de succès que leurs rivaux, n'eussent pas manqué, pour soutenir la concurrence, de l'imiter et même de l'améliorer.

L'entrée des trois *farceurs* à l'Hôtel de Bourgogne amena sans doute une augmentation de recettes, et par suite une transformation de la scène, qui reçut une décoration fixe en bois, formant salon, avec deux portes

latérales aux deux avant-corps dont nous avons parlé, et une porte au fond, à la place des rideaux primitifs. C'est encore une estampe, œuvre d'un maître, cette fois, d'Abraham Bosse, plus connue, mais non moins rare que la précédente, qui constate cette transformation en reproduisant une scène d'une *farce* dans laquelle, outre les acteurs que nous avons nommés, nous voyons figurer l'Amoureux, le Capitaine espagnol et une femme, mademoiselle Beaupré, la première actrice dont la gravure ait reproduit les traits.

La salle était encore de forme carrée, mais elle avait dès lors au moins un rang de loges, ainsi qu'il est prouvé par la cession même que les confrères de la Passion firent de leur théâtre et de leur privilège à une troupe de comédiens, en se réservant les deux loges les plus rapprochées de la scène, qui furent appelées les *loges des maîtres*.

Près d'un siècle se passe donc depuis la fondation du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, sans que nous puissions constater un progrès dans la construction et la disposition de la salle: le privilège, en s'opposant à ce que des entreprises rivales élevassent des théâtres mieux disposés et plus élégants, dispensait les confrères, propriétaires de l'Hôtel de Bourgogne, de chercher, par des efforts constants, à améliorer leur salle ou leur spectacle. Pourquoi se seraient-ils donné cette peine? Le public n'avait pas le choix.

Les comédiens locataires de l'Hôtel de Bourgogne supportaient à contre-cœur cet état de choses, et, dans leurs *Remontrances au Roy* (1631) à ce sujet, promettaient-ils, pour le cas où le théâtre leur « seroit octroyé, de le « rebastir à la façon des bastimens qui sont en Italie, afin qu'en toute liberté les honnestes gens, et principalement « les dames, y puissent jouir du divertissement des comédies, sans apprehension des volontaires et des mauvais « esprits qui se portent aux insolences. »

Cette reconstruction, dont les comédiens reconnaissaient la nécessité, a dû avoir lieu bien avant la suppression de la confrérie de la Passion, et nous en avons un témoignage authentique.

Vers la même époque où Abraham Bosse reproduisait la scène de l'Hôtel de Bourgogne, dont nous avons parlé, un de ses contemporains, François Chauveau, peintre et graveur, retraçait, dans une composition intitulée *Les Agréables Divertissements de la Cour*, une partie d'une salle de spectacle qui est évidemment celle de la rue Mauconseil. Cette petite gravure, reproduite dans le *Magasin pittoresque*, suffit, tout imparfaite qu'elle est, pour nous rendre certains que, vers 1645, l'Hôtel de Bourgogne avait deux rangs de loges, perpendiculaires, faisant le tour de la salle, probablement à angle droit, et soutenus par des piliers de bois à la hauteur de la scène, afin de laisser de la place aux spectateurs du parterre, condamnés à se tenir debout.

C'était, en effet, comme nous l'avons vu, le genre de construction adopté en Italie vers la même époque, c'est-à-dire depuis que le théâtre, cessant d'être temporaire et réservé aux princes et aux académies, était devenu une industrie publique, un besoin de tous les jours.

Quant au plan de l'Hôtel de Bourgogne, le seul authentique que nous possédions, reproduit dans l'œuvre de Dumont, date, selon nous, de la dernière restauration de ce théâtre (1763), et nous le montre parvenu à son complet développement, c'est-à-dire disposé à peu près comme les petites salles de nos jours, qui ne sont pas, on le pense bien, le dernier terme de l'art.

L'emplacement qu'occupait ce théâtre célèbre, qui fut le berceau de l'art dramatique en France et subsista pendant deux cent trente-cinq ans, est encore parfaitement reconnaissable sous l'édifice (la Halle aux cuirs) qui lui a succédé en 1784, et qui paraît destiné à une démolition prochaine.

Nous avons dit que le fatal privilège des confrères arrêta pendant longtemps tout progrès dans l'art dramatique aussi bien que dans l'architecture théâtrale; ce n'est, en effet, que sous Henri III qu'il est fait mention d'un second théâtre à Paris, et encore n'eut-il qu'une existence très-précaire. Les troubles publics, non moins que les arrêts du Parlement, l'empêchèrent de prospérer. Ce théâtre, qui était plutôt une dépendance de la maison du roi qu'une entreprise particulière, occupait une longue galerie de l'hôtel du Petit-Bourbon (d'où lui vint son nom), au coin des rues des Poulies et du quai du Louvre. Il fut fermé et rouvert à différentes reprises et à de longs intervalles, jusqu'en 1660, où sa démolition fut jugée nécessaire pour faire place à la belle colonnade de Perrault. Nous savons peu de chose de sa construction primitive; il est probable qu'elle ne s'éloignait guère, quant à la scène, de celle de l'Hôtel de Bourgogne et des théâtres temporaires qu'on dressait à la cour ou chez les grands seigneurs. Mais il existe, dans la collection Hennin, une gravure du temps (reproduite dans le *Magasin pittoresque* de 1840, page 317), qui nous représente l'intérieur de la salle tel qu'il était en 1614, lors de la tenue des états généraux. Ce vaste parallélogramme de dix-huit toises de long sur huit de large, garni de deux étages de tribunes faisant le

tour de la salle entière, était terminé, en face de la porte d'entrée, par une espèce de chapelle voûtée, séparée du reste de la salle par un arc en maçonnerie, appuyé sur deux pans de mur, qui la rétrécissaient et formaient en quelque sorte une avant-scène naturelle. Là a dû être dressé le théâtre, en 1576 et aux époques successives.

Vers la fin de son existence, c'est-à-dire en 1643, lorsque Mazarin y fit représenter *la Finta Pazza*, le théâtre du Petit-Bourbon avait acquis une grande importance et pris un aspect tout à fait conforme à celui des théâtres des autres cours de l'Europe, sans être toutefois aussi richement orné que ceux de Munich et de Vienne, édifiés également par des Italiens.

Jacopo Torelli avait encadré la scène dans une décoration peinte dont le dessin a été reproduit avec les décors de la pièce, gravés par Stefano della Bella. La salle proprement dite, restaurée pour la circonstance, était ornée des deux côtés de colonnes cannelées supportant l'entablement général, et séparées alternativement de chaque côté par les fenêtres et par des tribunes tenant lieu de loges. Des banquettes garnissaient le parquet, sans estrade ni amphithéâtre.

Tel fut le fameux théâtre dit du Petit-Bourbon, où débutèrent les Italiens en 1576, où joua Molière en 1639, avant de passer au Palais-Royal. Tels étaient à peu de chose près tous les théâtres de circonstance que l'on établissait, soit au Louvre pour le roi, soit dans des hôtels de grands seigneurs, soit enfin dans des jeux de paume pour le public.

Si notre but était de former la liste chronologique des théâtres de Paris, nous aurions à mentionner ici les scènes inférieures et temporaires qui s'élevèrent dans la capitale à diverses époques, pour des troupes françaises ou italiennes, et dont on trouve au moins l'énumération, faute de plus amples renseignements, dans les historiens de Paris, notamment dans Dulaure, qui les a résumés tous. De ce nombre seraient : le théâtre primitif des clercs de la Basoche, qui, au xvi^e siècle, était dressé une ou deux fois par an dans la grande salle du Palais; celui que le Parlement fit fermer en 1584, à l'hôtel de Cluny, où jouait, à ce qu'il paraît, d'après le rapprochement des dates, la troupe italienne des *Confidenti*; celui qui s'éleva au Marais, rue Vieille-du-Temple, après la fermeture de l'hôtel d'Argent; le théâtre du jeu de paume de la Fontaine, rue Michel-le-Comte, fermé par autorité du Parlement; celui de la foire Saint-Germain, qui date de 1596; ceux des collèges de Reims et de Boncourt, dressés également une fois par an; celui de la rue des Quatre-Vents, que son directeur Dorimont plaça sous la protection de Mademoiselle; l'*Illustre Théâtre*, au jeu de paume de la Croix-Blanche, rue de Buci, où débuta Molière; enfin celui que Perrin et Sourdéac élevèrent, en 1669, au jeu de paume de la Bouteille, rue des Fossés-de-Nesle, en face de la rue Guénégaud, le plus important de tous par rapport à l'histoire de l'art, car il fut le berceau de l'Opéra et de la Comédie-Française.

Tous ces théâtres, dressés dans des jeux de paume ou dans des salles déjà existantes, avec les faibles ressources dont disposaient les artistes de l'époque, ne pouvaient offrir qu'un champ restreint à l'architecture : on limitait la décoration à l'échafaudage destiné aux acteurs, lequel était proportionné à la hauteur et à la largeur de la salle; on disposait un ou deux rangs de loges sur des piliers de bois, et tout était dit.

Nous laisserons donc de côté ce que nos recherches sur ces théâtres pourraient nous offrir d'intéressant au point de vue historique, afin de suivre l'architecture théâtrale dans ses lents développements, en examinant les monuments les plus remarquables qu'elle ait produits.

Le cardinal de Richelieu fut le premier en France qui fit édifier une salle spéciale pour les représentations dramatiques, le premier, voulons-nous dire, qui construisit un théâtre régulier, aussi vaste et aussi élégant que le comportait l'état de l'art à cette époque. L'Hôtel de Bourgogne avait certainement la priorité; mais nous avons vu que l'architecture et la peinture n'avaient guère fait apparition dans cette salle populaire, dont les dimensions et l'aspect se ressentaient de la pauvreté des comédiens d'alors.

Richelieu qui avait, comme on sait, autant de goût pour le faste que pour l'art dramatique, et qui disposait de ressources immenses pour le satisfaire, voulut avoir un théâtre qui ne le cédât en rien à ceux d'Italie, dont les voyageurs faisaient depuis longtemps l'éloge. En bâtissant, en 1639, son palais, aujourd'hui le Palais-Royal, sur les dessins de Lemercier, il consacra toute l'aile droite à son théâtre ou salle de comédie, comme on disait alors, et n'épargna aucune dépense pour la rendre digne de la haute idée qu'il avait de lui-même et de ses œuvres qui devaient y être représentées. On prétend que le théâtre seul et les frais de la mise en scène de *Mirame*, pièce d'ouverture, coûtèrent au cardinal plus de cent mille écus. Deux documents authentiques nous restent de cette remarquable construction. Le frontispice de cette même tragi-comédie de *Mirame* (1641), reproduisant, suivant l'usage, l'encadrement et l'avant-scène, et une autre gravure beaucoup plus importante, que personne encore n'a signalée

à ce point de vue, et qui représente, selon nous, la salle du Palais-Cardinal telle qu'elle était dans son état primitif. Cette pièce, dont un exemplaire se trouve au Cabinet des Estampes (*Histoire de France*, année 1643) et un autre en bien meilleur état, dans la belle collection de M. Hennin, forme l'une des quatre compositions, gravées par Montcornet et intitulées: *Les Occupations du Roy: le matin, le midy, l'après-midy et le soir*. C'est dans cette dernière que le roi Louis XIII est représenté assistant à une comédie dans une salle de spectacle, avec son frère à sa gauche, Anne d'Autriche et le dauphin, alors âgé de cinq ans, à sa droite, des dames et des seigneurs dans les galeries. La légende ne dit pas que ce soit la salle du Palais-Cardinal que l'artiste ait voulu retracer. Mais si l'on compare le théâtre figuré sur cette pièce avec celui qui encadre le frontispice et les décorations de *Mirame*, le doute n'est plus permis; la seule différence entre les deux consiste dans la suppression de la cannelure sur les demi-pilastres qui décorent la scène dans la gravure de Montcornet, suppression qui peut être attribuée à ce que la réduction des proportions du dessin rendait ce détail superflu.

Outre ces deux monuments qui font autorité, mais qui ne nous donnent pas toutes les parties de cette importante construction, nous trouvons quelques renseignements dans l'*Histoire des Antiquités de Paris*, par Henri Sauval, contemporain, qui avait pu voir l'aspect primitif de la salle avant que Molière vint l'occuper et la transformer « C'étoit, dit cet auteur, une longue salle parallélogramme, large de neuf toises en dedans œuvre. » La scène s'élevait à l'un des bouts, le reste était occupé par vingt-sept degrés de pierre montant « mollement » et « insensiblement » et « terminés par une espèce de portique ou trois grandes arcades. » Mais il trouvait que la salle était un peu « défigurée par deux balcons dorés posés l'un sur l'autre de chaque côté et qui, « commençant au portique, venoient finir assez près du théâtre. Le tout ensemble, ajoute Sauval, est couronné « d'un plafond en perspective où Le Maire a feint une longue colonnade de colonnes corinthiennes qui portent « une voûte fort haute, enrichie de rozons. » Ces deux balcons et cette perspective se retrouvent sur la gravure de Montcornet, où l'on voit en outre les cinq gradins placés au bord du théâtre et par lesquels, nous dit dans ses *Mémoires* l'abbé de Marolles, qui assistait à la représentation de *Mirame*, « M. de Valençay, alors évêque de Chartres, descendit vers la fin de l'action pour présenter la collation à la reine. »

Les gradins de l'amphithéâtre, rapporte encore Sauval, n'avaient que cinq pouces et demi de hauteur sur vingt-trois pouces de largeur. Aux jours de comédie, on plaçait sur chaque gradin des pièces de bois qui exhaussaient le siège et laissaient derrière le spectateur une espace vide pour que la personne assise au-dessus pût y poser les pieds sans endommager les habits de la personne assise au-dessous. Les Romains ont eu des théâtres arrangés de la sorte; mais on voit qu'en 1639 les sièges rembourrés et à dossier étaient jugés un trop grand luxe pour une salle de spectacle, même dans l'hôtel du fastueux ministre. Toutefois Sauval se trompe en portant à trois mille le nombre des places de cet amphithéâtre ou même de toute la salle. Les vingt-sept gradins (en supposant qu'ils fussent tous de neuf toises de longueur), les deux balcons latéraux qui ne pouvaient avoir plus de trois toises et ne portaient qu'un rang de spectateurs, et enfin le parquet destiné à la cour, ne pouvaient donner place tous ensemble qu'à environ quinze cents personnes. Paris n'a jamais possédé aucun théâtre pouvant contenir trois mille spectateurs.

Ainsi le premier théâtre de luxe bâti dans Paris, à l'époque même où la manière gréco-romaine était abandonnée en Italie et remplacée par le système des loges perpendiculaires; ce premier théâtre, disons-nous, reproduisait les gradins échelonnés en amphithéâtre, qui avaient été généralement en usage au XVI^e siècle au delà des monts. Nous verrons tout à l'heure que ce ne fut pas là le dernier exemple de ce genre de constructions.

Quant à la scène ou le théâtre proprement dit, il ne rappelait en rien la décoration gréco-romaine que les Italiens de la Renaissance avaient conservée, et dont on voyait un faible échantillon à Paris dans la décoration fixe de l'Hôtel de Bourgogne. Les décors peints et mobiles employés depuis cent vingt ans en Italie, introduits même à Lyon par la troupe italienne de 1548, adoptés enfin à Paris, depuis la représentation de la *Sylvie* de Mairet (1621), avaient fait faire un pas à l'art de la mise en scène et amené la nécessité de cacher, au moyen d'un encadrement extérieur de coulisses et de *manteaux d'Arlequin*, les rouleaux, les tambours et les cordages nécessaires au mouvement des toiles. Le théâtre de Richelieu fut donc, comme dit Sauval, à la *moderne*, c'est-à-dire formé par un grand arc surbaissé, soutenu par deux pieds-droits en maçonnerie, ornés extérieurement de pilastres ioniens, et à l'intérieur, de chaque côté, de deux niches contenant des statues allégoriques.

La disposition de la salle que nous venons de décrire pouvait convenir à une société d'invités dont les membres, appartenant à peu près aux mêmes classes sociales et se connaissant presque tous entre eux, n'avaient aucune

répugnance à se coudoyer; mais lorsque Louis XIV accorda cette salle à Molière pour y donner ses représentations publiques, on sentit la nécessité d'adopter le système des loges séparées. L'œuvre de Mercier, qui avait réuni les suffrages de toute la société du cardinal, fut donc remaniée de fond en comble et remplacée par deux rangs de loges, dont le plan se formait de deux lignes droites s'élargissant vers la scène et réunies au fond de la salle par une courbe; forme défectueuse, ainsi que nous le verrons plus loin, mais très-usitée pendant près d'un siècle dans tous les théâtres publics de France, comme une amélioration de l'ancien parallélogramme allongé qu'offraient invariablement les théâtres construits dans des jeux de paume.

Charles Coypel, en dessinant six scènes des comédies de Molière qu'il publia en 1726, gravées par Joullain, reproduisit en guise de frontispice l'avant-scène du théâtre du Palais-Royal, qui existait encore à cette époque telle que Molière l'avait arrangée en 1660, telle que Lulli l'avait trouvée en 1673. On y remarque la suppression de l'arc surbaissé que nous avons signalé sur le frontispice de *Mirame*, et son remplacement par une architrave que soutiennent deux colonnes et deux demi-pilastres d'ordre corinthien. Les deux rangs de loges touchent à l'avant-scène, mais s'y arrêtent; en revanche, deux barrières en forme de balcons, placées derrière le rideau, des deux côtés du théâtre suffisent à peine à contenir la foule des seigneurs, des courtisans, des protecteurs, qui avaient le singulier privilège de prendre place sur le théâtre même et de troubler la représentation par leurs propos et leurs éclats de rire. Au-devant de la scène, une grille à pointes de fer s'étendait sur toute la largeur de la salle pour protéger les acteurs contre les entreprises éventuelles des turbulents habitués du parterre. Le plancher ou parterre était séparé en deux; au-dessus de la barre de séparation, jusqu'au fond de la salle au niveau des premières loges, s'élevait comme de nos jours l'amphithéâtre; entre la barre et l'avant-scène, l'espace était vide et le public s'y tenait debout. Cette vicieuse disposition, qui a duré jusqu'à la fin du siècle dernier, forçait l'architecte à tenir le niveau de la scène plus haut qu'il n'est de nos jours; mais ce niveau était moins élevé dans les salles princières, où tout le monde était assis.

Nous nous occuperons tout à l'heure, en parlant de l'Opéra, des différentes salles où ce spectacle a été donné à Paris. Nous devons auparavant, pour suivre méthodiquement les progrès ou plutôt les phases de l'architecture théâtrale, considérer le second théâtre monumental élevé à Paris, le second par ordre de date, mais le plus vaste et le plus élégant qu'on eût vu jusqu'alors : le théâtre des Tuileries.

La salle du Petit-Bourbon qui avait servi, comme nous l'avons dit, aux ballets et aux fêtes de la cour bien plus qu'aux entreprises particulières, fut démolie en 1660 pour faire place à la façade du Louvre. Mais le roi n'en fit le sacrifice que pour la remplacer par une salle plus en rapport avec les idées de luxe et d'élégance qui renaissaient à la cour depuis son avènement; il décida que le nouveau théâtre serait élevé dans le palais même des Tuileries dont il achevait la construction, et il chargea de ce travail l'architecte Amandini et le machiniste Vigarani qui avaient remplacé à Paris le célèbre décorateur du Petit-Bourbon, Jacopo Torelli.

Ici l'architecte, travaillant pour un monarque et ayant à sa disposition un espace considérable, s'écarta également de la disposition par trop simple du théâtre de Richelieu et de l'arrangement étriqué et mesquin de l'Hôtel de Bourgogne, pour se rapprocher davantage du style monumental adopté sur quelques théâtres d'Italie; le plan de la salle, au lieu d'être semi-circulaire, devint un carré long terminé au fond par un arc de cercle. Trois rangs de gradins aux deux côtés du parterre, neuf rangs dans le fond de la salle formaient le soubassement d'une ordonnance corinthienne supportant deux étages de galeries; l'entablement du second étage portait un troisième amphithéâtre qui s'étendait sans interruption aux trois côtés de la salle. Au-dessus des gradins du rez-de-chaussée, dans chaque entre-colonnement, l'architecte avait placé des loges ou plutôt des tribunes, semblables à des balcons extérieurs, supportées par des consoles en pierre. Deux autres tribunes, plus élevées et plus ornées, surmontaient deux portes monumentales et remplissaient l'espace entre l'ordonnance de la salle et l'encadrement de l'avant-scène, qui était dépourvu de loges et formé par un ordre composite en colonnes de toute la hauteur du théâtre. Les bases, les chapiteaux, les corniches et les balustres étaient dorés; le plafond et l'arc de l'avant-scène, chargés d'ornements sculptés et dorés dans le goût de l'époque, sur les dessins de Lebrun, portaient des peintures allégoriques de Coypel.

Le parterre légèrement incliné, à petits gradins, était évidemment destiné à rester libre de spectateurs, suivant l'étiquette du temps, qui ne souffrait rien entre le roi et le bord du théâtre. Enfin, dans son ensemble et malgré ses défauts, la salle était d'un aspect grandiose et devait faire sensation en France où rien de pareil n'avait été vu encore; mais, ainsi qu'il est arrivé pour la salle du Palais-Cardinal, on en a grandement exagéré la capacité en la portant à six mille personnes. Il suffit de jeter un regard sur les plans, coupes et élévations, gravés par Lucas et compris dans le grand ouvrage de Blondel (tome IV, page 90), pour se convaincre que cette salle ne pouvait contenir

que le quart de ce nombre. L'espace est loin d'être utilisé comme dans les théâtres de nos jours ; les tribunes, au nombre de trente pour les deux étages, ne pouvaient tenir plus de six ou huit spectateurs, et l'amphithéâtre du troisième n'avait pas à beaucoup près les dimensions que leur attribue Donnet, lequel paraît n'avoir pas vu les plans que nous citons. Telle était la salle qui occupait tout le pavillon Nord de Catherine de Médicis. Le théâtre proprement dit, ou la scène, était encore plus extraordinaire.

Les spectacles de décoration et les pièces féeriques, introduites par les Italiens, avaient pris grande faveur en France, au point d'exercer l'imagination du grand Corneille lui-même. Le nouveau théâtre fut disposé en conséquence et reçut la plus vaste scène qu'on eût encore vue de ce côté des Alpes ; elle tenait toute la largeur et toute la longueur du bâtiment qui précède le pavillon Marsan, soit vingt mètres de large sur soixante-dix-sept de long, proportions inusitées jusqu'alors et même depuis, mais rendues nécessaires pour l'aménagement des formidables machines qui servaient aux apparitions et aux enlèvements : de là le nom de *Salle des machines*, que le théâtre des Tuileries a porté jusqu'à sa transformation, en 1792.

La scène offrait en outre cette particularité que les coulisses ou châssis mobiles, introduits quarante ans auparavant en France avec les décorations peintes, étaient placées obliquement, de manière à former avec le bord du théâtre un angle de vingt degrés ; c'est à partir du sixième plan seulement que les châssis devenaient parallèles au rideau du fond, disposition recommandée par Pozzi et Bibbiena.

De grandes destinées littéraires et musicales semblaient réservées à ce théâtre sans rivaux ; mais, soit que la longueur de la scène et sa distance de l'auditoire nuisissent à l'effet des représentations, soit que Louis XIV préférât entendre ses comédiens sur leur propre théâtre, au Palais-Cardinal, ou sur ceux des châteaux royaux de Fontainebleau, de Marly, de Compiègne, de Versailles, la salle des Tuileries fut bientôt délaissée. Néanmoins elle subsista pendant un siècle entier. C'est là que Servandoni monta, en 1730, ses spectacles de décorations scéniques, qui eurent un si grand succès et développèrent en France l'art, alors si imparfait, de peindre les décors et de les éclairer convenablement.

Lorsqu'en avril 1763 la salle du Palais-Royal, que Louis XIV avait donnée à Molière, puis à Lulli, vint à brûler, l'Opéra se trouvant sans asile, on pensa à utiliser la Salle des machines, restée inoccupée depuis les représentations de Servandoni. Il fallait restaurer ce théâtre, mais la longueur exagérée de la scène et le nombre trop restreint de places dans la salle firent naître la malheureuse idée de détruire l'œuvre d'Amandini et de Vigarani et de la remplacer par une construction plus profitable aux intérêts de l'administration et plus conforme aux idées qui dominaient alors sur les théâtres ; la longueur totale fut réduite ; le pavillon qui contenait l'ancienne salle reçut une autre destination, et le seul espace occupé par la scène dut suffire à la nouvelle salle et au théâtre.

Soufflot fut chargé de ce travail. Cet architecte s'était distingué peu d'années auparavant en élevant à Lyon le plus beau théâtre qui fût alors en France ; il y avait introduit quelques innovations heureuses, entre autres la forme elliptique et la régularité des lignes. On devait donc compter sur un progrès réel vivement souhaité alors par tous les amateurs, ainsi que le témoignent les écrits et les projets publiés à la suite de l'incendie de l'Opéra. Il n'en fut rien cependant, et la nouvelle salle, qui coûta quatre cent mille livres et neuf mois de travail, fut généralement critiquée et jugée indigne de sa destination. Soufflot dit pour sa défense qu'il n'avait pas été libre, que ses projets avaient été contrariés par les inspecteurs des bâtiments de la Couronne, Vaudière et Gabriel. Quoi qu'il en soit, la nouvelle salle, ainsi que nous l'apprennent les écrits contemporains, reproduisait à peu de chose près les dispositions de la salle incendiée du Palais-Royal, et se composait de trois rangs de loges envahissant l'avant-scène, suivant la coutume barbare qui s'est perpétuée depuis ; d'un paradis, d'un amphithéâtre de banquettes s'élevant au fond de la salle jusqu'aux premières loges et d'un parterre sans sièges, entre l'amphithéâtre et l'orchestre.

C'est sans doute au peu de faveur que cette salle trouva dans le public qu'il faut attribuer le manque total de plans et de monuments graphiques suffisants pour en donner une juste idée ; tout ce que nous possédons sur ce théâtre se borne à la gravure bien connue de Gaucher, d'après Moreau le jeune, représentant le couronnement du buste de Voltaire par la troupe de la Comédie-Française, le 30 mars 1778. On y voit que les trois premiers rangs de loges perpendiculaires montaient jusque sur le théâtre, en continuation sans doute des rangs de loges qui étaient dans la salle.

Cela nous apprend que la décadence dans la décoration des salles de spectacle avait commencé bien avant la proclamation de la liberté des théâtres (1791), et qu'elle ne fut pas l'effet de cette liberté, comme l'ont voulu faire entendre ceux qui affectèrent de décrier la sage mesure de l'Assemblée nationale ; la décadence générale des arts à la suite de la Révolution, et cette déplorable erreur des administrations théâtrales qui les porte encore aujourd'hui à exiger avant tout des architectes l'établissement du plus grand nombre possible de places, sont la cause véritable des constructions

hybrides que nous avons vu surgir à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, et que le régime de la liberté et de la concurrence tendait plutôt à faire abandonner.

Ainsi, dans cette salle remaniée par Soufflot, l'encadrement de l'avant-scène, qui avait toujours comporté une certaine élégance, même dans les salles provisoires des jeux de paume, comme dans celle de Lulli, rue de Vaugirard; cet encadrement, que Mercier, au Palais-Royal, Amandini, aux Tuileries, avaient conservé dans toute sa pureté de style, disparut pour toujours à partir de cette époque, tant en France qu'en Italie, pour faire place à un désagréable entassement de loges au profit de l'entreprise. Plus tard, lorsqu'on voulut sur d'autres théâtres reprendre les traditions de luxe des époques antérieures, on rétablit la décoration de l'avant-scène par un ordre d'architecture, mais on n'eut garde de supprimer les loges; on crut pouvoir faire transiger l'art et la spéculation (les meilleurs architectes en donnèrent l'exemple), et l'on porta les colonnes sur le théâtre même, des deux côtés des loges façonnées en balcons; combinaison bâtarde qui produisit deux inconvénients encore visibles sur les théâtres actuels, à savoir : un entre-colonnement insuffisant par rapport à l'élévation des colonnes et une interruption des rayons visuels pour une partie des spectateurs, par suite du rétrécissement de l'avant-scène et de la saillie formée par les colonnes et par leurs chapiteaux.

Pour en finir avec le théâtre des Tuileries, nous ajouterons qu'après avoir servi sept années à l'Opéra, douze à la Comédie-Française et un an aux chanteurs italiens, que l'arrivée de la cour, en 1789, força de déguerpir, il subit le sort de beaucoup d'édifices publics et se métamorphosa en salle de séances. C'est là que siégèrent la Convention et toutes nos assemblées nationales jusqu'au Consulat. Enfin, sous l'Empire, la salle de théâtre fut rétablie d'après les dessins de MM. Percier et Fontaine, et elle reçut alors la décoration grecque à colonnes qui a été conservée jusqu'à ce jour.

III

Nous avons vu quelle fut en Italie l'origine de l'architecture théâtrale moderne. Le jeu de paume n'y existant pas, si ce n'est à ciel ouvert, les salles de spectacle n'y subirent point comme en France l'empreinte de ses formes droites et allongées.

Lorsque la vulgarisation de l'opéra multiplia les théâtres publics et donna naissance au système des loges superposées, toutes les formes furent tentées par les architectes. A Venise, où, sans contredit, s'élevèrent les premiers théâtres de ce genre, on abandonna d'abord la forme semi-circulaire du théâtre antique pour en allonger les deux côtés, en les retrécissant vers la scène; puis, pour diminuer la distance du fond de la salle au théâtre, on pensa bien faire en écrasant la courbe à son sommet, de manière à en former presque une ligne droite, arrondie seulement aux deux coins; mais on maintint toujours la plus grande largeur au fond de la salle, afin de profiter de tout l'espace disponible et de ménager en même temps le service des coulisses, en retrécissant autant qu'il le fallait l'ouverture de l'avant-scène, en sorte que la salle présentait dans son plan la figure d'une raquette. Cette forme, qui fut celle des premiers théâtres de Venise, San Cassiano, Saint-Jean-Chrysostome, etc., a prédominé en Italie pendant la première moitié du XVIII^e siècle, mais elle a rencontré de nombreux adversaires.

Pour obvier au principal inconvénient de cette courbe et faciliter la vue de la scène, un architecte de cette époque, André Seghezzi, élève de Brizio et de Dentone, imagina une nouvelle disposition qui eut du succès pendant quelque temps et dont il reste encore des monuments curieux. Dans son système, les loges, depuis la scène jusqu'au fond de la salle, allaient en s'élevant chacune d'environ un demi-pied, et elles débordaient dans la même proportion, de sorte que chaque loge, au dire de cet architecte, était beaucoup mieux tournée vers la scène que si elle avait suivi l'alignement régulier. Le théâtre Formagliari, de Bologne, les vieux théâtres de Padoue, de Reggio, de Vérone et de beaucoup d'autres villes, étaient construits d'après ce système, qu'Algarotti appuya de son autorité.

Dans le théâtre de Saint-Samuel, à Venise, l'architecte avait cru améliorer l'aspect général de la salle en formant la

saillie de trois en trois loges, et en évitant avec soin la ligne droite, tant dans leur plan que dans leur profil. Les Bibbiena, Ferdinand et François, ont adopté cette courbe ainsi que l'arrangement trouvé par Seghezzi; ils en ont fait l'application, notamment au Théâtre philharmonique de Vérone, construit en 1720 sous la direction du marquis Scipion Maffei, l'auteur de *Méropé*. Cette salle fort remarquable quant à sa décoration se signalait, en outre, par une idée renouvelée de Palladio, et qui consiste à placer deux portes d'entrée monumentales aux deux extrémités de la courbe, là où le rétrécissement de l'avant-scène crée forcément des places de souffrance; disposition avantageuse pour certains théâtres, comme nous le dirons plus loin.

Antoine Galli Bibbiena, fils de Ferdinand, architecte et en même temps peintre décorateur d'un grand nombre de théâtres en Italie et en Allemagne, confondant les propriétés des corps sonores avec celles des parois du vaisseau où le son se produit, imagina de donner aux salles de spectacle la forme d'une cloche renversée dont la partie évasée formait l'avant-scène; on appelait cela une *courbe phonique*. Bologne, Mantoue, Vérone, Pavie, conservent peut-être encore les théâtres bâtis d'après cette donnée, dont nous n'avons pas besoin de démontrer la fausseté.

Comme on le voit, le problème de concilier la sonorité avec les exigences de la perspective a constamment préoccupé les architectes italiens. Toutes les formes ont été proposées, depuis le demi-cercle jusqu'au quadrilatère; mais, comme il est dans la nature de l'esprit humain de partir du complexe pour aller au plus simple, on s'égara en de longues recherches avant de s'arrêter à une solution satisfaisante, qui cependant n'était pas éloignée du point de départ.

Deux traités sur cette matière, ou plutôt deux projets, ont surtout fixé l'attention des contemporains.

Le premier en date, celui du comte Vincenzo Arnaldi, publié à Vicence en 1762, est une curieuse tentative pour approprier à l'usage moderne le théâtre des anciens. L'auteur adopta l'amphithéâtre en demi-cercle, en lui donnant très-peu d'élévation, afin de laisser place à plusieurs rangs de loges ou de balcons séparés l'un de l'autre par un petit ordre corinthien, et, de trois en trois, par de grands pilastres qui tenaient toute la hauteur de la salle. Beccega a repris cette idée en 1817 dans un très-bel ouvrage qui nous fournira plus loin quelques sujets d'étude. La scène était toute romaine et copiée sur celle du Théâtre Olympique de Palladio.

Le second de ces projets, daté de 1771, est l'œuvre d'un abbé architecte, François Milizia, fort connu dans l'art par ses nombreux et savants ouvrages sur l'architecture. Bien qu'autorisé par la censure romaine, son livre (*Del Teatro*) n'en fut pas moins confisqué dès son apparition sur l'ordre du maître du sacré palais, par des motifs qui ne sont pas connus. Réimprimé l'année suivante à Venise, sans nom d'auteur, il souleva une véritable tempête de réfutations et d'attaques personnelles. Milizia avait, en effet, attaqué lui-même et vivement critiqué dans tous ses écrits, et surtout dans le dernier, tous les théâtres existants et tous les projets mis en avant par ses confrères. Le sien, à son tour, ne trouva grâce ni devant les contemporains, ni devant la postérité. Imbu des préceptes de l'antiquité, Milizia revenait comme son devancier à l'idée favorite de tous les architectes théoristes, celle d'un amphithéâtre en demi-cercle; la scène, au lieu de s'ouvrir dans un large parallélogramme comme sur le théâtre gréco-romain, était comprise dans l'autre demi-cercle de manière à former avec la salle une vaste rotonde; des colonnes, placées à l'intérieur pour soutenir deux rangs de galeries, interceptaient la vue aux spectateurs assis à l'amphithéâtre, erreur bien souvent renouvelée depuis; enfin l'extérieur de l'édifice manquait tout à fait d'élévation et de style.

Nous n'avons pas besoin d'ajouter que ni le projet de Milizia ni celui d'Arnaldi ne pourraient de nos jours être l'objet d'une discussion sérieuse; nous ne les avons mentionnés qu'à cause de l'importance qu'ils ont eue en leur temps et des débats qu'ils ont soulevés; au surplus, ils peuvent servir à démontrer la vanité des tentatives qui ont pour objet d'adapter le style monumental des anciens aux salles de spectacle destinées aux nouvelles générations.

La dernière tentative de ce genre, limitée à la scène seulement, a été réalisée sur le théâtre d'Imola, bâti en 1779 par le chevalier Cosimo Morelli; la salle, qui a la forme d'une demi-ellipse coupée sur sa petite largeur, est disposée en loges égales comme dans les autres théâtres de la Péninsule; mais la scène se subdivise en trois compartiments, beaucoup plus larges à la vérité que ceux du théâtre antique et dépourvus de décorations fixes. Cette disposition, qui a pourtant ses avantages, ne fut pas suivie, et Morelli lui-même l'abandonna lorsqu'il prit part au concours ouvert par l'académie de Venise pour la construction du théâtre de San Fantino (la Fenice).

C'est à Rome, croyons-nous, que la courbe intérieure des théâtres fut d'abord régularisée. Carlo Fontana, en édifiant vers 1675 le théâtre de Tordinona, dit aussi d'Apollon, donna le premier exemple de la courbe en *fer à cheval*, qui, perfectionnée plus tard par Piermarini, a remplacé sur presque tous les théâtres d'Italie les formes imparfaites que nous avons signalées. Fontana avait donné à son théâtre six rangs de loges perpendiculaires et égales, ce qui ne s'était jamais vu jusqu'alors; mais sous le pontificat de Clément XII, qui fit restaurer et embellir ce théâtre, le sixième rang fut

supprimé pour donner une base plus solide et plus de montant à la voussure du plafond; sous cette forme, ce théâtre s'est conservé jusqu'à nos jours, ainsi que celui d'Argentina, bâti peu de temps après et suivant la même donnée par le marquis Teodoli, architecte.

Nous ne nous arrêtons pas à décrire tous les théâtres édifiés en Italie pendant la première moitié du xviii^e siècle; leurs particularités ne sont pas de nature à faire époque dans l'histoire de l'art; ils suivent presque tous les modèles que nous avons cités. Le théâtre Saint-Charles de Naples, construit en 1737, étonne par sa masse imposante et par l'étendue et l'élévation jusqu'alors sans exemple de la salle de spectacle; mais il n'offre aucun progrès formel, et sa courbe n'est pas préférable à celle de Tordinona. Nous donnons, dans le chapitre qui lui est consacré, quelques détails sur sa construction.

Le Théâtre-Royal, construit à Turin en 1740 par le comte¹ Benedetto Alfieri, architecte, quoique moins vaste que celui de Naples, obtint, tant en Italie qu'au dehors, une approbation plus générale, à cause de l'élégance et de l'harmonie de ses proportions, de quelques innovations tentées dans la salle et du luxe de ses annexes; c'était la première fois qu'un théâtre était complété par des locaux de service, et des salons de dégagement à peu près suffisants. L'architecte a essayé de fixer la théorie du tracé de la courbe, et Dumont a reproduit son procédé. Nous dirons plus loin pourquoi nous ne l'adoptons pas.

L'apogée de l'art est atteint, quant au xviii^e siècle, par un architecte qui, nourri aux sources pures de l'antiquité et de la Renaissance, trouve assez de vigueur dans son génie pour sortir des liens du mauvais goût et du baroque où l'architecture gémissait à cette époque en Italie.

Joseph Piermarini fut le Palladio de son temps; par rapport au théâtre, il a été pour l'Italie ce que Victor Louis a été pour la France, — le premier architecte qui ait donné à ce genre d'édifice les proportions, la solidité et l'élégance dont il est susceptible, en y ajoutant l'entente de la courbe que Louis n'a connue que plus tard.

Le théâtre de la Scala, construit en 1774, présente, nous ne craignons pas de le dire, le meilleur modèle que nous ayons encore. D'une capacité égale à celui de Naples, il a en outre la richesse des locaux accessoires, l'étendue de la scène, la régularité de toutes ses parties et une plus grande correction de la courbe, en ce qu'elle se rétrécit moins en s'approchant de l'avant-scène.

Piermarini a fait école; sans parler des autres constructions qu'il a laissées en Italie, à Milan surtout, et pour nous restreindre au sujet qui nous occupe, nous dirons que plusieurs parties de son théâtre, et notamment la courbe, ont été reproduites, d'abord par lui-même sur le second grand théâtre dit de la *Canobbiana*, qu'il construisit à Milan un an après l'inauguration de la Scala, et plus tard par divers architectes à la Fenice, de Venise, au Carlo Felice, de Gènes, et dans un grand nombre d'autres théâtres en Italie, en Espagne, en Russie.

Ce n'est pas que nous trouvions tout parfait dans les théâtres de Piermarini; l'avant-scène, par exemple, se ressent du préjugé du temps et des exigences de l'administration; elle porte, outre les loges qui devraient disparaître à cet endroit, deux énormes colonnes corinthiennes qui gênent la vue aux étages supérieurs et qui sont un non-sens à la place qu'elles occupent; le parterre n'est pas assez incliné, et au dehors, le portique, qui offre aux voitures une descente à couvert, est trop court de moitié; mais, ce qui est bien certain pour nous, et ce que nous tenons à constater ici, c'est la supériorité relative du théâtre de la Scala et des théâtres faits à son imitation: on ne saurait méconnaître que tous les autres édifices du même genre construits jusqu'alors offrent bien plus de prise à la critique.

Depuis Piermarini, l'art de construire les théâtres n'a pas fait de progrès essentiels.

¹ Ce n'est pas sans intention que nous reproduisons les titres nobiliaires de quelques artistes dont nous citons les travaux; ces titres montrent que l'architecture a toujours été en telle estime auprès des Italiens qu'elle surmontait les préjugés du temps, et que la noblesse ne croyait pas déroger en faisant profession de cet art.

La courbe trouvée par Soufflot pour le théâtre de Lyon fut, nous le verrons, généralement suivie par les architectes. Sans quelques légères modifications, Moreau, chargé en 1784 de rebâtir l'Opéra, l'adopta également, mais avec cette différence que, pour agrandir l'ouverture de l'avant-scène, il retrassa les deux parties latérales de manière à les rendre presque droites; il aurait eu raison s'il s'était abstenu de porter ses loges jusque sur le théâtre, suivant l'usage que les directeurs de spectacles faisaient déjà prévaloir. Malgré cette hérésie, qui est devenue un dogme pour les architectes de nos jours, la salle de Moreau fut trouvée magnifique. Le foyer public, qui régnait dans toute la longueur de la façade, les locaux de service, étaient des innovations empruntées, du reste, aux théâtres de Lyon et de Turin; on les imita plus tard dans les autres grands théâtres de Paris.

I V

Soufflot, qui n'a guère réussi, comme nous l'avons vu, dans sa construction du théâtre des Tuileries, a pourtant la gloire d'avoir le premier en France abandonné la routine et fait faire un pas important à l'architecture théâtrale. La construction du théâtre de Lyon (1754) marque, en effet, une nouvelle époque pour l'art en France, époque parfaitement distincte de celles qui l'ont précédée. Jusqu'alors, le théâtre n'avait pu s'émanciper et sortir des édifices où il était abrité, pour se faire édifice lui-même et se soutenir par ses propres forces ; la salle avait toujours gardé la forme allongée des *Jeux de paume*, qui lui avaient jusqu'alors prêté leurs quatre murs et leur toit. Tout ce que les architectes novateurs avaient osé entreprendre en dehors de cette forme s'était réduit à réunir par une courbe les deux lignes droites du plan de la salle, et à les écarter légèrement à mesure qu'elles s'approchaient de la scène. Tel était le plan de la salle de la Comédie-Française, bâtie en 1688 par d'Orbay, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Près, et dont il reste encore des vestiges ; tel fut le théâtre de Metz, construit en 1751 par Roland de Virelois, qui jugea son œuvre digne de figurer dans son *Dictionnaire d'architecture*, sans parler d'un grand nombre d'autres théâtres dont nous avons les plans sous les yeux.

Soufflot donna le premier exemple d'un théâtre entièrement isolé, indiquant sa destination par sa décoration extérieure, et d'une salle assez vaste, formée par une ellipse dont la scène prenait un segment. Cette courbe a pu être indiquée au célèbre architecte par plusieurs théâtres d'Italie ; mais elle était nouvelle en France, et elle eut un grand succès. Tous les projets de théâtre, notamment pour la reconstruction de la salle incendiée de l'Opéra, partirent de cette donnée, que chacun modifia à sa guise. La réaction contre la ligne droite suggéra même à un novateur plus hardi que les autres, Nicolas Cochin, l'idée d'un plan tout opposé, c'est-à-dire d'une ellipse coupée par la scène parallèlement au grand diamètre ; s'inspirant peut-être des théâtres de Vicence et d'Imola, qu'il avait pu voir pendant son voyage en Italie, Cochin ajoutait à cette salle toute nouvelle une scène à l'antique à trois compartiments, non en ligne droite comme sur le théâtre gréco-romain, mais comme à Imola sur une courbe formant avec la courbe de la salle l'ellipse complète et régulière. Cette innovation ne fut pas goûtée en France, du moins à cette époque. L'architecte Laguepierre l'appliqua quelques années après en construisant la salle de spectacle du prince de Wurtemberg, dans le château royal de Stuttgart : on en trouve le plan dans l'œuvre de Dumont, que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de citer.

Quatre-vingts ans plus tard, l'idée de Palladio et de Cochin est reprise à Paris par un grand poète, architecte improvisé, qui peut-être ne connaissait ni l'un ni l'autre de ses prédécesseurs et n'agissait que par intuition ; Alexandre Dumas, concessionnaire du privilège du Théâtre-Historique, en 1846, s'adjoint deux peintres de talent, MM. Sechan et de Dreux, et trace lui-même le plan de la salle à laquelle il donne la forme, si convenable pour les représentations dramatiques, d'une ellipse coupée sur le grand diamètre. Ce théâtre, terminé en 1847, a eu une courte, mais brillante existence, et il va disparaître bientôt sous le marteau inexorable des démolisseurs ; il ne nous appartient pas de juger ici la mission littéraire qu'il a remplie ; nous constatons seulement qu'au point de vue de l'architecture théâtrale cette construction, quoique imparfaite, contient en germe une idée heureuse que l'avenir développera.

La courbe trouvée par Soufflot pour le théâtre de Lyon fut, avons-nous dit, généralement suivie par les architectes, sauf quelques légères modifications. Moreau, chargé en 1764 de rebâtir l'Opéra, l'adopta également, mais avec cette différence que, pour agrandir l'ouverture de l'avant-scène, il redressa les deux parties latérales de manière à les rendre presque droites ; il aurait eu raison, s'il s'était abstenu de porter ses loges jusque sur le théâtre, suivant l'usage que les directeurs de spectacles faisaient déjà prévaloir. Malgré cette hérésie, qui est devenue un dogme pour les architectes de nos jours, la salle de Moreau fut trouvée magnifique. Le foyer public, qui régnait dans toute la longueur de la façade, les couloirs, les locaux de service, étaient des innovations empruntées, du reste, aux théâtres de Lyon et de Turin ; on les imita plus tard dans les autres grands théâtres de Paris.

L'ordre chronologique des faits nous conduirait ici à parler des nombreux projets de théâtre éclos en France depuis le premier incendie de l'Opéra de Paris (1763); car on peut dire rigoureusement que de cet événement date pour ce pays la discussion et l'étude de l'architecture théâtrale appliquée. Mais sans compter que la question d'emplacement, sur laquelle portent la plupart de ces objets, a perdu aujourd'hui son intérêt, et qu'elle trouve d'ailleurs mieux sa place, quant à l'Opéra, dans la notice consacrée à ce théâtre, nous ne croyons pas devoir réclamer l'attention du lecteur pour des projets plus ou moins prétentieux restés à l'état de plans, comme nous l'avons fait pour des ébauches plus modestes qui ont été mises à exécution.

Nous ferons cependant une exception en faveur de deux ouvrages considérables, deux études sérieuses qui, entreprises par des hommes spéciaux, montrent l'importance que l'on attachait dans le siècle dernier à la question, auparavant si négligée, de la forme des salles de spectacle, et révèlent les efforts tentés, non sans profit pour l'art, en vue d'une solution satisfaisante.

Gabriel-Pierre-Martin Dumont est, de tous les architectes connus, celui qui s'est le plus spécialement occupé de la construction des théâtres. Jeune encore, il se rendit en Italie et travailla longtemps à Rome et à Naples, d'où il rapporta un grand ouvrage sur la basilique de Saint-Pierre et sur les ruines de Poestum. La vue des théâtres de la Péninsule l'avait convaincu tout d'abord de leur supériorité sur ceux de la France et de la possibilité de les perfectionner encore sous plusieurs rapports; il recueillit et leva lui-même les plans des théâtres les plus remarquables de Rome, de Naples, de Milan et de Turin, auxquels il ajouta, à son retour en France, ceux des meilleures salles de ce pays, et, vers 1760, il fit paraître son premier cahier sous le titre de *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*. Puis, passant de l'analyse à la synthèse, il proposa lui-même un plan de son invention, lequel réunissait les avantages qu'il avait remarqués séparément sur divers théâtres, notamment la courbe elliptique de la salle, l'introduction de galeries et de foyers pour le public et pour les acteurs, et la descente à couvert, formant le soubassement d'un ordre d'architecture par lequel il décorait la façade plus convenablement que Soufflot ne l'avait fait à Lyon. Il ajouta à ce projet de salle de spectacle celui d'une salle de concert, circulaire, composée d'un parterre, d'un amphithéâtre public et d'une estrade semi-circulaire pour les exécutants; cette rotonde était contenue dans un édifice spécial, ayant sa façade particulière dans le goût italien qui dominait alors.

Les projets de Dumont, reproduits par les auteurs de l'*Encyclopédie*, ne furent pas exécutés; ils servirent néanmoins à redresser des erreurs, à propager de bons principes et surtout à donner l'impulsion à une branche de l'architecture que les artistes de France n'avaient pas jugée digne jusqu'alors de leur attention et de leurs études.

Dumont a laissé en tout cent quinze planches relatives au théâtre, en y comprenant des projets de salles bourgeoises et quelques décorations scéniques. Mais son œuvre, publié par fragments, entre 1760 et 1777, n'est pas facile à réunir aujourd'hui; il ne s'en trouve même dans nos grandes bibliothèques que des parties incomplètes, devenues elles-mêmes assez rares dans le commerce et chez les amateurs.

L'autre projet, que nous trouvons digne d'être pris en considération à cause de son importance, appartient à Roubo le fils, artiste profond et consciencieux, qui s'intitule modestement maître menuisier, et qui a laissé en effet, sur son art, une suite d'ouvrages très-considérables et fort estimés encore aujourd'hui.

Son *Traité de la construction des Théâtres* date de 1777. Après avoir essayé une description des anciens théâtres de la France et des salles de spectacle qui existaient de son temps en différents pays, description insuffisante et peu exacte, peut-être à cause du manque de documents précis, Roubo propose un édifice dont la façade, fortement caractérisée et d'un bon style, trouverait encore faveur de nos jours. Mais, à l'intérieur, Roubo se lance dans la théorie et reprend l'idée toujours caressée par les architectes, d'un théâtre semi-circulaire, à l'antique, combiné avec la scène moderne et recouvert d'une haute coupole à peintures allégoriques. Une colonnade corinthienne, faisant le tour de la salle au-dessus de l'amphithéâtre, porte à sa base et au milieu de sa hauteur deux rangs de petits balcons en guise de loges; enfin l'entablement général soutient un second amphithéâtre formé de trois gradins. Dans son ensemble, ce projet paraît emprunté à celui de Milizia; mais il a sur lui l'avantage d'un meilleur goût dans la décoration générale de l'édifice, au dedans et au dehors.

Du reste, l'ouvrage de Roubo a influé en France, comme celui de Milizia en Italie, sur les études des architectes venus après eux; on en a la preuve en comparant les projets de théâtre qui ont vu le jour depuis cette époque. Les courbes et les dispositions intérieures adoptées par Soufflot et par Dumont étaient certes préférables de beaucoup, au point de vue pratique; mais en théorie, ou pour parler plus correctement, dans les conceptions abstraites, ainsi que sur le papier, la forme semi-circulaire et l'amphithéâtre à gradins, surmonté de colonnes, devaient séduire davantage l'imagination

des élèves et celles des admirateurs de l'antiquité; et nous croyons que, si les projets sortis de cette donnée n'avaient pas offert généralement une notable diminution dans le nombre des places ou certaines conditions de solidité et de décoration trop dispendieuses, nous aurions vu le théâtre antique renaître en partie, dès le siècle dernier, dans nos cités tortueuses et enfumées.

Cette lutte entre les aspirations de l'art et les exigences de l'économie engendra en France une nouvelle forme, espèce de compromis entre l'ellipse prise en longueur et le demi-cercle. Son apparition marque une troisième et dernière époque de l'architecture théâtrale. Nous voulons parler de la forme circulaire plus ou moins resserrée par la corde de l'avant-scène.

Si nos recherches sont exactes, ce serait Victor Louis, architecte du duc de Chartres (depuis Philippe-Égalité) qui aurait le premier appliqué cette courbe, en construisant, en 1777, le grand et beau théâtre dont Bordeaux s'enorgueillit à juste titre.

Nous avons déjà cité le nom de cet architecte en parlant de Piermarini, auquel il ressembla par la mission dans l'art et en partie par le style. Louis fut assez heureux, en effet, pour être mis à même de réaliser à Bordeaux, comme Piermarini à Milan, et presque en même temps, l'idée élevée qu'il s'était faite d'un théâtre destiné à une grande ville, où les arts sont en honneur; et de son œuvre, qui est encore aujourd'hui pour la France, comme la Scala pour l'Italie, le théâtre le plus grandiose sinon le plus parfait, date, ainsi que nous l'avons dit, la dernière modification notable de cette branche de l'architecture, qui depuis est restée à peu près stationnaire.

Le Grand Théâtre de Bordeaux est trop connu pour que nous ayons besoin d'en donner ici une description étendue; nous renvoyons, du reste, à la courte notice que nous lui consacrons, et surtout au grand et magnifique ouvrage que Louis publia lui-même, à Paris, en 1782. Nous devons seulement signaler les parties de cet édifice qui ont marqué un progrès ou une innovation dans l'art: la courbe de la salle, les quatre grands arcs qu'elle forme et qui soutiennent la coupole, les vastes et belles dépendances qui y sont jointes, et enfin la colonnade et les portiques qui constituent la principale décoration extérieure.

La courbe, avons-nous dit, est circulaire; l'architecte en a placé le centre au milieu même du parterre, c'est-à-dire qu'il a compris dans la salle le cercle entier, sauf l'interruption formée par l'avant-scène; et, pour adoucir la transition de la périphérie à la corde, en d'autres termes, pour diminuer le nombre des places de souffrance que le cercle crée nécessairement aux approches de la scène, à mesure que la corde s'éloigne du diamètre, il a redressé les deux bouts de l'arc sur une étendue correspondant à la largeur de l'avant-scène. C'est ainsi qu'il créa cette forme régulière et élégante que nous retrouvons encore aujourd'hui dans presque toutes les salles de France et d'Allemagne, et qui serait sans doute aussi la plus avantageuse, si le spectacle avait toujours lieu près de la rampe.

Le succès de l'œuvre de Louis fut immense: les principes dont il offrait la première réalisation reçurent une application immédiate à Paris même, où, après tant de projets et après dix années d'hésitation, on avait enfin décidé la construction d'une nouvelle salle pour la Comédie-Française, dans le faubourg Saint-Germain. MM. Peyre et de Wailly, chargés de cette construction, adoptèrent la forme circulaire du théâtre de Bordeaux, mais en l'évasant davantage à l'embouchure du théâtre, de manière à former, au rez-de-chaussée, deux côtés presque droits, qui cependant reprenaient et agrandissaient même leur courbe aux étages supérieurs, jusqu'à présenter le cercle complet au plan de la voûte. L'avant-scène reçut la décoration d'usage, c'est-à-dire quatre étages de loges, enfermées entre deux pilastres ioniens et se continuant tout autour de la salle en balcons de plus grande largeur. Pour la première fois, à Paris, les spectateurs furent assis à toutes les places; mais les architectes qui introduisirent cette utile innovation, réclamée par le public et par les écrivains depuis tant d'années, n'osèrent pas supprimer la barre qui crée entre le parterre et les stalles d'orchestre cette séparation absurde et incommode, maintenue jusqu'à ce jour dans toutes les salles de France. L'ordonnance extérieure offrait le premier exemple, à Paris, d'un théâtre isolé de toutes parts, entouré d'arcades et décoré d'un péristyle grandiose approprié à la destination de l'édifice, bien éloigné pourtant des proportions et de l'élégance du théâtre de Bordeaux.

Lenoir, en bâtissant, en 1781, la salle de la Porte-Saint-Martin pour l'Opéra, adopta, lui aussi, la forme circulaire; il rapprocha même la corde de l'avant-scène du diamètre de la salle, dans le but évident de diminuer le nombre des mauvaises places. Mais peu de temps après, les galeries ayant été jugées insuffisantes, furent allongées aux dépens de la scène et reçurent la forme un peu évasée que nous leur voyons aujourd'hui.

Nous venons d'exposer quelle fut la marche générale de l'architecture théâtrale moderne en France et l'origine de la forme actuelle de nos théâtres publics; nous avons vu que le parallélogramme des jeux de paume, après une longue

et tenace existence, céda le terrain à la forme elliptique adoptée par Soufflot et par ses successeurs, et que celle-ci, à son tour, fut détrônée par la forme circulaire, née de la tentative souvent renouvelée de concilier le demi-cercle antique avec les exigences de la scène actuelle. Toutefois, comme rien n'est absolu dans l'histoire des arts, pas plus que dans l'histoire du genre humain, nous ne prétendons pas avoir fixé des limites précises à la cessation d'une forme et à l'adoption d'une autre. L'ellipse, par exemple, fut encore préférée à Paris, même postérieurement à l'ouverture du théâtre de Bordeaux, et pendant la construction de l'Odéon par l'architecte Heurtier, qui donna les plans de la salle Favart, ainsi que nous le verrons dans la notice relative à ce théâtre.

D'autres architectes, au lieu du rétrograder vers la forme elliptique, ont essayé de corriger les inconvénients que présentait la nouvelle courbe; ainsi MM. Legrand et Molinos, en bâtissant, en 1788, le théâtre Feydeau, rapprochèrent tellement l'ouverture du théâtre du diamètre de la courbe, que la salle prit une forme presque semi-circulaire; c'est l'extrême limite à laquelle soit arrivée l'avant-scène vers le centre dans nos salles modernes, et l'on peut dire, sans crainte de se tromper, que tous les architectes ont tâtonné depuis cette époque entre la courbe de Feydeau et celle de Bordeaux. Nous verrons plus loin que ce n'est pas entre ces deux termes qu'il fallait chercher la solution du problème.

V

Dans le parallèle que nous avons essayé d'établir entre les théâtres d'Italie et ceux de France, en ce qui concerne l'histoire de leur formation et de leur développement, nous n'avons pas dû comprendre les théâtres de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la Russie, afin de ne pas surcharger, par l'énumération d'un trop grand nombre de monuments, les faits essentiels qui établissent pour ainsi dire la genèse de l'architecture théâtrale moderne; d'ailleurs, les théâtres de ces nations n'étant, au point de vue de leur construction, que des importations italiennes ou françaises, ne pouvaient nous offrir des caractères particuliers assez distincts pour marquer dans le développement de l'art, quel que soit d'ailleurs l'intérêt qui s'attache à leur histoire littéraire.

Nous ne saurions dire quel fut, de ces divers pays, le premier à élever des théâtres; la question reste indécise, notamment entre l'Espagne et l'Angleterre, qui toutes deux ont vu représenter les mystères et les comédies à peu près à la même époque. Ce qu'il y a de remarquable, quant à l'Espagne, c'est la formation à Madrid d'une confrérie de la Passion, absolument semblable à celle de Paris, ayant les mêmes privilèges et déployant la même intolérance envers les entreprises rivales, qui la débordent cependant et finissent par prendre pied, en se soumettant au paiement d'un impôt en faveur de l'hôpital général.

Le théâtre des confrères et des premiers comédiens profanes était dressé, à Madrid, dans des *corrales* ou cours entourées de constructions dont les fenêtres et les balcons servaient de loges aux spectateurs privilégiés. Un échafaudage pour les acteurs, un amphithéâtre en planches pour le public, le tout à ciel ouvert, formaient toute la richesse de ces théâtres temporaires où furent représentés les mystères et les premières comédies. Lope de Rueda, que les Espagnols considèrent comme le fondateur de leur littérature dramatique, n'eut pas à sa disposition une scène plus convenable. Il est prouvé, par les registres conservés aux archives de l'hôpital général de Madrid, que ces *corrales* ne commencèrent à être couverts qu'en 1574, par les soins d'un chef de troupe italien, Albert Ganassa, le même qui avait tenté de s'établir à Paris quatre ans auparavant, mais qui en avait été empêché par la jalousie des confrères et l'intolérance du Parlement. C'est dans le *corral de la Pacheca, calle del Principe*, que Ganassa fit bâtir le premier théâtre couvert et à peu près régulier qui fut à Madrid et probablement en Espagne; l'auditoire s'élevait en échelons comme en Italie; la scène avait probablement quelques décorations mobiles.

Le maréchal de Grammont, envoyé à la cour de Madrid pour demander la main de l'Infante Marie-Thérèse en 1659, ne trouva pas les théâtres de cette capitale en meilleure condition: les *corrales* étaient toujours les mêmes, entourés de maisons particulières dont les habitants, placés derrière des fenêtres grillées et sur des balcons, pouvaient assister sans payer à la comédie qui se donnait en plein jour; l'auditoire était toujours échelonné sur des gradins

en amphithéâtre, au-devant desquels se trouvait un parterre sans sièges, qu'occupaient en partie les *mosqueteros*, amateurs populaires, ainsi nommés parce qu'ils se tenaient debout devant la scène, les uns derrière les autres, comme des rangées de soldats; c'étaient eux qui décidaient du sort d'une pièce, et l'on voyait souvent les auteurs solliciter humblement leur appui. Il y avait cependant tout près de la scène des sièges réservés, propriétés particulières, conservées de père en fils dans les familles, comme majorats qu'on ne pouvait ni vendre ni engager. Les femmes se tenaient toutes ensemble aux degrés supérieurs de l'amphithéâtre, ou les hommes n'étaient point admis.

Il y eut toujours en Espagne, comme en Italie et en France, deux sortes de théâtres bien distincts : le théâtre populaire ou *corral*, que nous venons de décrire, et que la passion des Espagnols pour la comédie rendit bientôt permanent, et le théâtre princier, qu'on élevait dans une résidence royale lorsqu'une représentation scénique entrait dans le programme des fêtes de la cour.

Les auteurs espagnols mentionnent plusieurs de ces théâtres édifiés à différentes occasions, après que Juan de la Encina, longtemps attaché en Italie à la chapelle papale, eut introduit dans son pays l'art et le goût de semblables représentations (1492).

Ces théâtres royaux ont toujours suivi le mode italien. Jean Cristobal Calvete de Estrella nous apprend qu'à l'occasion du mariage célébré à Aranjuez, en 1548, entre l'infante Doña Maria, fille de l'empereur Charles V, et le prince Maximilien de Hongrie, « on représenta au palais une comédie de l'Arioste, avec le même appareil de théâtre et « de décorations qui avait été en usage chez les Romains, chose tout à fait royale et somptueuse. »

Cette forme romaine a probablement subsisté à la cour d'Espagne jusqu'à l'introduction du théâtre à coulisses et à décorations mobiles, richement encadré dans un ordre d'architecture extérieure, suivant le goût qui a dominé en Italie et dans toutes les cours de l'Europe pendant le xvii^e siècle. Mais les monuments nous manquent pour fixer l'époque de ce changement et le degré de perfection que l'art atteignit à cette époque; la gravure, qui nous a transmis tant de précieux renseignements sur les théâtres d'Italie, d'Angleterre et de France, en a été beaucoup plus avare relativement à l'Espagne.

Nous ne connaissons d'une manière précise que la salle du *Buen Retiro*, ancienne résidence royale à Madrid, dont Dumont nous a conservé le plan dans l'ouvrage cité plus haut. On y remarque d'abord des proportions tout à fait extraordinaires : douze toises de longueur, du fond de la loge royale à la rampe, et treize toises dans sa plus grande largeur dans œuvre. La distribution intérieure est comme toujours à l'italienne, avec douze grandes loges égales à chaque étage, et au milieu, en face du théâtre, la tribune royale qui n'a pas moins de six toises de large sur trois de profondeur. Enfin la scène a près de vingt toises de développement.

A l'époque où le plan a été levé, c'est-à-dire en 1770, Saint-Charles de Naples avait seul, parmi les théâtres modernes, d'aussi vastes dimensions. La construction primitive date de plus loin; il est probable qu'elle coïncide avec l'apparition à la cour d'Espagne, en 1738, d'une troupe d'Italiens, qui chantèrent au *Buen Retiro* l'*Alessandro-nelle Indie*, de Métastase, mis en musique par Hasse : cette priorité fort remarquable semble constatée par ce qu'on raconte de Ferdinand VI, lequel, passionné pour les spectacles et ne pouvant supporter l'aspect de ces grandes loges, à moitié vides, aurait plus d'une fois dérogé à l'étiquette et admis ou même invité le public à y prendre place sans distinction de classe ni de fortune.

Au commencement du xvii^e siècle, l'élément italien, pour ce qui concerne l'art dramatique, cesse de dominer au delà des Pyrénées. Le théâtre national y avait fait de tels progrès, et la culture de l'art dramatique s'y était tellement vulgarisée, que, loin de recevoir des troupes de comédiens d'Italie, l'Espagne en donna à toutes les nations, notamment à la France et à l'Italie elle-même. On sait quelle différente influence exerça dans ces deux pays l'introduction de la comédie espagnole : tandis qu'en France elle fournit aux meilleurs auteurs des sujets plus variés, et plus vrais, et des allures plus libres que n'en offrait leur ancien théâtre, en Italie elle eut les plus déplorables résultats et amena, aux dépens de la bonne comédie latine, cet abâtardissement de la langue et du goût que les Italiens ont renié depuis, en proscrivant les *secentisti* de leur littérature.

Le développement, nous dirons même le débordement de la littérature dramatique en Espagne n'y provoqua aucun progrès sensible dans la construction du théâtre public. Les Espagnols eux-mêmes ne se sont jamais beaucoup occupés de l'architecture; d'ailleurs, les comédiens populaires, ne se trouvant pas en position d'appeler les beaux-arts à orner leur théâtre, se contentaient des tréteaux primitifs. Le progrès dut encore une fois venir du dehors.

Nous avons déjà vu qu'un chef de troupe italien s'avisait le premier de faire couvrir son *corral*; c'est encore un chef de troupe de la même nation, Bartoli, qui, en 1708, élève aux portes de Madrid la première salle de spectacle moderne qu'on ait vue dans cette capitale, avec loges et décorations à l'imitation de celles d'Italie et de France.

Ce théâtre s'appela *los Caños del Peral*, d'après la dénomination du lieu où il fut bâti. C'était, dit M. Diana, dans un ouvrage que nous signalerons plus loin, « un modeste édifice de deux étages, aussi mesquin par ses proportions que « ridicule par sa forme. » La troupe de Bartoli y joua jusqu'en 1713; à son départ, la ville, à qui appartenait le terrain, acquit le théâtre à dire d'experts, et le loua par la suite à d'autres entreprises de chanteurs italiens.

Les choses en restèrent là pendant trente ans, et le *mesquin édifice* de Bartoli continua à s'appeler, dit M. Diana, le meilleur théâtre de la capitale, jusqu'à ce qu'en 1737 l'élément italien, représenté cette fois par un noble diplomate, vint donner à l'architecture théâtrale une nouvelle impulsion par l'édification d'une véritable salle de spectacle, la première qui porta le titre de Théâtre-Royal.

C'est le marquis Adeodato Scotti, ambassadeur du duc de Parme à la cour d'Espagne, qui, frappé de l'infériorité des théâtres de Madrid, proposa et fit approuver par le roi la reconstruction, sur des dimensions plus convenables, du vieux théâtre *de los Caños del Peral*, d'après les dessins de deux architectes italiens, Gallucci et Bonavia. Le roi donna l'autorisation, mais il oublia d'allouer les fonds: le marquis y suppléa de ses propres deniers. Après plusieurs années d'efforts et de difficultés vaincues, le théâtre se trouva debout, et Scotti totalement ruiné.

Nous n'avons pu trouver une gravure, une représentation quelconque de cette salle, qui fut pendant si longtemps le principal théâtre de Madrid; le diligent auteur du mémoire sur le Théâtre-Royal que nous avons déjà cité avoue n'en avoir pas trouvé non plus, mais il nous en a conservé une description tirée du procès-verbal d'état des lieux, que l'architecte de la ville, Don Juan de Villanueva, fut chargé de rédiger, lorsqu'en 1787 le roi permit à l'administration des hôpitaux de rouvrir le théâtre *de los Caños* pour y faire représenter des opéras.

Suivant ce document, la façade avait 80 pieds $\frac{1}{4}$ (22^m30), les côtés 184 pieds (51^m26) chacun, formant ainsi un parallélogramme rectangle de 14,766 pieds de superficie, soit 1,145 mètres carrés. On voit qu'à Madrid, de même qu'à Paris et dans toutes les capitales hors d'Italie, le théâtre n'avait encore, au XVIII^e siècle, que de très-mesquines dimensions. En Espagne, comme partout ailleurs, l'édifice théâtral a grandi à mesure que sa décoration s'est améliorée. La forme de la salle était elliptique; quatre étages de loges, soutenus par des pilastres en bois et ornés dans tout leur pourtour d'une balustrade, présentaient un aspect régulier, mais peu élégant. Des couloirs étroits entouraient chaque rang de loges, et quatre escaliers de bois, placés aux quatre coins de l'édifice offraient au public une prompte sortie de ce théâtre, où il devait étouffer.

Les autres salles de Madrid sont constamment restées inférieures à celle-ci.

Il n'en fut pas de même en province. Longtemps avant que le pouvoir central songeât à donner à la capitale des Espagnes un théâtre monumental, Séville, Cadix, Barcelone, possédaient des salles de spectacle bâties à l'italienne, et beaucoup plus vastes et plus ornées que celles de Madrid. L'industrielle et riche Barcelone s'est surtout distinguée en ce genre, et l'opéra italien y a constamment prospéré depuis plus d'un siècle. Aujourd'hui encore, Barcelone possède deux grands théâtres d'opéra: le *Principal*, reconstruit à la fin du dernier siècle par un architecte espagnol, don Francisco Renat y Closas, et le *Liceo*, de construction récente et un peu plus petit; l'un et l'autre dans le genre italien, ainsi que les nouveaux grands théâtres de Séville et de Valence. Mais les salles secondaires sont encore, à Madrid même, d'informes réceptacles mal bâtis et mal tenus, affectant la plupart la forme vicieuse des petits théâtres de France, c'est-à-dire la courbe plus ou moins allongée, mais dépourvues de ces détails d'ornement et de ces soins d'entretien qui, chez nous, parviennent quelquefois à faire tolérer les vices de construction. L'usage peu civil de fumer dans la salle entre peut-être pour beaucoup dans l'état de malpropreté et d'abandon qui caractérise les théâtres secondaires de l'Espagne.

Ce que nous venons de dire de ce pays peut se répéter du Portugal; là aussi l'architecture théâtrale n'a été qu'une importation italienne ou française; le grand théâtre Saint-Charles, de Lisbonne, est construit sur le modèle de la Scala; celui qui existait avant le tremblement de terre de 1755 avait également les loges superposées à l'italienne.

En Angleterre, l'architecture théâtrale proprement dite n'existait pas avant 1809 et 1812, époques de la reconstruction de Covent-Garden et de Drury-Lane.

Ce n'est pas que les représentations dramatiques ne remontent, en ce pays, aussi haut qu'en Espagne, qu'en France même, s'il faut tenir compte du *Mystère de Sainte-Catherine*, représenté, dit-on, en 1110, à l'abbaye de Dunstable. Mais nous avons déjà suffisamment démontré que ces sortes de représentations n'étaient pas fréquentes et ne donnaient

lieu qu'à des constructions temporaires en bois, formées d'un amphithéâtre pour les spectateurs et d'une ou plusieurs estrades pour la scène. Cette disposition a presque toujours été suivie, pour les représentations à ciel ouvert, dans les pays où les légendes du christianisme ont été mises en action scénique.

Comme il n'y a pas d'effet sans cause, il faut chercher l'explication de la longue enfance de l'architecture théâtrale en Angleterre (où pourtant les arts industriels ont atteint un si haut degré de perfection), dans les conditions où les mœurs et les lois ont placé le théâtre.

En France et en d'autres pays, le pouvoir central limite seul la tendance qu'a le théâtre à se développer et à s'étendre comme toute entreprise qui répond à un besoin du public. En Angleterre, au contraire, les conseils de la couronne ont été pendant longtemps plus favorables que la population à l'établissement des théâtres permanents. La cour donna même l'exemple et eut des représentations dramatiques avant le peuple. Herbert raconte que, lorsque Anne de Montmorency fut chargé par François I^{er} (octobre 1527) de présenter à Henri VIII le cordon de Saint-Michel, avec 600 chevaux, le roi le régala d'une comédie dans laquelle sa fille, la princesse Marie, joua un rôle.

Cependant plusieurs salles de spectacle surgissent à Londres, dès la seconde moitié du xvi^e siècle; on en cite dans Blackfriars, dans Whitefriars, dans Gracechurch-street, à Ludgatehill; mais le fanatisme religieux les voit de mauvais œil, et, en 1570, la reine Elisabeth est forcée d'autoriser leur démolition. En 1574, la même reine, qui ne ressent pas pour les spectacles l'antipathie de ses coreligionnaires, accorde des lettres patentes à la troupe de Barbage, Perkyn et consorts, pour convertir en salle de comédie le *Globe*, petit édifice isolé où se donnaient des combats d'ours, passe-temps qui faisait alors avec les combats de coqs les délices des Anglais. Mais, en 1580, défense est faite de jouer le dimanche et les jours de fête; la censure dramatique est établie en 1589. Le puritanisme tient l'épée de Damoclès suspendue sur les théâtres, dont le nombre augmente cependant, grâce à la protection des seigneurs et des amis des lettres.

Shakspeare paraît, et comme les grands poètes dramatiques de l'antiquité et de la Renaissance, comme Sophocle, comme Eschyle, comme Sénèque, comme l'Arioste, comme Machiavel, comme Bibbiena, comme plus tard Lope de Vega, Corneille, Racine, Molière, il donne ses chefs-d'œuvre et fonde, pour ainsi dire, le théâtre national sur les tréteaux primitifs que les arts du dessin n'ont pas encore transformés. Cette comparaison entre Shakspeare et ses devanciers, ou ses contemporains, est même toute à l'avantage du poète anglais; car aucune des ressources de la mise en scène, déjà connues de son temps, en Italie et en France, n'est venue contribuer au succès de ses pièces. On ne peut même pas désigner par le nom générique de *salle de spectacle* l'édifice informe qui vit représenter pour la première fois *Othello*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*. Nous avons dit ce qu'était le *Globe*, quand la troupe de Barbage en prit possession; en 1596, on le rebâtit dans l'intention d'en faire un théâtre, et voici ce qui en résulta :

L'édifice était un octogone à l'extérieur et, suivant Malone, une rotonde à l'intérieur, entourée de balcons et à ciel ouvert, comme les anciens *corrales* d'Espagne, ou comme une de ces cours d'auberge qui ont servi de théâtre aux anciennes troupes anglaises; la scène occupait naturellement un segment du cercle ou l'un des côtés du polygone; elle devait avoir très-peu de développement; le mur qui en faisait le fond portait au milieu un large balcon, qui servait tour à tour de second théâtre si la pièce représentée l'exigeait, comme dans *Hamlet*, ou de maison, de tour, de forteresse, suivant les indications du poète. Le parterre, exposé, comme nous l'avons dit, aux intempéries, n'avait pas de sièges. Enfin cette étrange construction était surmontée par une espèce de belvédère sur lequel un drapeau indiquait l'heure de la représentation.

Les auteurs anglais disent et répètent que ce théâtre était hexagone et tout en bois. Mais une gravure du temps, reproduite dans plusieurs recueils, entre autres dans le *Gentlemen's Magazine* du mois de février 1816, nous porte à croire que le mur extérieur était en maçonnerie et qu'il avait, comme le Bear-Garden, la forme octogone.

Quant à sa capacité, nous n'avons pu en trouver les mesures précises; cependant nous savons, d'un côté, que le prix d'entrée était *six pence* pour le parterre et d'un *shilling* pour les loges ou balcons; d'un autre côté, que la recette générale s'élevait au plus à dix livres par soirée; il résulte du rapprochement de ces deux chiffres que le local ne devait guère contenir plus de quatre cents personnes. Les représentations avaient lieu à la lumière du jour.

Tel fut le théâtre qui vit se produire presque toutes les pièces du plus profond génie dramatique des temps modernes. Quelques-unes ont été données sur une autre scène qui appartenait à la même troupe, dans *Blackfriar's Road*. Là paraît s'être réunie une société plus choisie qu'au *Globe*, à cause peut-être de la disposition de la salle qui était close, couverte et pourvue de sièges. A l'extérieur, ce théâtre ne se distinguait pas des maisons particulières, suivant un usage qui subsiste encore en Angleterre, à Londres même, dans plusieurs quartiers. Les représentations commençaient un peu plus tard dans la soirée, et elles étaient éclairées par des chandelles.

Ces sortes de salles de spectacle établies à peu de frais, dans des maisons bourgeoises ou dans des locaux destinés d'abord à d'autres usages, se multiplièrent rapidement; on en compte dix-sept à Londres, de 1570 à 1629; mais ce nombre, relativement considérable, prouve lui-même leur courte durée. Souvent c'était l'incendie qui terminait l'existence de ces modestes théâtres, toujours bâtis de manière à offrir une large prise au fléau; c'est ainsi que disparurent tour à tour le *Globe*, en 1613, la *Fortune* en 1621, *Blackfriars* en 1623, et plusieurs autres prétendus théâtres, qui à cause de leur peu d'importance ne furent pas reconstruits. Parfois c'était le fanatisme populaire qui, excité par la secte croissante des puritains, devançait l'incendie dans son œuvre de destruction : en 1617, la populace prit d'assaut la salle du *Cockpitt* et la démolit entièrement, avec une telle précipitation que plusieurs personnes restèrent écrasées sous les décombres. Le même sort était réservé à la nouvelle salle de *Drury Lane*, qui fut démolie en 1623 par la multitude ameutée.

On conçoit que, dans ces conditions, les chefs de troupes n'eussent ni le courage ni les moyens d'élever des édifices convenables. Plus tard, lorsque le fanatisme populaire se calma et que tout danger cessa de ce côté, le pouvoir royal intervint, comme dans les pays du continent, pour restreindre la liberté de l'industrie théâtrale en la soumettant au pouvoir vague et capricieux du lord *chamberlain*; ce qui mit le théâtre dans cette position précaire et incertaine où nous le voyons encore aujourd'hui, et dans laquelle il est impossible que cette utile institution se développe et prospère.

Nous ne parlerons pas des représentations dramatiques qui eurent lieu à différentes reprises dans les châteaux des lords, depuis le règne d'Élisabeth jusqu'au commencement des troubles, et parmi lesquelles la plus célèbre est sans contredit celle du *Comus* de Milton, donnée au château de Ludlow en 1634. Les théâtres érigés en ces circonstances n'ont pas laissé de traces; et d'ailleurs, construits provisoirement dans des salons qui n'avaient pas cette destination spéciale, ils ne pourraient compter dans l'histoire de l'architecture théâtrale, non plus que les représentations données à la cour ou dans quelques églises à l'occasion de fêtes publiques.

Pendant la guerre civile qui précéda la chute de la royauté, les comédiens anglais cherchèrent un refuge dans les villes qui tenaient encore pour le roi; à Londres où le puritanisme dominait, tout amusement scénique était mal vu, et les acteurs mêmes n'y étaient pas en sûreté. Quelques débris des anciennes troupes ayant tenté, peu avant la mort de Charles I^{er}, de se réunir au *Cockpitt* pour y jouer *Bloody Brother*, de Fletcher, les soldats firent irruption dans la salle et emmenèrent les malheureux comédiens à la prison de Hatton House. Ils ne recouvrèrent leur liberté qu'à la condition de défaire leur théâtre.

Ces violences étaient l'œuvre des partis; la loi ne s'était pas encore formellement prononcée. Mais le 11 février 1647, une ordonnance du *Long-parlement* déclara les comédiens vils et vagabonds, et prescrivit la démolition de tous les théâtres.

Les acteurs se dispersèrent, et tant que dura le règne de Cromwell, personne n'osa les réunir; plusieurs périrent dans les troubles; d'autres reprirent leurs anciennes professions; quelques-uns enfin cherchèrent une ressource dans la publication des pièces de leur répertoire, et nous transmirent ainsi des productions littéraires qui sans cette circonstance, dit l'auteur de la *Biographia dramatica*, n'eussent jamais vu le jour.

La restauration de la royauté fut le signal de la renaissance de l'art dramatique en Angleterre; malgré les sanglantes réactions qui suivirent le retour du roi, les acteurs revinrent de toutes parts. William d'Avenant qui jadis avait dirigé l'un des six théâtres autorisés à Londres par Charles I^{er}, obtint le 15 janvier 1662 le rétablissement de son privilège; le 25 avril suivant Thomas Killigrew, l'un des valets de chambre du roi, recevait de son côté des lettres patentes l'autorisant à établir un spectacle dramatique et musical. Les mesures furent prises immédiatement pour l'érection des deux premiers théâtres réguliers qu'on ait vus à Londres, et nous pouvons dire dans tout le Royaume-Uni.

Killigrew établit ses acteurs sous le titre de *King's servants* à Drury Lane, l'ancien *Cockpitt*; d'Avenant, dont la troupe s'appela *the Duke of York's servants*, joua d'abord à *Rutland House* et alla se fixer en 1663 dans la salle élevée pour elle dans *Lincoln's Inn Fields*. Ces deux théâtres ne nous sont pas connus comme forme¹, et n'ont pas eu, du reste, une longue existence; déjà l'épidémie de 1663 et le grand incendie de l'année suivante avaient suspendu toute espèce de représentations dramatiques pendant dix-huit mois. Les théâtres échappés au feu, qui probablement n'atteignit pas leur quartier, rouvrirent leurs portes à Noël en 1666. Mais le premier, celui de

¹ L'éditeur qui a reproduit la vue intérieure et extérieure du *Duke's Theatre* d'après les estampes qui accompagnent l'*Emperess of Marocco*, d'Elkanna Settle, première pièce anglaise publiée avec gravures, s'est trompé en désignant ce théâtre comme étant à *Lincoln's Inn Fields*. La date de la pièce et la confrontation avec d'autres monuments prouvent jusqu'à l'évidence que ce théâtre est celui de Dorset Gardens, bâti sous le même titre dix ans plus tard.

Drury Lane ne tarda pas à subir le sort ordinaire de tous les bâtiments de ce genre et fut brûlé en 1672 ; le second dit le *Duke's Theatre*, trouvé insuffisant et mesquin, fut abandonné la même année pour celui que d'Avenant avait fait bâtir dans Dorset Gardens par Christophe Wren, le premier architecte auquel on ait attribué la construction d'un théâtre. Mais avant de parler de cet édifice qui fait époque dans l'histoire de l'art et qui peut s'appeler le premier théâtre monumental élevé en Angleterre, disons encore un mot des salles plus imparfaites qui l'ont précédé.

La gravure, qui a été si avare pour nous en Espagne, en Allemagne et même en France, nous a transmis de précieux documents sur l'histoire et sur l'état des anciens théâtres anglais, depuis le *Bear Garden* et le *Globe* jusqu'à l'élégante façade de *Covent Garden* reconstruit l'année dernière. Ces documents, que nous avons soigneusement recherchés et recueillis en grand nombre, prouvent ce que nous disions au commencement de ce chapitre : que l'Angleterre n'a pas plus que l'Espagne une architecture théâtrale particulière, et que ses théâtres n'ont été et ne sont encore en général qu'une imitation étrangère. On peut ajouter que les salles anglaises n'ont de différences notables avec les nôtres qu'à leur origine, et qu'à mesure qu'elles ont été reconstruites, elles se sont de plus en plus rapprochées des formes usitées sur le continent.

Parmi les anciens théâtres anglais qui diffèrent le plus de l'idée que nous nous faisons d'une salle de spectacle, il faut citer le *Red Bull*, dont nous avons un curieux spécimen dans une gravure annexée à l'ancienne édition des farces de Kirkman. Le *Red Bull* existait du temps de Shakspeare ; fermé comme les autres théâtres en 1647, il fut le premier à rouvrir ses portes après la mort de Cromwell (1659), et ne dut peut-être qu'à son obscurité de pouvoir ainsi braver la loi générale. Ce théâtre, si l'on peut donner cette qualification à ce que nous allons décrire, se composait d'une salle, dans laquelle l'estrade carrée servant de scène occupait le milieu et ne touchait au mur du fond que par un de ses côtés. Les trois autres étaient entourés de spectateurs assis ; le mur du fond lui-même portait une rangée de petites loges qui probablement se continuait sur les trois autres côtés de la salle. Douze chandeliers en guise de rampe et deux petits lustres suspendus au plafond éclairaient cette estrade sur laquelle les acteurs se présentaient pêle-mêle. Enfin l'absence de coulisses était compensée par deux pièces de tapisserie tendues au fond, au-dessous des loges, en guise de portière, et derrière lesquelles un acteur pouvait s'effacer au besoin.

Après l'ouverture des théâtres privilégiés, le *Red Bull*, soit qu'il ne pût soutenir la concurrence, soit qu'il fût privé de patente royale, ferma ses portes et redevint maison particulière.

Le *Duke's Theatre*, de *Lincoln's Inn Fields*, tout petit et imparfait qu'il fût, eut cependant l'honneur d'être le premier qui adoptât la décoration peinte et la mise en scène des autres théâtres de l'Europe.

Ce n'est pas que l'art de peindre les décors fût totalement inconnu en Angleterre. Inigo Jones, que les Anglais vantent comme le premier architecte de leur nation, et qui certainement avait étudié Serlio et connu les travaux des Italiens, s'était acquis une grande célébrité dans cet art, en peignant les décorations de plusieurs ballets donnés à la cour, à Whitehall, par exemple, en 1605 et en 1608 ; mais ces sortes d'ouvrages, trop coûteux pour des comédiens, n'avaient jamais paru sur les théâtres publics.

Betterton, l'un des acteurs de d'Avenant, reçut donc la mission d'aller apprendre sur les théâtres de France l'emploi des décorations mobiles et des machines en usage dans ce pays. A son retour il en fit l'application au théâtre de *Lincoln's Inn Fields*. La dépense monta si haut que, pour y faire face, les propriétaires furent obligés d'élever le prix des places de deux shillings à quatre shillings pour les loges, d'un demi-shilling à deux shillings pour le parterre. Le *Siège de Rhodes* fut la première pièce représentée avec décors et machines (avril 1662).

Une autre innovation importante pour la mise en scène, accomplie pour la première fois sur ce théâtre, fut l'introduction des femmes pour représenter les personnages de leur sexe joués jusqu'alors par des hommes ; l'autorisation du roi, à ce sujet, est inscrite dans la patente même de d'Avenant, ainsi que dans celle de Killigrew ; la première actrice anglaise, madame Saunders (d'autres disent madame Hughes) débuta sur ce théâtre de *Lincoln's Inn Fields*, cette même année 1662, dans le rôle de Desdemone. Il y avait soixante ans que les femmes avaient paru sur les théâtres de France, cent vingt ans environ qu'elles jouaient sur ceux d'Italie.

Le *Duke's Theatre* dans Dorset Gardens, bâti par Christophe Wren en 1672, fut donc le premier théâtre monumental qui s'éleva à Londres et même dans les trois royaumes. L'architecte semble avoir eu connaissance des théâtres d'Italie et de France qu'il imita dans certaines parties. L'encadrement de l'avant-scène était rectangulaire, sans colonnes, et n'atteignait pas la hauteur totale de la salle ; entre la corniche de l'avant-scène et le plafond, au-dessus des armes royales, on avait introduit une espèce de grande loge faisant face au public, flanquée de deux énormes cariatides et entourée de festons. En avant du proscénium, à droite et à gauche de l'espace réservé

probablement à l'orchestre, s'ouvraient deux grandes portes, du même style que le reste de la salle et surmontées, comme au théâtre des Tuileries, par deux tribunes ou balcons formant ici deux grandes fenêtres pour éclairer la scène; car, d'après la gravure, ce théâtre ne recevait que la lumière du jour. Les loges, situées en arrière de ces deux balcons intérieurs, faisaient probablement le tour de la salle, sur deux rangs séparés par de grandes fenêtres que l'on aperçoit sur le dessin de la façade et qui devaient éclairer à la fois la scène et la salle. A l'extérieur quatre colonnes d'ordre toscan, supportant quatre autres colonnes corinthiennes, formaient un portique destiné à abriter le public pendant l'entrée. Le tout était surmonté par une terrasse à l'italienne, au milieu de laquelle s'élevait une espèce de minaret oriental peu en rapport avec les colonnes et les balustrades.

Si le respect pour l'art nous a fait dire que la véritable architecture théâtrale ne date en Angleterre que des premières années de ce siècle, l'équité exige que nous reconnaissions la priorité de ce pays quant à l'emploi du style monumental dans la façade des théâtres. Aucun architecte de France ni d'Italie n'en avait fait autant à cette époque. Mais quelle dissonance dans les proportions! quelle absence de caractère dans l'ensemble! Des colonnes et des chapiteaux, voire même des attiques et des balustrades, ne suffisent pas pour produire par leur assemblage une œuvre d'art, si toutes les parties de l'édifice ne répondent pas à sa destination, si les éléments de la décoration ne sont pas appliqués avec goût et discernement. A ce point de vue notre assertion, relativement à l'architecture théâtrale anglaise, n'a rien d'exagéré.

Inigo Jones, qui a laissé tant de beaux monuments que nous admirons encore, n'a pas érigé de théâtre public.

On peut donc avancer avec assez d'exactitude que le théâtre, comme édifice, comme décoration scénique, comme mise en scène, ne date en Angleterre que de 1663, et que son établissement fut l'œuvre de William d'Avenant, le plus éclairé et le plus entreprenant des directeurs de spectacles; son fils Charles d'Avenant fut le promoteur de l'opéra en musique, dont les premiers essais eurent lieu à *Lincoln's Inn*, en 1673.

A partir de la construction du *Duke's Theatre, Dorset Gardens*, les théâtres de Londres cessent d'offrir ces bizarres dispositions que nous avons vues au *Globe* et au *Red Bull*, et qui ont été communes à d'autres *maisons de comédie* (Playhouses) de la même époque, telles que le *Swan*, la *Fortune*, le *Faucon*, etc. L'introduction de la décoration peinte amène la nécessité de séparer la scène de l'auditoire, et de l'entourer d'un encadrement qui cache les rouages et les manœuvres, et augmente l'illusion du spectateur. Les salles deviennent plus régulières et se garnissent de plusieurs étages de loges et de galeries, suivant l'importance et le genre de spectacle qu'on y produit, mais toujours à l'imitation des théâtres du continent. En général la forme française, à galeries ouvertes et en commun, a été suivie dans les petites salles, tandis que dans les grands théâtres on a préféré le système italien des loges égales et superposées; seulement les architectes anglais toujours plus *pratiques* que les nôtres, en compensation de leur infériorité dans l'entente des proportions et dans le sentiment de l'élégance, introduisirent dès les premiers temps ces grands amphithéâtres de face qui se sont perpétués depuis et qui favorisent la spéculation aux dépens du bon goût, de la sonorité, et même de la sécurité et de l'hygiène.

Nous citerons quelques monuments en signalant les différences qu'ils offrent avec les théâtres d'Italie et de France.

Disons d'abord qu'en 1682, peu de temps après que Louis XIV eut ordonné la réunion des trois troupes de Molière, du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne, en une seule dont les membres prirent le titre de comédiens ordinaires du roi, semblable fusion s'opérait à Londres entre les acteurs des deux théâtres rivaux (de d'Avenant et de Killigrew), lesquels ne formèrent plus qu'une seule troupe sous le titre de Compagnie du Roi (*King's company*). Elle établit son siège à Drury Lane, qui devint et resta longtemps le premier théâtre de la capitale. C'est là que nous trouvons dès 1674 un exemple de ces profondes galeries amphithéâtrales dont nous parlions tout à l'heure. Le plan de la salle offrait alors deux lignes droites réunies au fond par une courbe, forme que nous avons déjà signalée dans plusieurs théâtres du continent; mais ce qu'il y avait ici de particulier, c'était la disposition de l'avant-scène où, à la place occupée depuis par les loges resserrées entre deux colonnes, s'ouvraient deux portes à deux battants, richement ornementées, et donnant sur l'estrade même du théâtre. L'usage de ces portes latérales, au-dessus desquelles il y avait parfois des loges, dura jusqu'à la fin du XVIII^e siècle; nous les voyons sur les dessins de plusieurs théâtres de cette époque, entre autres de *Sadler's Wells, Covent Garden, Lyceum, Astley, Strand, Haymarket*. Plus tard, quand on introduisit en Angleterre l'emploi des colonnes pour orner l'avant-scène, les portes furent remplacées, dans certains théâtres, par des statues élevées sur des piédestaux; enfin l'esprit de spéculation prévalut, et les statues de l'avant-scène cédèrent la place aux loges que nous voyons encore sur presque tous les théâtres de l'Europe.

Le théâtre de *Haymarket*, construit en 1767 sous la direction de Foote, et célèbre par les émeutes autant que par les grands artistes qu'il a produits, offre une autre singularité digne de remarque. Son plan présente la forme inusitée d'un carré presque parfait; la légère courbure du fond y est peu sensible, et les deux lignes droites et parallèles qui en forment les côtés ont une longueur presque égale à la largeur de la salle. Du reste, l'angle des loges est bien pris; les cloisons sont dirigées vers le milieu de l'avant-scène; enfin, la façade fort simple est ornée d'un beau péristyle de six colonnes corinthiennes surmontées d'un attique. Telle est encore aujourd'hui la disposition de ce théâtre après plusieurs restaurations successives. Mais ses dimensions fort restreintes (la salle n'ayant que 14^m,60 dans œuvre) et l'insuffisance des locaux de service et des escaliers de dégagement en font un édifice fort imparfait.

Les nombreux théâtres que Londres a vu s'élever dans sa vaste enceinte, depuis 1663 jusqu'au commencement de ce siècle, n'offrent pas tous des caractères assez distincts ni des particularités assez remarquables à notre point de vue pour que nous nous y arrêtions. Plusieurs ont brillé par leur répertoire et par le mérite des artistes qui s'y sont montrés, aucun par la régularité de son architecture, ni même par la grandeur des dimensions, qui sont d'une importance capitale pour une salle de spectacle. Les théâtres de *Drury Lane*, de *Covent Garden* et de *Sa Majesté*, les plus considérables et les seuls qui offrent, dans leur reconstruction plus ou moins récente, un sujet d'étude à l'architecte, seront plus loin l'objet d'une notice spéciale accompagnée de plans détaillés.

Ajoutons un mot sur les théâtres de province, qui semblent démentir ce que nous disions au sujet de l'origine tout étrangère de l'architecture théâtrale anglaise. Là, en effet, l'élément national se superpose à l'élément étranger; le genre de construction adopté généralement dans les trois royaumes, c'est-à-dire la maçonnerie en briques rouges et nues, donne à l'extérieur de ces théâtres un aspect étrange qui laisse à peine deviner la destination artistique de l'édifice. Sans les mots *Theatre Royal* généralement inscrits sur la façade, on pourrait croire que l'on a devant soi une église, une école ou une brasserie. Quelquefois un petit péristyle, composé de quatre minces colonnettes en pierre ou en bois peint en blanc, et surmontées d'un attique, abrite la porte d'entrée et interrompt la triste nudité de ces murailles rouges percées çà et là de croisées bourgeoises. Mais à l'intérieur nous retrouvons la disposition des petits théâtres de France avec leurs galeries à deux ou trois étages selon l'importance de la localité. La mauvaise distribution des places au parterre et dans les loges, l'insuffisance des escaliers et des couloirs, les entraves opposées à la libre circulation, augmentent les points de ressemblance avec les salles que nous critiquons sur le continent. Du reste les villes de province, en Angleterre, n'ont eu que fort tard des théâtres permanents. Le plus ancien, celui qu'on essaya d'établir à Dublin, dans Warbergh Street, en 1635, fut démoli en 1647 lors de la clôture générale de tous les théâtres. Oxford qui fit appel au premier architecte du temps, Christophe Wren, pour avoir un théâtre régulier, n'en fut en possession qu'à la fin du xvii^e siècle; Édimbourg n'en eut un médiocre qu'en 1746, Bath qu'en 1767, Liverpool qu'en 1771, Manchester qu'en 1774, Margate qu'en 1786. Nous ne parlons, bien entendu, que des théâtres réguliers et permanents; ceux qui les précédèrent à différents intervalles, généralement désignés sous le nom de *Playrooms* (chambres de comédie) ne paraissent pas avoir eu une existence fort brillante.

Le rapide accroissement de la richesse publique et de la population, surtout dans certaines villes, a dû modifier cet état de choses et donner naissance à des édifices plus en rapport avec l'état des arts dans le pays. L'un des premiers théâtres qui aient subi cette transformation nous paraît être celui de Limerick, dont la façade monumentale et d'un beau style date de 1788. Le théâtre de Plymouth s'annonce par un beau péristyle. Celui de Dublin, construit par Samuel Beazely, au coin de Poolbeg Street et Hawkins Street, et vendu aux enchères en 1828, est digne d'une grande ville par ses proportions et par ses annexes. Enfin le nouveau théâtre de la capitale de l'Écosse construit en 1857 sur les dessins de M. Bryce, prouve par sa belle façade plus que par ses dispositions intérieures (où nous critiquons les galeries semi-circulaires et les colonnes à l'avant-scène) que les passe-temps scéniques sont aujourd'hui en honneur même au milieu de la population qui leur était autrefois le moins favorable.

VI

Si l'Allemagne nous offre des monuments de l'art dramatique qui remontent au moyen âge, en revanche elle est restée en arrière des autres nations quant à la construction des salles de spectacle. Les auteurs qui ont écrit son histoire littéraire font à peine mention des plus récentes. Suivant M. Schneider, auquel nous emprunterons plus loin de précieux renseignements sur l'Opéra de Berlin, cette capitale n'aurait eu son premier théâtre qu'en l'année 1700, pour la représentation de la *Festa de l'Hymeneo*, à l'occasion du mariage du prince héréditaire de Hesse-Cassel avec une princesse de Brandebourg; et ce théâtre, qui ne subsista que huit ans, était une simple estrade élevée dans un manège de la cour.

Vienne n'avait encore au commencement du xviii^e siècle que la troupe italienne au service de l'Empereur, établie probablement dans une dépendance du palais impérial; le théâtre allemand et populaire ne date que de 1708, mais on ne dit rien de ses conditions matérielles qui ont dû être peu remarquables, à en juger par l'absence des monuments et par l'état de l'art dans la capitale de l'Autriche à des époques plus rapprochées de nous.

Le théâtre populaire ne s'annonce pas mieux ni plus tôt, au point de vue de l'architecture, dans les autres grandes villes de l'Allemagne, où nous admirons aujourd'hui de si beaux monuments consacrés à l'art dramatique et à la musique.

Le théâtre princier, au contraire, a laissé des traces fort remarquables de sa longue et brillante existence à Munich, à Stuttgard, à Dresde, à Berlin, à Vienne. Nous avons dit que l'Empereur avait à son service une troupe d'Italiens, et cela dès le milieu du xvi^e siècle. L'Électeur de Bavière n'avait pas tardé à l'imiter, ainsi que l'Électeur Palatin et plus tard le roi de Prusse. Nous avons sous les yeux les gravures relatives aux principales pièces représentées dans ces diverses capitales dans le courant du xvii^e siècle et dans la première moitié du xviii^e. Elles révèlent un grand luxe de mise en scène et nous montrent, dans les derniers temps surtout, des décorations magnifiques et des costumes d'une richesse tout à fait inusitée de nos jours. Mais la salle du théâtre, telle que nous l'entendons aujourd'hui, n'existait pas.

Les représentations de ballets et de *feste teatrali*, que nous appellerions aujourd'hui opéras, n'ayant lieu qu'à l'occasion des fêtes pour le mariage ou pour la naissance d'un prince, c'est-à-dire à des intervalles indéterminés et peu rapprochés, on n'élevait pour cet objet que des théâtres provisoires dans des salles d'apparat et plus ordinairement dans des manèges. Cela est prouvé par des documents authentiques. Parmi les gravures qui nous ont conservé les décorations d'une de ces *feste teatrali*, en trois parties, représentée à Munich en 1662 pour la naissance de l'héritier du trône, se trouve le plan et l'élévation du manège : *Facies externa hippodromi Monacensis*, dans lequel le théâtre avait été dressé pour la circonstance. L'édifice, qui est isolé mais dépourvu de toute décoration extérieure, mesure trois cent quarante pieds sur quatre-vingt-dix. À l'intérieur l'estrade destinée à la représentation occupait le tiers de la longueur du bâtiment, et la décoration qui encadrait la scène remplissait entièrement la largeur et la hauteur de la salle comme aux autres théâtres du même genre, en Italie et en France, dont nous avons parlé dans les chapitres précédents. C'est sur cet encadrement que se portait toute l'attention de l'architecte et du peintre décorateur. Aussi le voyons-nous augmenter de richesse et d'élégance, surtout à Vienne, où Burnacini surchargea l'ornement jusqu'à l'extravagance. La gravure nous a conservé plusieurs de ces œuvres remarquables, sur lesquelles nous reviendrons en parlant de la nécessité de réformer la décoration actuelle de nos avant-scènes; on peut voir notamment le théâtre de Munich, dessiné par Alcaïni, gravé par Panizzi, dans le ballet intitulé *l'Omaggio al ser. principe Ferdinando Maria*, dansé en 1636, et le Théâtre de Vienne dessiné par Burnacini, gravé par Kusel dans *Il Pomo d'Oro* (1667), ou mieux encore dans la magnifique édition petit in-folio de *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*, représenté en 1674.

François Galli Bibbiena élevait à Vienne, vers 1704, la première salle de spectacle moderne qui fût au delà du Rhin. L'empereur Léopold, voulant fixer cet architecte à son service, lui offrit six mille florins d'honoraires, somme très-considérable pour l'époque; Bibbiena en exigeait huit mille, et ne pouvant les obtenir, il alla servir la cour de

Lorraine qui le chargea de construire le théâtre de Nancy. Son neveu Alexandre Bibbiena, architecte de l'Électeur palatin, a bâti le théâtre de Manheim qui était encore du temps de Patte (1782), un des plus beaux de l'Allemagne. Enfin l'ancien théâtre de Dresde, commencé sous Auguste III, était également l'œuvre d'un architecte italien, Nicolas Servandoni, mort en 1766, et célèbre par ses décorations scéniques autant que par ses œuvres d'architecture.

On peut aisément se faire une idée de ce que devaient être, quant à la disposition intérieure, les salles de spectacle construites par les architectes que nous venons de nommer; la forme de cloche renversée que nous avons déjà vu appliquer à Bologne se retrouve à Vienne, à Manheim, à Stuttgart; quant à la décoration des loges et des avant-scènes, elle porte le cachet de son époque et de l'intolérante antipathie qui dominait alors contre la ligne droite.

Knobelsdorff qui bâtit en 1741 la *Maison de l'Opéra* de Berlin (nous employons ici la désignation officielle), adopta le système italien, mais en l'améliorant en ce qu'il avait de déficient, c'est-à-dire en redressant un peu les deux côtés de la courbe, en entourant la salle de belles et commodas dépendances, et en isolant totalement son théâtre, bien avant que cette utile innovation fût pratiquée en France et généralisée en Italie. Nous ne croyons pas que Knobelsdorff ait construit d'autres salles de spectacle en Allemagne; ce qui est certain, c'est que la sienne fut pendant longtemps la meilleure. Nous renvoyons pour plus de détails à la notice qui lui est consacrée.

Nous avons déjà parlé avec éloge de la salle elliptique construite par Laguepierre dans le château de Stuttgart; le projet que cet architecte proposa pour la reconstruction du théâtre de l'Opéra dans la même ville, et dont la gravure se trouve dans la grande *Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot, est un spécimen curieux du goût et des idées qui dominaient en Allemagne il y a cent ans sur cette partie de l'architecture. Ce n'est qu'après l'apparition des grands auteurs dramatiques, Iffland, Kotzebue, Goethe et de leur maître à tous Schiller, que les théâtres se multiplient et s'améliorent en Allemagne. Des architectes nationaux, Langhans, Weinbrenner, Catel, Hübsh, Heideloff, Wetter, Ottmer, Meiser, Fischer, élèvent au théâtre national des monuments solides qui atteignent parfois une grande magnificence, ou donnent dans leurs écrits d'utiles préceptes sur ce genre de construction tout nouveau pour lequel les exemples des anciens font complètement défaut. Nous n'admirons pas tout dans les théâtres modernes de l'Allemagne; nous déplorons même l'introduction de certains usages, nous pourrions dire de certains préjugés techniques que les architectes allemands ont été chercher en France et en Italie, tels que la forme circulaire et les galeries ouvertes qui dominent dans les petits théâtres, les grandes loges en commun et l'avant-scène surchargée que les théâtres de premier ordre conservent toujours en dépit de l'expérience. Mais le style élevé de leur ordonnance extérieure, la richesse et l'élégance de leur décoration intérieure, en même temps qu'ils constatent l'état florissant des beaux-arts en Allemagne, témoignent de la sollicitude des gouvernements, des municipalités et de la société tout entière pour une institution si utile, pour une industrie si intéressante.

Nous comprenons dans ce recueil un nombre relativement considérable de théâtres allemands : ceux de Berlin, de Munich, de Mayence, de Darmstadt, de Hambourg, de Carlsruhe, de Vienne, y sont l'objet d'une notice spéciale corroborée par les gravures. Nous regrettons que les limites dans lesquelles on a dû nécessairement enfermer cette publication ne nous permettent pas d'y comprendre beaucoup d'autres monuments du même genre fort remarquables à des titres divers, tels que le nouveau théâtre d'Aix-la-Chapelle, qui rappelle par son péristyle le Parthénon d'Athènes, celui de Stuttgart reconstruit de nos jours avec goût, celui de Breslau digne d'une plus grande capitale, celui de Dessau dont la courbe est modelée sur la salle de Bordeaux, le théâtre de Dresde, enfin, l'un des plus grands et des plus élégants de l'Allemagne, bâti en 1847 sur les dessins de M. Semper. Nous renvoyons pour ce dernier, au magnifique volume in-folio publié à Brunswick en 1850, dans lequel se trouvent tous les détails désirables de la construction et de l'ornementation.

Les pays limitrophes des grands États dont nous avons recherché le progrès dans l'architecture théâtrale ont naturellement suivi le développement de l'art chez les nations auxquelles ils se rattachent par l'origine, par la littérature ou par les mœurs. On retrouve en Suisse, dans les rares et petits théâtres que l'intolérance politique et religieuse n'a pu empêcher de surgir, toutes les dispositions défectueuses des salles de France et d'Allemagne. On peut en dire autant du Danemark et de la Suède. En Belgique, si l'architecture théâtrale n'a pas fait de progrès essentiels, elle a pris au moins un développement remarquable surtout depuis 1830. Les principaux théâtres de Bruxelles, de Gand, de Liège et d'Anvers prouvent que le concours de la population ne fait pas défaut aux entreprises théâtrales; cette circonstance, jointe à l'état

de la législation, plus libérale qu'en France à l'égard de l'art dramatique, nous porte à croire que les réformes dont le théâtre a si grand besoin au point de vue de la construction et de l'administration pourraient rencontrer chez nos voisins moins d'obstacles qu'ailleurs pour leur complète réalisation. Nous donnons les plans et une courte notice du théâtre d'Anvers, qui, bien que moins grand, n'est pas moins élégant que ceux de Gand et de Bruxelles.

La Hollande n'a pas, même aujourd'hui, beaucoup de théâtres; mais elle en eut un fort considérable à Amsterdam, dès la moitié du xvii^e siècle. D'après une ancienne gravure, qui représente, comme de coutume, la partie qui fait face aux spectateurs, la salle devait être vaste; sa couverture, qui diffère de toutes celles que nous avons vues à d'autres théâtres, consistait en trois fortes travées soutenues par deux poutres placées parallèlement dans le sens de la longueur et supportant la voûte du milieu construite en planches et à plein-cintre. Les deux travées latérales étaient plates et plus basses, et montraient à nu les poutrelles qui soutenaient les planches du plafond. Du reste, l'ordonnance générale de cette salle était fort remarquable pour l'époque. Elle se composait de deux rangs de loges soutenues par des pilastres cannelés d'ordre corinthien, reliés par une architrave du même ordre, au-dessus de laquelle se développait un vaste amphithéâtre en planches. Il n'y avait pas d'avant-scène proprement dite; les loges arrivaient jusqu'à l'estrade, mais n'y montaient pas. La scène qui n'était pas encadrée, comme elle l'était alors dans tous les théâtres de quelque importance, offrait sur les deux côtés une décoration fixe en maçonnerie, percée de portes et de fenêtres pouvant s'adapter à toutes sortes de pièces, et au fond une décoration mobile formée (dans la gravure que nous avons sous les yeux) de portiques à colonnes et de terrasses à balustrades tous *praticables*, à la manière des anciens et des Italiens de la renaissance. Ce théâtre, fort intéressant par ses particularités et relativement à l'époque où il subsistait, paraît avoir eu des dimensions considérables.

Dans la seconde moitié du siècle dernier, Amsterdam eut un théâtre tout à fait dans le goût moderne et non moins remarquable que l'ancien par son ordonnance et par ses proportions. Van Der Groen, en peignant en 1775 les décorations d'une tragédie célèbre, que l'on jouait tous les ans (*Gysbrecht Van Aemstel*), décorations gravées en 1788 par Brouwer, en a reproduit l'avant-scène qui offrait de chaque côté deux colonnes corinthiennes soutenant un arc surbaissé orné de rosaces; point de loges entre les colonnes où l'on avait placé, sur des piédestaux, les statues de Melpomène et de Thalie. Les trois rangs de galeries qui faisaient le tour de la salle ne partaient que d'une ligne perpendiculaire à l'orchestre des musiciens. La vue extérieure de ce beau théâtre a été également gravée d'après les dessins de Schoute et publiée par Fouquet junior, à Amsterdam.

Du reste, quel que soit le degré de prospérité et de puissance qu'atteignent les pays du Nord, il ne faut pas s'attendre à y voir les théâtres se multiplier et prospérer comme dans les régions tempérées. La rigueur du climat pendant l'hiver, la longueur des jours pendant la belle saison, invitent les habitants à des plaisirs d'un autre genre.

C'est probablement à cette cause que l'on doit attribuer le peu de développement qu'a eu le théâtre en Pologne où pourtant les belles-lettres et la musique ont toujours été en honneur.

Sous le règne de Wladislas IV (1632-1648), il n'y avait pas encore de théâtre à Varsovie, dit M. Albert Sowinski dans son excellent *Dictionnaire des Musiciens polonais*. On ne jouait que de temps en temps à l'occasion de grandes fêtes. Il en était de même à Dantzick où le premier théâtre fut élevé par la municipalité à l'occasion du mariage du roi avec Marie-Louise de Gonzague. La salle était ovale et entourée de galeries qui pouvaient contenir, dit-on, trois mille personnes; elle coûta, avec les frais de mise en scène de l'opéra italien qui y fut représenté¹, plus de cent mille thalers. Celle de Varsovie est moins connue: Adam Zarzowski, architecte et musicien au service du même monarque, parle dans ses *Mémoires* des fêtes données à la cour à la même occasion, et décrit les merveilleuses décorations des opéras et des ballets italiens; mais, quant au théâtre qu'il dit splendide, il se borne à nous apprendre qu'on y jouait la comédie, la tragédie et l'opéra, qu'il était entouré de colonnes, éclairé par des lampes, et qu'on y voyait des personnages assis dans des loges.

¹ *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, en vers italiens et en trois actes, par Virginio Puccitelli.

Sous Auguste II et Auguste III, les opéras italiens se donnaient au Manège, disposé vraisemblablement comme les théâtres érigés dans les locaux de ce genre à Munich et à Vienne.

Stanislas-Auguste Poniatowski fit plus pour le théâtre que ses prédécesseurs; il eut d'abord une troupe italienne fort remarquable et des maîtres de cette nation. Paisiello, Cimarosa Pugnani : Viotti, résidèrent à Varsovie sous son règne. A défaut de théâtre spécial, les représentations avaient lieu dans la salle de spectacle du palais Radziwill, où le public était admis. L'arrivée inopinée de ce prince, qui habitait Paris, ayant forcé le directeur et sa troupe à déguerpir, le roi amateur donna l'ordre de faire bâtir un théâtre public et alloua des fonds sur sa cassette (environ 500,000 florins). C'est pendant la construction de cette salle que le premier opéra polonais¹ fut représenté au palais Radziwill, en 1778, sous la direction d'un Français, M. Montbrun.

Ici se place la longue carrière théâtrale d'Adalbert Boguslawski, chanteur, auteur et directeur, qui créa par ses ouvrages et par son esprit entreprenant le théâtre national polonais, à une époque où son pays subissait les plus cruelles épreuves (1774-1814). Sans parler de ses brillantes productions dramatiques et des nombreuses traductions qu'il donna des opéras italiens ou français, Boguslawski établit le théâtre dans des villes où il n'avait fait que de rares et courtes apparitions; en 1773 une salle de spectacle est élevée par ses soins à Léopol (Lemberg) en Gallicie; en 1803 et 1804 l'opéra est introduit à Posen et à Kalisk. Mais c'est surtout à Varsovie que Boguslawski donna un grand essor à l'art théâtral. Vers la fin de sa carrière, il proposa la création de trois théâtres destinés : le premier à l'opéra, le deuxième à la tragédie et à la comédie nationale à l'instar du Théâtre-Français de Paris, et le troisième à l'opéra-comique, au mélodrame et au vaudeville; mais ses projets ne purent être mis à exécution. Il se retira alors de la vie active et se consacra à la publication de ses ouvrages parmi lesquels figure une *Histoire du théâtre national*.

Varsovie possède aujourd'hui, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, un très-beau théâtre dont l'ordonnance extérieure pourrait servir de modèle aux architectes des plus grandes capitales de l'Europe.

L'architecture théâtrale, qui a suivi, comme nous l'avons vu, dans toute l'Europe occidentale une progression lente, mais constante, depuis l'estrade abrupte des premiers mystères jusqu'aux salles spacieuses et élégantes de Milan, de Paris et de Londres, n'a pas eu en Russie une si longue enfance; elle y a paru tard, mais toute faite, et y a créé de prime-abord des monuments qui dépassent en solidité et en élégance ce que les nations plus civilisées avaient produit jusqu'alors. C'est que grâce à la puissance du pays et à ses conditions politiques (que nous sommes bien éloigné de recommander aux autres peuples), le théâtre n'a pas rencontré en Russie les obstacles et les embarras qui ont retardé son développement dans les autres États de l'Europe. Il a suffi de la volonté du souverain pour créer des chefs-d'œuvre; la jalousie contre l'élément étranger n'a pas entravé une institution qui, évidemment, ne pouvait s'appuyer sur les seules forces locales. Les théâtres de Pétersbourg et de Moscou, construits sous les règnes de Catherine II, d'Alexandre et de Nicolas, par des architectes français ou italiens, équipés et décorés par des artistes de ces deux nations, n'ont donc conservé aucun des caractères singuliers de l'architecture russe. Ils ne sont qu'une répétition des édifices du même genre construits dans les temps modernes en France et en Italie, mais avec des améliorations capitales qui ont rendu les copies plus parfaites que les originaux, les reproductions plus remarquables que les modèles.

Parmi les grands et beaux théâtres que nous pourrions citer à l'appui de notre jugement, nous en choisissons deux qui réunissent les dispositions les plus dignes d'attention. Nous aurions voulu comprendre dans notre travail le nouveau théâtre de Moscou, le plus vaste de l'Europe après Saint-Charles et la Scala; mais nous n'avons pas dû aller sur les brisées de l'habile architecte, M. Cavos, qui l'a reconstruit en dernier lieu et qui en a entrepris lui-même la publication.

Le goût éclairé des princes et de la noblesse russes pour les représentations dramatiques se révèle jusqu'aux extrémités de l'empire : à Odessa où un beau théâtre s'est élevé sous la bienfaisante administration du duc de Richelieu, à Tiflis où le théâtre, de construction toute récente, est l'œuvre d'un architecte français, et se fait remarquer entre tous les monuments de ce genre par la superbe décoration de la salle, en style persan, exécutée par le prince Gagarine.

¹ *Misère consolée*, paroles de Boguslawsky d'après une comédie de l'abbé Bohomolez, musique de Mathias Kamienski.

VII

Nous avons rapidement indiqué, dans les pages qui précèdent, quelques résultats de nos recherches sur l'histoire de l'architecture théâtrale moderne et sur les principaux monuments qu'elle a produits. Nous avons démontré que deux seules nations en Europe, la France et l'Italie, ont une architecture théâtrale particulière : que les autres pays ont pris modèle sur ces deux peuples, qui les ont du reste précédés dans tous les arts, notamment dans l'art de bâtir. Nous avons constaté que l'architecture théâtrale italienne a quitté les formes antiques à ciel ouvert et l'estrade de salon lorsque le goût des représentations musicales se généralisant a donné naissance à des théâtres publics permanents, destinés à toutes les classes de la société ; et qu'après bien des essais et des tâtonnements on avait fini par adopter la courbe de Piermarini, en fer à cheval, avec les loges égales et perpendiculaires, comme la plus favorable sous le double rapport de l'acoustique et de l'optique ; qu'en France, au contraire, la réaction contre la forme allongée des premiers théâtres, bâtis dans des jeux de paume, avait amené la forme circulaire avec les galeries saillantes et par conséquent découvertes, disposition vicieuse qui subsiste encore aujourd'hui.

Il nous reste maintenant à nous occuper de l'état actuel de l'art et de son avenir.

La réunion que nous offrons en ce volume des plans des principaux théâtres de l'Europe nous fournira l'occasion de signaler aux artistes les avantages et les inconvénients de chaque édifice, les parties à imiter, les erreurs à éviter, les résultats enfin de chaque système. C'est ce que nous allons essayer de faire dans les notices consacrées à chacun des théâtres dont les plans passeront au fur et à mesure sous les yeux du lecteur. Mais ce travail analytique n'atteindrait pas son but, si nous n'en profitions pour tenter une conclusion synthétique de nos recherches, pour établir quelques faits peu connus, pour émettre quelques idées nouvelles qui puissent contribuer à résoudre ou à simplifier le problème complexe de la meilleure construction d'une salle de spectacle. Certes, nous n'avons pas la prétention d'apprendre à bâtir à ceux qui ont porté l'architecture civile à un si haut point de perfection, aux maîtres qui ont créé une nouvelle branche de l'art, inconnue aux anciens, *l'architecture industrielle* : ce n'est pas sur la formation des parties constitutives d'un théâtre, mais seulement sur leur disposition relative et sur le caractère de l'ensemble, que nous hasarderons quelques remarques dictées par une longue expérience et par l'observation d'un grand nombre de monuments.

Nous posons d'abord un principe dont les corollaires se développeront d'eux-mêmes :

Les représentations lyriques et les représentations dramatiques, différant entre elles autant par les moyens d'action qu'elles emploient que par les effets qu'elles recherchent, exigent une disposition différente du lieu où elles se produisent.

En d'autres termes, le théâtre destiné au chant et à la musique doit être autrement construit que le théâtre destiné au drame parlé.

Cette distinction importante et fort simple, que les architectes n'ont jamais faite, leur eût évité les écueils contre lesquels ils se sont heurtés en voulant construire des salles qui pussent s'adapter à tous les genres, répondre à tous les besoins.

Dans un théâtre destiné aux représentations musicales, la question d'acoustique domine la question d'optique ; c'est le cas inverse dans une salle destinée à l'action parlée ou figurée ; et, comme les dispositions intérieures qui favorisent la sonorité nuisent généralement à la perspective et *vice versa*, il faudra opter et sacrifier l'un ou l'autre de ces avantages, dans certaines mesures bien entendu, suivant la destination de l'édifice à construire.

Expliquons d'abord ce que nous trouvons de contradictoire entre les exigences de l'optique et de l'acoustique dans une salle de spectacle.

Le développement de la sonorité et de l'illusion phonique, exige, ainsi que l'expérience le démontre, une grande étendue de la salle en longueur plus qu'en largeur, peu d'élévation, une sévère régularité des parois latérales, qui doivent être rigoureusement perpendiculaires, avec un plafond légèrement voûté. Ajoutons, pour augmenter les

conditions de sonorité, le retrécissement de la courbe de la salle à mesure qu'elle s'approche de l'avant-scène.

Telles sont les conditions nécessaires pour produire la plus grande sonorité possible.

L'optique, au contraire, exige avant tout que les rayons visuels des auditeurs soient dirigés vers un centre commun, où se passe l'action, et que par conséquent les cloisons des loges suivent la même direction; qu'en outre les spectateurs soient le moins possible éloignés de la scène. La forme demi-circulaire des théâtres antiques réunit ces conditions; mais, comme l'action dramatique n'a pas lieu seulement au centre et qu'elle s'étend souvent des deux côtés, la demi-ellipse coupée sur son grand diamètre est préférable au demi-cercle, parce qu'elle rapproche davantage les auditeurs du point où se passe l'action et présente aux rayons visuels deux foyers au lieu d'un. Il y a plus. Comme, dans le théâtre consacré aux représentations parlées, une grande sonorité n'est pas nécessaire, et serait même nuisible, l'auditoire pourra être rangé en échelons semi-circulaires qui partagent l'espace d'une manière égale dans la hauteur autant que sur la périphérie du demi-cercle ou de la demi-ellipse : avantage précieux, en ce qu'il facilite la distribution des places, assure l'ordre intérieur et présente un coup d'œil agréable.

Ce que nous avançons sur les conditions de sonorité d'une salle de spectacle est prouvé d'une manière évidente par les salles lyriques de Paris. Celle du grand Opéra (planche 2), qui est la plus vaste, est en même temps la plus sonore, sans être encore, sous ce rapport, ce qu'elle serait au moyen de quelques réformes; l'étendue, la perpendicularité de ses galeries, une élévation relativement peu considérable, lui donnent cet avantage sur les salles, si ingrates pour la musique, des théâtres Favart et Ventadour (planches 6 et 9), dans lesquelles les galeries circulaires, différant entre elles de diamètre et même de centre, s'élèvent à une hauteur exagérée.

On voit que nous nous préoccupons surtout de la question de forme : quant à la matière de revêtement des parois, elle ne vient selon nous qu'en seconde ligne, sans perdre toutefois de son importance. On nous objectera qu'en ceci nous nous trouvons en désaccord avec de respectables autorités qui ont cru résoudre le problème d'acoustique en prescrivant l'adoption du bois à l'intérieur des salles de spectacle à l'exclusion de la pierre et de la maçonnerie. On a dit que le bois seul favorisait la sonorité, que les matières plus dures l'amortissaient. Nous répondons que le bois n'est pour rien par lui-même dans la sonorité d'une salle de spectacle, et qu'on a tort de confondre les vibrations imprimées par une corde à une caisse de violon, avec la propriété de répercussion que le bois possède moins que la pierre, parce qu'il est moins dur. La constatation de ce fait n'est pas chose difficile. Sans renvoyer les partisans du bois à certains théâtres d'Italie, construits à l'intérieur en maçonnerie ou en pierre de taille, nous les mènerons dans nos cathédrales, où la sonorité est telle que la voix du prédicateur s'y perd en sons confus, tandis que le chant ou les instruments y produisent les effets les plus saisissants. Que l'on recouvre les murs de ces églises en planches plus ou moins épaisses, la sonorité ne sera plus reconnaissable. Du reste nous admettons volontiers, l'emploi du bois pour les constructions intérieures d'une salle de spectacle, à cause des avantages qu'il offre sous d'autres rapports; et, pour la devanture des loges notamment, nous préférons de beaucoup la simple volige aux balustres et aux ornements en ronde-bosse.

Les proportions que nous avons indiquées une fois admises, quelle sera la forme la plus favorable à la sonorité? Évidemment celle du parallélogramme allongé, qui laisse s'étendre et s'amortir lentement l'ondulation imprimée à l'air par la bouche du chanteur. Les grandes salles des couvents ou des anciens châteaux peuvent en fournir la preuve. Cependant, comme dans une salle de spectacle il ne s'agit pas seulement d'entendre, mais aussi de voir l'action qui se passe sur la scène, les deux parties latérales du parallélogramme, d'où la vue de la scène serait presque nulle, sont recourbées de manière à répartir convenablement l'obliquité des rayons visuels. Sous ce rapport la forme la plus avantageuse, surtout si le problème se complique de la nécessité de placer un grand nombre de spectateurs, serait, comme nous l'avons dit, l'hémicycle, qui offre le plus de superficie dans le moindre périmètre; tous les points se trouvent à égale distance du centre et tous les rayons sous le même angle. Mais, l'hémicycle étant une forme contraire à l'expansion des sons, le problème se posera devant l'architecte en ces termes :

Trouver une moyenne qui satisfasse en même temps à l'acoustique et à l'optique, ou qui se rapproche le plus possible de ce résultat.

C'est ici que les architectes ont donné cours aux théories les plus diverses; on en peut avoir un spécimen dans le rapprochement des plans contenus dans ce volume, qui ne sont pas les plus dissemblables; et c'est à faciliter la solution de ce problème que la distinction des deux genres trouve son application la plus utile : en effet, si nous admettons que pour la représentation parlée la grande sonorité n'est pas nécessaire, qu'elle est même nuisible quand pour l'acquiescer il faut éloigner les spectateurs de l'acteur, que par conséquent l'allongement de la courbe,

ainsi que la perpendicularité continue des parois, n'a plus d'objet, nous en viendrons à préférer, pour les représentations dramatiques, la forme qui rapproche du lieu de l'action le plus grand nombre possible de spectateurs, c'est-à-dire le demi-cercle ou la demi-ellipse, et pour les représentations lyriques, la forme qui favorise le plus la sonorité tout en faisant une large part à la vision, c'est-à-dire la courbe en fer à cheval telle qu'on peut la voir sur le plan de la *Scala* (planche 78), du *Charles Felix* de Gènes (planche 86), du Grand-Théâtre de Pétersbourg (planche 67). Quant à la forme circulaire, elle est absolument à proscrire comme également contraire à l'acoustique et à l'optique : le cercle offre pour la propagation du son les mêmes inconvénients que le demi-cercle, et il crée en outre aux abords de la scène un nombre considérable de places de souffrance, qui sont pour les administrations théâtrales une perte constante.

Au reste les avantages des deux différentes formes que nous proposons pour les deux genres de représentations théâtrales, ont été reconnus, bien avant nous, par d'illustres maîtres dans l'art de bâtir. Nous avons vu la demi-ellipse appliquée par le plus grand architecte des temps modernes à un théâtre destiné à la tragédie. Quant à la forme en fer à cheval, elle a succédé, comme nous l'avons vu, à toutes les courbes qui ont été essayées en Italie, de même que le système des loges égales et perpendiculaires a remplacé dans les grands théâtres modernes de divers pays, les balcons saillants et les galeries qui avaient été autrefois en usage.

Ce principe admis, une autre application utile en découle : c'est la séparation absolue de la scène et de la salle dans les théâtres destinés au drame parlé. Le sommet de la courbe rapproché de la corde d'avant-scène, rend tout à fait inutiles les loges sur l'estrade (si contraires à l'illusion) ; les colonnes dont on a flanqué jusqu'ici ces sortes de loges, sous le prétexte de soutenir l'arc d'avant-scène, étant elles-mêmes un embarras, en ce qu'elles interrompent les rayons visuels des personnes placées aux extrémités de la courbe, devront être également supprimées. Toute l'ornementation se portera sur la face externe de l'avant-scène, vis-à-vis l'amphithéâtre destiné au public ; et, comme en ce cas l'espace n'est plus aussi limité que dans l'entre-colonnement des avant-scènes actuelles, l'architecte aura un vaste champ pour donner l'essor à son génie et créer une décoration qui encadre dignement le lieu destiné à l'action.

La séparation complète de l'auditoire et de l'estrade destinée aux acteurs permettra encore, dans les théâtres de drame ou de comédie, de placer, aux deux extrémités de l'amphithéâtre touchant à l'encadrement de la scène, deux portes monumentales, qui, tout en accompagnant agréablement la décoration dont nous parlons, créeront des issues de dégagement, impérieusement réclamées dans les théâtres actuels, et cela à une place qui ne saurait être autrement utilisée.

Enfin la hauteur de la salle pourra être proportionnellement plus grande dans les théâtres de drame que dans les théâtres lyriques, attendu que l'acoustique ne fait plus une loi de la modérer et qu'elle peut être justifiée par l'ordonnance générale de la salle. Au-dessus de l'amphithéâtre pourraient s'élever deux ou trois rangs de loges fermées, supportant un second amphithéâtre destiné aux places à bas prix et se prolongeant au-dessus des couloirs inférieurs et des foyers publics.

Dans le théâtre destiné au chant et à la musique, la séparation de la scène et de la salle ne saurait être marquée par un espace vide qui nuirait à la sonorité ou créerait des échos ; mais il est de rigueur, selon nous, que tous les rangs de loges, en se prolongeant jusqu'au bord de l'estrade, s'y arrêtent et laissent entre eux et la décoration peinte un encadrement uni continuant l'arc surbaissé de l'avant-scène dont la largeur favorise la sonorité. Dans un théâtre lyrique nous aimerons mieux diminuer la hauteur des loges que d'augmenter la hauteur de la salle ; nous réduirons aussi le nombre des rangs ou des galeries plutôt que de surélever démesurément l'arc d'avant-scène ; évitant ainsi en même temps les places de souffrance aux abords de la scène, et cette choquante interruption aux extrémités du dernier rang de loges, qui défigure aujourd'hui les plus belles salles anglaises (planches 33, 36).

Nous avons déjà dit l'importance que nous attachons, dans un théâtre lyrique, à ce que les rangs de loges soient égaux, concentriques et superposés verticalement ; quant aux proportions de la salle, nous préférons à toutes autres celles de la *Scala* (planche 78), un peu plus longue et un peu moins large que le Grand-Théâtre de Naples, mais moins rétrécie à l'avant-scène.

Nous devons à ce sujet ajouter une remarque négligée jusqu'ici par les auteurs qui ont écrit sur la matière : nous voulons parler de l'importance des dimensions d'une salle de spectacle. Sous le rapport de l'acoustique, l'ampleur est, jusqu'à un certain point, une condition favorable ; elle donne à la voix du chanteur cette élasticité, cette rondeur qui en augmentent le volume, la rendent plus agréable et en masquent les défauts. Au point de vue de l'optique, la

grandeur de la salle offre l'avantage de diminuer l'angle de vision en abaissant les deux côtés, et de faciliter ainsi la vue de la scène aux spectateurs assis dans les loges latérales. Nous trouverons tout à l'heure un troisième avantage des grandes salles au point de vue des intérêts de l'administration.

Des dispositions que nous venons d'indiquer pour une salle destinée aux représentations lyriques, résulte nécessairement un genre d'ordonnance et de décoration intérieure commandé par les circonstances et que l'on ne saurait altérer sans inconvénient, c'est-à-dire, les loges égales, perpendiculaires, sans colonnes, sans ornements en saillie.

Nous avons déjà eu l'occasion de constater l'insuccès des efforts tentés pour concilier l'ordonnance gréco-romaine avec les exigences des théâtres lyriques modernes; les colonnes ont résisté jusqu'ici, surtout à l'avant-scène; mais elles doivent disparaître de cette place comme elles ont disparu de l'intérieur de la salle dans presque tous les théâtres construits récemment. Les colonnes, dit-on, sont un élément essentiel d'harmonie et d'élégance. Nous en sommes nous-même grand partisan partout ailleurs que dans une salle de spectacle où elles entravent la vue, notamment par les bases et par les chapiteaux; elles exigent un fort soubassement, une architrave, une frise, une corniche, toutes choses saillantes, nuisibles à la vision; enfin, pour avoir un emploi plausible, elles supportent une coupole que l'acoustique ne peut admettre. D'ailleurs, au point de vue de l'élégance même, l'utilité des colonnes à l'intérieur ne peut être admise; car la disposition générale de la salle commande des entre-colonnements tantôt insuffisants comme à la Scala, tantôt excessifs comme à l'Opéra de Paris, ce qui fausse toute idée d'harmonie dans les proportions. L'art du décorateur peut suffire pour donner à une salle de spectacle toute l'élégance désirable, sans qu'il soit nécessaire de déroger aux convenances architectoniques, ni d'introduire des éléments d'ornementation qui ne cadrent pas avec la destination de l'édifice.

Les annexes de la salle de spectacle, les locaux de service, les couloirs et les escaliers, ont été jusqu'ici mesurés avec parcimonie presque partout. Nous avons vu dans les chapitres précédents que les premiers théâtres étaient encore plus mesquins sous ce rapport, et qu'ils se sont améliorés successivement. A Paris le premier foyer public, d'aspect et de dimensions convenables, a été imaginé par Moreau en 1770, à l'Opéra, près du Palais-Royal. Depuis cette époque aucun théâtre nouvellement construit n'a été complètement dépourvu de cette annexe nécessaire; mais, aujourd'hui encore, il y a beaucoup à désirer sous le rapport de ses dimensions, excepté à la salle Ventadour, où cependant le nombre des sièges est insuffisant.

Un grand théâtre doit contenir quatre foyers aux quatre côtés de l'édifice, dont l'un, situé derrière la scène, sera réservé aux acteurs. En donnant à l'ensemble du théâtre soixante mètres de largeur sur cent mètres de longueur, on aura un espace suffisant pour consacrer une largeur de dix mètres à chaque foyer latéral et de quinze mètres au foyer principal tenant toute la longueur de la façade. Nous conseillons également quatre grands escaliers, dont deux partant du vestibule de la principale entrée, les deux autres des deux entrées latérales pour aboutir aux deux extrémités des couloirs de la salle, sans compter deux escaliers de service sur les derrières du théâtre.

En résumant ce que nous avons dit de la disposition intérieure des salles de spectacle, nous trouvons : 1° que dans une salle destinée aux représentations lyriques la courbe doit être allongée, selon la figure dite fer à cheval, les loges égales et perpendiculaires, le plafond légèrement voûté, l'avant-scène unie et sans loges ni colonnes, le parterre formant un seul plan un peu incliné, ayant une seule catégorie de places avec une porte au milieu de la courbe et deux portes latérales à ses extrémités; 2° que dans une salle destinée aux drames parlés, la meilleure forme est l'ellipse coupée par la scène selon son grand diamètre remplie avec un amphithéâtre montant en échelons à la manière antique, couronné par deux ou trois rangs de loges et par un second amphithéâtre; le tout indépendant de l'avant-scène qui doit présenter sa décoration architecturale sur sa face extérieure, sans loges ni colonnes sur l'estrade; 3° que dans tout théâtre, quelle que soit sa destination, les annexes doivent être plus largement développées qu'elles ne l'ont été jusqu'ici : trois foyers pour le public, un pour les artistes, quatre grands escaliers pour le dégagement de la salle et deux pour le service de la scène, nous semblent rigoureusement nécessaires pour assurer une circulation convenable dans un théâtre public.

L'éclairage et la ventilation des théâtres ont toujours été et sont encore un sujet de controverse parmi les architectes. Jusqu'à ce jour la physique n'a pas fourni de notables applications aux constructions civiles et surtout aux théâtres;

on chercherait vainement dans les traités d'optique, par exemple, quelques notions sur les principes qui doivent présider à la distribution de l'éclairage dans un théâtre; on ne trouvera guère plus sur la ventilation, si intimement liée à la question d'hygiène, et encore moins sur l'acoustique, qui, dans les ouvrages les plus complets, est l'objet de considérations tout à fait étrangères à notre sujet. Nous avons fait connaître les résultats de nos recherches quant aux moyens de favoriser l'expansion des sons dans une salle de spectacle; nous allons tâcher de suppléer par quelques idées pratiques au silence des traités de physique et des ouvrages d'architecture relativement à l'éclairage et à la ventilation.

Le public, qu'il faut prendre en considération pour apprécier l'état actuel des choses dans les théâtres, se plaint des inconvénients que présentent les deux principaux générateurs de la lumière: le lustre du milieu et la rampe de l'avant-scène. Le lustre ôte la vue de la scène à tous les spectateurs de face des troisièmes et quatrièmes loges; il incommoder sensiblement ceux des secondes dont les rayons visuels, s'ils ne sont pas entravés, sont affaiblis par les rayons lumineux venant du lustre. Quant à la rampe, ses désavantages sont multiples: elle éclaire fortement de bas en haut et produit sur les acteurs des effets contraires à la réalité et parfois des ombres fâcheuses pour la physionomie; elle éblouit les artistes et même les spectateurs placés à l'avant-scène ou dans les loges qui l'avoisinent; elle incommoder ceux des rangs supérieurs par la fumée que produit un gaz insuffisamment lavé ou imparfaitement brûlé; enfin elle coupe la vue de la scène pour une notable portion des spectateurs assis à l'orchestre.

Tous ces inconvénients existaient avec l'ancien système d'éclairage à l'huile; ils étaient alors imposés par la nécessité de laisser le lustre en place et de munir les lumières de la rampe de récipients suffisants pour une consommation de six heures. Ce qui peut étonner, c'est que l'introduction du gaz n'ait pas été accompagnée de réformes qui n'offraient pas de sérieuses difficultés. Le lustre d'abord, dont l'objet principal est d'éclairer la salle, non la scène, peut être un peu relevé pendant la représentation et sa lumière sensiblement diminuée par un tour de clef; au baisser du rideau et pendant chaque entr'acte le lustre reprendrait sa place et tout l'éclat de sa lumière. Dans les théâtres de drame disposés en ellipse, le luminaire du milieu sera avantageusement remplacé par deux lustres placés vers les deux foyers de la courbe, comme cela avait été fait au *Théâtre Historique*, le seul depuis soixante ans qui soit sorti à plusieurs égards de la routine commune.

Au sujet de la rampe, aucune innovation n'a été tentée depuis l'introduction du gaz, si ce n'est la diminution de lumière pour les effets de nuit, qui peut se produire aujourd'hui par un tour de clef au lieu de l'abat-jour vert d'autrefois. Mais le coffre qui entrave la vue de la scène reste toujours en place. Différents moyens ont été imaginés pour obvier aux divers inconvénients de la rampe, mais aucun n'a été mis en pratique; M. Barthélemy, qui a construit rue du Château-d'Eau une salle de concert fort curieuse, est le seul qui ait fait des expériences tendant à remplacer le feu de la rampe par des faisceaux de rayons partant de lampes électriques placées au fond de la salle à la naissance de la voûte; ces expériences n'ont pas réussi jusqu'ici, parce que la vigueur même des rayons lumineux éclaire trop vivement certaines parties de la scène aux dépens des autres et rend plus choquantes les ombres qui se produisent. Jusqu'à ce qu'on soit parvenu non-seulement à fixer la lumière électrique pendant environ six heures (résultat qui aurait déjà été obtenu par M. Lorrin), mais aussi à en répartir les rayons d'une manière uniforme sur de grandes surfaces, il ne sera pas possible, selon nous, de se passer de la lumière du gaz pour l'éclairage de la scène; seulement on pourra la disposer d'une manière plus conforme en même temps à l'effet scénique et à la commodité du public. La rampe actuelle peut être réduite au quart de sa hauteur sans rien perdre de l'intensité de sa lumière (en supposant que cette intensité soit bien nécessaire), et cela au moyen de becs dits *en éventail*, posés les uns derrière les autres sur deux rangs, et prenant naissance immédiatement au sortir du plancher, dont une portion doit être à cet endroit plaquée en tôle. La hauteur de ces flammes ne devrait pas excéder dix centimètres. Le réverbère placé en arrière et indispensable à cet endroit, tant pour augmenter l'intensité de la lumière que pour protéger les yeux du public, ne devrait pas non plus dépasser de beaucoup la hauteur uniforme de ces flammes pour lesquelles le cylindre en verre n'est plus nécessaire et peut être remplacé par un écran en vitres plates ou en toile métallique de même hauteur que le réverbère. Afin d'augmenter et de répartir équitablement l'illumination du spectacle, nous profiterions de la suppression des loges et des colonnes sur l'estrade du théâtre, pour introduire un cordon non interrompu de lumières aux deux côtés de l'ouverture de la scène et même au-dessus, lorsque la conformation de l'arc surbaissé le permettrait. La plaque réverbérante, placée derrière ces lumières, formerait un encadrement d'une largeur de dix centimètres, qui deviendrait lui-même un motif d'ornement en harmonie avec la décoration extérieure de l'avant-scène. Le gaz donne à ce sujet des facilités dont on ne s'est pas encore rendu compte dans les théâtres.

Les expériences relatives à la ventilation ont été, dans ces derniers temps, un peu plus suivies que celles de l'éclairage. Deux systèmes sont en présence, et leur lutte est soutenue de part et d'autre par de bonnes raisons et par des faits : l'insufflation forcée de l'air au moyen d'un propulseur ou d'un appareil à feu et la ventilation spontanée au moyen d'ouvertures diverses et de cheminées d'appel. Les expériences faites généralement dans des hôpitaux ont prouvé l'insuffisance de ce dernier moyen et la nécessité de recourir à une force étrangère pour l'introduction de l'air frais. Nous le croyons sans peine. Dans les locaux de cette nature, ordinairement fermés et habités par un nombre limité de personnes avec un éclairage fort restreint et un plafond peu élevé, l'appel de l'air extérieur ne peut être considérable, il faut donc y suppléer au nom de l'hygiène. Mais dans un théâtre les conditions changent. Avec une grande masse de personnes agglomérées sur un espace relativement petit, avec un éclairage éblouissant, produit par une forte combustion de gaz à l'intérieur de la salle, avec une voûte proportionnellement beaucoup plus élevée que dans tout autre local, l'appel de l'air extérieur est vigoureux et constant; il est fourni presque exclusivement par la partie de l'édifice occupée par la scène, qui offre d'ordinaire un cubage quatre fois plus considérable que celui de la salle, et où de nombreuses ouvertures laissent s'introduire sans cesse l'air du dehors. Le lustre et la haute cheminée qui le surplombent maintiennent un courant incessant et très-considérable de bas en haut, c'est-à-dire d'air chaud qui s'élève, sort et fait place à l'air froid. La question se réduirait donc pour les théâtres à savoir si l'embouchure de la scène est une voie convenable au passage de l'air frais qui vient remplacer l'air chaud de la salle; des considérations acoustiques ne permettent pas de douter de l'opportunité de ce mouvement de l'air; il s'agit seulement en hiver de remplacer l'introduction de l'air extérieur par des colonnes suffisantes d'air chauffé aux calorifères souterrains et aboutissant sur l'arrière de la scène et autour du parterre. Le propulseur ne nous semble donc pas nécessaire dans les théâtres par le motif que : 1° avec le genre de construction actuellement usité et l'indispensable combustion du gaz, l'appel de l'air extérieur est constant et forcé, et 2° le courant d'air de la scène vers le fond du parterre et le mouvement ascensionnel ne peuvent être que favorables à la propagation du son dans les diverses parties de la salle.

Une question que l'on a regardée à tort comme secondaire et qui a une grande importance au point de vue de l'art est celle de la loge du souverain. Dans les grands théâtres de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Munich, de Vienne, de Milan, de Venise, de Florence, de Naples, de Madrid, de Lisbonne, le chef de l'État est assis à la meilleure place, c'est-à-dire en face de la scène, à une hauteur convenable pour bien voir et bien entendre; la loge royale ou impériale est assez vaste pour pouvoir contenir, avec le souverain, sa suite et ses hôtes; elle est richement ornée et éclairée de manière à continuer dans la salle l'élégance et l'éclat dont s'entoure, à tort ou à raison, tout prince régnant, conformément aux traditions monarchiques sur le mérite desquelles nous n'avons pas à nous prononcer ici. Tout le public voit le chef de l'État, et celui-ci embrasse d'un coup d'œil toute l'assistance en même temps qu'il se trouve en position de bien apprécier le spectacle qu'on lui donne. En France, sous l'ancienne monarchie, le roi et la reine avaient chacun leur loge aux deux bouts de la première galerie, mais en arrière de l'avant-scène¹. Ces loges étaient ordinairement doublées de satin, ornées de dorures, surmontées d'un dais et parées sur le devant d'une draperie de velours fleurdelisée. Cela donnait à la salle une élégance que les meilleurs éléments de l'architecture actuelle ne sauraient lui rendre. On peut s'en convaincre en regardant les coupes des anciens théâtres comprises dans l'ouvrage de Dumont. A Versailles et dans les châteaux royaux, la loge d'apparat était au milieu de la première galerie, à moins que le roi ne préférât une estrade peu élevée au milieu du parquet où les personnes de la cour étaient seules admises, comme cela se fit dans la magnifique salle provisoire élevée à Versailles, dans le manège, pour les fêtes de 1745.

La Révolution devait naturellement faire disparaître tous ces vestiges de la monarchie. Mais en 1819, l'architecte Baraguey, qui rebâtit l'Odéon incendié, rétablit la loge royale à la seule place qui lui convienne, c'est-à-dire en face de la scène, au centre des premières loges. Quatre cariatides, portées par deux stylobates, soutenaient un entablement sur lequel se détachaient les armes de France; un balcon un peu plus haut que la première galerie complétait la loge du souverain lorsque celui-ci assistait au spectacle; en son absence le balcon était enlevé et le public prenait place sur la galerie, en avant des cariatides.

Après 1830 cette loge royale, toute mesquine qu'elle fût, a été supprimée; et depuis lors le chef de l'État a toujours

¹ De là les appellations de *côté du Roi* et *côté de la Reine*, par lesquelles on désignait avant la Révolution la droite ou la gauche du spectateur. En 1792 ces noms devenus malsonnants furent remplacés par *côté cour* et *côté jardin* d'après la position du théâtre des Tuileries qui existe encore.

été aussi mal placé au théâtre que nous le voyons aujourd'hui. Étroitement parqué dans un coin de la salle, il voit ce qu'il ne doit pas voir, le dedans des coulisses et le désordre des préparatifs, tandis qu'il perd tout le coup d'œil des décorations, tout l'éclat de la voix des artistes et l'ensemble harmonieux de l'orchestre; une partie du public le voit de travers tandis qu'une autre partie ne le voit pas du tout; et les personnes qui se trouvent en arrière des deux fauteuils principaux sont entièrement cachées par l'obscurité, car la fumée et la lumière de la rampe défendent l'approche du parapet; enfin l'espace est si limité à cet endroit que, pour recevoir dignement à l'Opéra le couple royal d'Angleterre, en 1855, il fallut renoncer à la loge habituelle de l'Empereur et en construire une provisoire en face de la scène, où malgré l'habileté du décorateur elle ne s'harmonisait pas avec le reste de la salle.

Nous croyons qu'il serait nécessaire de rétablir la loge du souverain au centre des premières loges, non-seulement pour être conséquent avec les principes monarchiques reconstitués aujourd'hui dans toute leur plénitude, mais pour accroître les éléments d'ornementation et d'élégance qui n'abondent pas dans l'intérieur des théâtres modernes, des théâtres lyriques surtout, où les nécessités de la perspective et de l'acoustique exigent une régularité de lignes qui tombe facilement dans la monotonie. Quelle que soit la constitution politique d'un pays ou d'une ville, la disposition que nous recommandons au point de vue de l'art trouve toujours son emploi logique par la présence des autorités constituées, même dans les villes de second ordre, où le maire et ses adjoints, outre le rang qu'ils occupent au milieu de leurs administrés, ont droit à une place distincte comme chargés de la police des spectacles.

Rien n'empêche du reste que pour ménager la liberté du souverain, lorsqu'il ne lui convient pas de se montrer en cérémonie, une loge plus rapprochée du théâtre, et sans distinction extérieure, soit tenue à sa disposition exclusive, comme cela a lieu à Saint-Pétersbourg, où l'Empereur se rend souvent dans une petite baignoire à l'extrémité de l'avant-scène. La grande loge du milieu ne reste pas moins ouverte et éclairée comme si le souverain y était attendu, et l'aspect général de la salle en acquiert cet air de grandeur et de fête que nous admirons dans les grands théâtres des autres capitales.

Les opinions des architectes sont moins divergentes en ce qui concerne la forme de la décoration extérieure de l'édifice; on s'accorde généralement à reconnaître qu'un théâtre doit être isolé de toutes parts, et porter sur toutes ses faces le caractère de sa destination, révélé par des éléments d'un style monumental et grandiose. Presque tous les théâtres récemment construits présentent, au moins sur la façade principale, un ordre d'architecture à colonnes, surmonté d'un attique et garni de statues. Souvent les colonnes partent du rez-de-chaussée et forment un péristyle ouvert comme à Bordeaux ou fermé comme à Favart, suivant le développement du vestibule; quelquefois les colonnes posent sur un soubassement plus ou moins massif, percé d'arcades ou de portes cintrées et s'élevant jusqu'au premier étage, comme à Naples et à Covent-Garden, ou enfin elles couronnent un vaste perron comme au nouveau théâtre de Berlin. Ces diverses ordonnances ont chacune leur mérite et peuvent convenir aux grands et aux petits théâtres. Nous n'en dirons pas autant de ces corps avancés, de forme demi-circulaire, qui constituent la façade de certains théâtres, tels que ceux de Dresde et d'Anvers (Pl. 28). Aucune nécessité de service ne force l'architecte à renoncer aux éléments harmonieux de l'architecture classique appliqués sur une surface plane.

Selon nous un grand théâtre ne comporte que la forme d'un parallélogramme, isolé de toutes parts au moyen de rues ou d'espaces d'une largeur au moins égale à la moitié de la largeur de l'édifice; les quatre faces de ce parallélogramme peuvent être uniformes et présenter chacune un soubassement à arcades, formant la descente à couvert, surmonté d'une terrasse servant de dégagement à chaque foyer; quelque chose d'analogue à cette disposition se rencontre au théâtre Alexandra, de Saint-Pétersbourg (Pl. 75), qui est, quant à l'extérieur, un des plus beaux du monde.

Jusqu'ici on a fait une part trop incomplète aux dépendances et aux locaux de service; on a surtout trop mal traité les artistes en leur refusant un vestibule, des escaliers, des salles convenables. Le public même n'a presque toujours qu'une seule entrée à sa disposition, et en aucun théâtre de Paris cette entrée n'est précédée d'une descente à couvert, formée par l'édifice lui-même; ce sont la plupart du temps des *marquises* en tôle qui abritent les voitures, comme à l'Opéra, au Vaudeville, au Gymnase, à moins qu'on ne préfère, plutôt que de dégrader la façade, faire descendre le public sous la pluie, comme cela arrive à l'Odéon, à la salle Ventadour, au Théâtre Lyrique, à la Porte-Saint-Martin, etc.

Il est assez étrange que, dans un pays où l'inconstance de l'atmosphère commande tant de précautions, les architectes

aient fait si peu de cas de ce qui est, pour certains édifices, de première nécessité; ainsi les Tuileries, l'Hôtel-de-Ville, le Palais de l'Industrie, les Hôtels des ministres et des ambassadeurs manquent généralement de descentes à couvert, qui sont remplacées, comme aux théâtres, par des abris postiches plus ou moins mesquins. Ne serait-il pas convenable d'imiter en ceci les architectes italiens qui ne manquent jamais de ménager une descente à couvert, soit à l'intérieur de l'édifice, soit sous un corps avancé dont on peut tirer le plus grand avantage pour la décoration de la façade? Dans un théâtre surtout cet objet est indispensable; nous en demandons même quatre, aux quatre côtés de l'édifice, parce qu'il est bien démontré qu'une seule entrée est insuffisante, surtout aux grands théâtres d'opéras où un nombre considérable de voitures afflue à la même heure. On objectera que le contrôle, tel qu'il est organisé aujourd'hui, ne saurait se partager; mais cette objection n'est pas sérieuse; le fût-elle, elle devrait tomber devant cette suprême loi du théâtre et de tout édifice de ce genre: la commodité du public. Les places et les loges étant numérotées, il n'y a aucune nécessité à ce que les billets soient présentés à un seul et même bureau; il y aurait au contraire grand avantage à ce que le billet portât l'indication de l'entrée de manière que chacun trouvât sa place en entrant, sans être forcé de faire le tour de la salle. Quant aux entrées d'abonnement et d'autre nature, elles peuvent aussi bien être connues de trois contrôleurs que d'un seul.

Mais c'est surtout au point de vue de la décoration extérieure que cette disposition se recommande; elle résout un problème que bien des architectes n'ont pas même abordé, celui de décorer convenablement les deux côtés de l'édifice, qui dans une grande ville ne doit pas avoir moins de cent mètres de longueur. Le corps avancé, composé d'un soubassement et d'une colonnade, couperait en deux ces longues faces du bâtiment, qui semblaient résister à toute décoration, et présenterait un motif d'ornement suffisant pour relever tout le reste. A l'intérieur les deux vestibules latéraux, les escaliers qui en partent, les foyers qui les surplombent, les locaux de service qu'on pourra y ménager facilement, offriront au public le moyen de changer d'air et de se mouvoir sans aller s'exposer aux intempéries du dehors, et faciliteront grandement l'entrée et la sortie qui sont aujourd'hui si scabreuses et contribuent pour leur part à diminuer l'attrait du théâtre.

D'après ce que nous venons de dire de la forme convenable à une salle lyrique et des dépendances qui doivent l'entourer, voici quelles seraient les proportions d'un grand théâtre de ce genre.

En largeur :

Diamètre majeur de la salle au nu des murs	26 mètres.
Largeur des salons derrière chaque loge, 2 mètres 50 centimètres	5 —
— des couloirs, 2 mètres 50 centimètres	5 —
— des foyers, 10 mètres	20 —
— des deux portiques extérieurs (descente à couvert et terrasse)	10 —
Total	66 mètres.

L'ouverture de l'avant-scène étant de 18 mètres de largeur sur 16 à 17 de hauteur.

En longueur :

Portique formant les descentes à couvert, 5 mètres chacun, soit	10 mètres	»
Foyer principal (ou le vestibule au-dessous)	12	»
Largeur du couloir	2	50
Salon des loges de face, 2 mètres 50 centimètres	2	50
Longueur de la salle jusqu'à la ligne d'avant-scène	27	»
Largeur de l'encadrement d'avant-scène	2	50
Longueur de la scène	25	»
Couloir entre le foyer des artistes et la scène	2	50
Foyer des artistes derrière la scène	10	»
Total	94 mètres	50

Épaisseur des murs en sus.

La hauteur de la salle, du milieu du parterre au plafond, avec les dimensions que nous venons d'indiquer, ne pourrait excéder vingt mètres; c'est la hauteur de *la Scala* dont les proportions offrent selon nous le maximum

de la sonorité; elle a été trouvée suffisante pour y ménager cinq rangs de loges de dimensions convenables et un paradis en galerie pour les classes moins aisées, qui ont des escaliers particuliers, et qui auraient en outre, dans le système que nous proposons, leurs foyers et leurs terrasses.

Nous ne sommes pas d'avis de surélever le parterre d'un étage, comme on l'a fait dans plusieurs théâtres de Paris, peut-être dans le seul but de diminuer le travail d'excavation pour les dessous de la scène. La commodité du public devant être la loi dominante dans ces sortes de constructions, on ne saurait admettre que, pour épargner une somme peu considérable relativement à la dépense générale, on oblige les personnes qui vont chercher un plaisir à subir d'abord plus de fatigue qu'il n'est nécessaire; il y a déjà assez d'escaliers à monter pour se rendre aux loges sans en ajouter pour aller au parterre, qui peut sans inconvénient être de plain-pied avec la rue. L'entrée et la sortie en sont beaucoup plus aisées, et ce n'est pas une faible considération pour faire adopter ce principe. Aux jours de grande affluence les escaliers ne sont pas sans danger; une mémorable catastrophe en a fourni la preuve, au théâtre de Haymarket, à Londres. Le 3 février 1794, la foule se précipitant au parterre, alors abaissé de quelques degrés, pour voir la famille royale qui assistait ce soir-là à la représentation, il s'ensuivit une effroyable confusion dans laquelle quinze personnes perdirent la vie. Des accidents aussi graves sont certainement fort rares, mais dans un lieu d'amusement il suffit qu'une disposition soit seulement incommode pour engager à la supprimer. Les larges perrons aboutissant à une colonnade augmentent sans doute la majesté de l'édifice; on peut en voir de beaux exemples au théâtre de Berlin (pl. 49), au Théâtre Royal de Munich (pl. 56), à celui de Strasbourg (pl. 27). Mais, même au seul point de vue de la décoration extérieure, il faut remarquer qu'un théâtre a déjà, par lui-même et de toute nécessité, une hauteur assez considérable pour que l'architecte ne cherche pas à l'augmenter.

Les dispositions générales que nous venons d'indiquer pour un théâtre destiné à l'opéra peuvent convenir, sauf les proportions de la salle et de la scène, à un théâtre destiné au drame et à la comédie. En nous reportant à ce que nous avons dit à ce sujet, voici quelles seraient les dimensions d'un édifice de ce genre dans une ville de premier ordre :

En largeur :

Diamètre de la salle au nu des murs près de l'avant-scène, tout compris	22 mètres	»
L'ouverture de la scène étant de 15 mètres de largeur sur 13 de hauteur.		
Couloirs, 2 mètres 50 chacun	5	»
Salons derrière les loges, 2 mètres 50 centimètres chacun	5	»
Foyers publics latéraux, 9 mètres chacun	18	»
Portiques extérieurs, 5 mètres chacun	10	»
Total	60 mètres	»

En longueur :

Foyer principal au-dessus du vestibule	15 mètres	»
Largeur du couloir	2	50
Petit diamètre de la salle du fond des loges à la rampe	12	»
Longueur de la scène	15	»
Couloir entre la scène et le foyer des artistes	2	50
Foyer des artistes	8	»
Salons des loges de face	2	50
Portiques extérieurs pour les descentes à couvert	10	»
Total	65 mètres	50

La hauteur de la salle serait déterminée : 1° par l'amphithéâtre à échelons, remplaçant le parterre; 2° par deux rangs de loges superposées; 3° par la galerie supérieure disposée elle-même en amphithéâtre pour les places à bas prix.

Quant aux combles, qui s'élèvent aujourd'hui d'une manière si disgracieuse au-dessus de presque tous les grands théâtres, nous recommandons le système inauguré par M. Barry, à Covent-Garden (pl. 36) ; il nous paraît préférable aux plus belles fermes, en charpente ou en fer, exécutées sur les autres théâtres de l'Europe.

Les principes que nous venons d'énoncer relativement à la construction et à la disposition des salles de spectacle n'ont encore reçu que des applications partielles, parce que telle est la condition imparfaite d'un art pour lequel une théorie générale n'a jamais été formulée ; mais leur application se complétera, nous l'espérons du moins, dans les théâtres à venir, parce qu'ils reposent sur l'expérience et sur l'appréciation des différents besoins du service et des justes exigences du public. Du reste, nous ne prétendons pas avoir résolu le problème et prononcé le dernier mot : seulement, en constatant avec tous les auteurs la disposition vicieuse des salles actuelles, nous avons tenté un pas dans la voie synthétique que la plupart ont soigneusement évitée ou timidement abordée. Nous appelons ardemment des continuateurs, et nous espérons que l'autorité et les entreprises particulières, revenant au principe fécond des concours publics, offriront aux constructeurs éclairés un vaste champ pour dépasser même nos espérances.

En France il faudrait, pour appliquer dans leur ensemble les idées que nous exposons, rebâtir de fond en comble tous les théâtres suivant le genre de spectacle auquel on les consacre. Cependant on pourrait améliorer beaucoup ceux qui existent, au moyen de quelques réformes d'une exécution facile, qui auraient pour objet d'augmenter autant que possible la sonorité des salles lyriques, de faciliter la circulation, de mettre le public plus à son aise et par conséquent d'accroître son concours. Dans toutes les salles de Paris destinées au drame chanté (excepté à l'Opéra), nous trouvons qu'il serait nécessaire de baisser le plafond, même en sacrifiant la dernière galerie dont l'utilité, au point de vue de l'administration, est fort contestable. En cas de grandes réparations, on pourrait en profiter pour faire rentrer les galeries saillantes et pour remplacer les balcons en commun par des loges fermées, en ayant soin de placer les cloisons sous le même angle que le rayon visuel. Si l'on veut conserver les galeries à places fixes sur les deux côtés, il faudra en réduire la largeur et en graduer les échelons, de manière à ce que les rayons visuels des personnes assises en arrière du parapet soient dirigés sur la scène et non sur les frises, comme cela a lieu aujourd'hui dans tous les théâtres, ce qui force les spectateurs des loges de côté à se tenir debout lorsqu'ils désirent voir les acteurs.

Nous supprimerions dans toute espèce de salle de spectacle les séparations que l'on a établies en d'autres temps entre les stalles d'orchestre et le parterre, entre le parterre et l'amphithéâtre. Cet arrangement illogique est une tradition des anciens théâtres de France, où les spectateurs entraient avec leur manteau, leur canne ou leur épée, et se tenaient debout. Le parterre était alors considéré comme une place publique où allait et venait qui voulait. On sait toute la peine qu'eut Molière à mettre un peu d'ordre dans cette cohue en forçant les pages, les militaires et les gens du roi, à payer leur entrée. Mais, dans les théâtres de la cour, au Palais-Royal du temps de Richelieu, à Versailles dans les salles provisoires élevées sous Louis XIV, aux Tuileries, à Fontainebleau, à Trianon, et dans le Théâtre des petits appartements sous Louis XV, le parterre, c'est-à-dire l'emplacement où se presse aujourd'hui la partie la moins élégante du public, était occupé par le roi et par toute sa cour ; tout le monde se trouvait à l'aise, et l'aspect de la salle n'en était que plus agréable. Il est incontestable que les administrations actuelles de nos théâtres perdent aujourd'hui, en grande partie, le bénéfice qu'elles pourraient tirer du parterre. Nous proposons par conséquent de réunir les trois compartiments du parquet en une seule et même catégorie de places, formée par des rangs de fauteuils suffisamment espacés et laissant un couloir au pourtour et au milieu afin de faciliter l'entrée et la sortie des spectateurs ; cet arrangement rendrait à la meilleure partie de la salle sa véritable destination, en renvoyant la classe mal vêtue du public aux étages supérieurs ; les élégants habitués des loges, du foyer, et de l'amphithéâtre se trouveraient plus à leur aise et pour ainsi dire chez eux, et pourraient librement circuler dans toutes les parties du théâtre sans être forcés à des détours incommodes ; ce serait de plus une occasion de supprimer cette ignoble coutume de la *claque* qui ne trompe plus personne, qui prive les amateurs de la satisfaction d'applaudir eux-mêmes, et qui en dégoûte un grand nombre du plaisir d'assister aux représentations théâtrales.

Nous conseillons ces utiles réformes à tous les théâtres de Paris, dont les administrateurs devraient se pénétrer de cette vérité : que le public n'accepte pas de bon gré la gêne que prétend lui imposer une spéculation malentendue ou plutôt un préjugé suranné, et que toute amélioration dans la salle, tendant à y rendre le séjour plus agréable et la circulation plus facile, tourne infailliblement au profit de la recette.

VIII

Qu'on nous permette maintenant une rapide excursion dans un autre ordre d'idées, qui est plus lié qu'on ne pense à l'existence et au développement de l'architecture théâtrale. Quand on se prend à considérer d'un côté l'état actuel des arts en Europe, les chefs-d'œuvre que nous ont légués nos pères et les progrès importants que les générations modernes ont accomplis, et que d'un autre côté l'on se rend compte de l'attrait général et toujours croissant des représentations théâtrales chez tous les peuples et à tous les degrés de l'échelle sociale, on est surpris de constater dans les conditions matérielles et économiques des théâtres, en Europe, une flagrante infériorité par rapport aux édifices et aux établissements qui peuvent leur être comparés. On se demande si l'art est incapable de créer de plus belles choses et de vivre de ses propres forces ; ou si les populations se soucient assez peu des théâtres pour les laisser dans l'abaissement et l'abandon. Quoi ! Le théâtre qui est de tous les édifices civils celui qui offre le plus vaste champ à l'imagination de l'artiste, à l'application des plus belles conceptions de tous les beaux-arts, est encore en Europe, sauf de rares exceptions, le plus faiblement constitué, le plus mesquinement décoré de nos établissements publics. Quoi ! le théâtre, qui constitue le passe-temps le plus aimé de tous les peuples et le plus utile aux mœurs, est de toutes les entreprises particulières la plus dangereuse, la plus défailante au point de vue économique, et parfois la plus onéreuse pour l'État. Étrange anomalie, qui nous ferait douter des principes de la science et des données de l'expérience, si les causes qui la produisent n'étaient pas flagrantes pour quiconque veut se donner la peine de les examiner !

Cependant ce n'est pas pour la première fois que la question est posée. Il y a plus de deux cents ans que cet état de choses soulève la réprobation des amis de l'art et exerce, surtout en France, l'imagination des écrivains.

Il n'y a pas moins de deux siècles que *la décadence des théâtres et les moyens d'y remédier* forment le thème de publications plus ou moins sérieuses et remarquables surtout par l'unanimité des plaintes, la conformité d'analyse, les efforts souvent divergents pour constituer un système de réformes. Nous laisserons de côté toutes ces évocations des temps passés qui sortiraient de la nature et des bornes de cet ouvrage, et nous ne nous occuperons que de l'état actuel de la question et des moyens pratiques que l'expérience nous offre pour la résoudre.

Et d'abord rectifions un fait ou plutôt un mot qui importe à la simplification du problème. La formule *décadence des théâtres*, qui a été comme stéréotypée en tête d'une foule d'écrits, n'est pas exacte et ne l'a jamais été dans l'ensemble des choses. Il n'y a jamais eu de décadence dans le sens que l'on a donné à ce mot, c'est-à-dire en prenant pour point de départ l'époque de la renaissance des lettres et du théâtre en Europe. L'état de malaise et d'infériorité relative de nos théâtres est constant depuis les premiers temps, et ce n'est que pour se plaindre de l'état actuel que chaque écrivain a invoqué l'exemple des temps passés qui n'ont jamais été meilleurs. En France, cette prostration de l'art sous le poids de circonstances étrangères à sa raison d'être est plus flagrante que partout ailleurs. L'opéra, par exemple, a toujours été passif, sous le rapport économique, depuis la mort de Lulli, et cette passivité, qui s'est élevée parfois à des sommes fabuleuses, peut être évaluée aujourd'hui à la moitié de son budget. Les autres théâtres lyriques français, à part quelques périodes de prospérité passagère, n'ont pas eu à la longue un sort meilleur. La même chose peut se dire en général de tous les théâtres qui sont obligés de subir des frais considérables. Quant à la province, les annales de ses théâtres ne présentent, dans les grandes villes surtout, qu'une longue succession de faillites ou du moins de retraites causées par le déficit. Comment l'architecture théâtrale pourrait-elle se développer dans ces conditions ?

Bien des auteurs ont attribué ce triste état de choses à la médiocrité du répertoire et à l'insuffisance des artistes ; mais sans compter ce que cette assertion a d'injurieux pour tout un peuple, il nous semble qu'elle pêche par sa base, qu'elle repose sur des faits absolument controuvés : la littérature française, la littérature dramatique surtout, est une des plus belles gloires de la France ; elle a conquis, on peut le dire, tous les théâtres de l'Europe, et elle reste encore sans rivale au monde. Et ce serait précisément en France qu'elle trouverait un accueil moins favorable que chez les autres peuples policés ? Ne faisons pas au public français un reproche aussi manifestement injuste, et cherchons ailleurs les causes véritables des conditions précaires et mesquines de toutes nos entreprises théâtrales.

On a eu tort, selon nous, de ne considérer le théâtre que comme un art relevant uniquement du développement des connaissances et du degré d'intelligence de ceux qui le cultivent. Tout art dont l'exercice doit procurer les moyens de subsistance à ses adeptes est par cela seul une industrie, et subit les lois générales de la production et de la consommation, dont l'étude constitue une science toute moderne que nous appelons l'économie politique. Si les écrivains qui ont tant déploré la décadence de nos théâtres avaient été économistes, ils auraient vu que l'art dramatique ne peut pas plus se soustraire aux lois de cette science que toute autre branche de l'industrie humaine; et que le talent des auteurs et des artistes, quelque parfait qu'il soit, ne peut lutter contre les conditions matérielles qui lui sont faites au dehors.

Par application de ces principes incontestables nous trouvons que l'art du théâtre subit en Europe le contre-coup de conditions exceptionnelles qui ne frappent pas également les autres industries et qui doivent forcément arrêter son développement et son progrès. Pour ne parler que de la France, qui est du reste le pays le plus maltraité sous ce rapport, nous signalerons trois causes principales du malaise permanent de nos entreprises théâtrales : 1° l'impôt exceptionnel et spécial du dixième de la recette brute en faveur des hospices ; 2° la législation et les règlements en vigueur ; 3° les erreurs dominantes dans la construction et l'administration intérieure de tous nos théâtres.

L'impôt dit des pauvres, et qui n'est en réalité qu'un impôt municipal, aurait suffi à lui seul pour tuer depuis longtemps l'industrie théâtrale, si elle n'avait été soutenue par les sacrifices continuels du gouvernement et des particuliers. Rien de plus juste en apparence que de faire contribuer ceux qui s'amuse au soulagement de ceux qui souffrent. Mais sans compter que les premiers jouissent d'un droit qu'ils ont acheté en travaillant, est-on bien sûr que l'impôt soit prélevé sur eux ? On pouvait le croire du temps où l'intolérance cléricale imposa pour la première fois cette sorte d'amende à un genre de passe-temps qui n'avait pas ses sympathies ; il n'est plus permis de le soutenir aujourd'hui. L'économie politique nous apprend qu'à toute élévation de prix répond infailliblement une diminution dans la consommation (loi providentielle qui maintient l'espèce humaine) ; en élevant d'un dixième le prix des places au théâtre on peut donc s'attendre (toutes conditions égales d'ailleurs) à voir diminuer d'un dixième le nombre des spectateurs. Il y a plus : que l'impôt soit prélevé à part comme cela se fit autrefois, ou qu'il se confonde avec le prix du billet comme cela se fait actuellement, il n'en est pas moins vrai que le directeur ne reçoit pas pour son spectacle le prix que le public a payé ; et comme il est prouvé que l'apport du public se proportionne toujours aux sacrifices que l'on fait pour le satisfaire, que l'équilibre tend constamment à s'établir dans toutes les professions, dans toutes les industries, entre la recette et la dépense, il en résulte que, dans les circonstances normales, l'impôt est prélevé sur une somme qui suffirait à peine à parfaire le budget de l'entreprise, souvent même, hélas ! sur une recette déjà insuffisante à payer les frais de la représentation. On a remarqué qu'en général le montant des sommes dues par les directeurs faillis égalait la somme totale prélevée par les hospices pendant la durée de leur exploitation.

C'est aux effets désastreux de cet impôt qu'il faut attribuer l'état de délabrement et de ruine dans lequel se trouvaient un grand nombre de théâtres lorsque le décret de 1807 est venu couper court à leur existence, dans le but, et avec l'intention sincère, nous croyons, de faire reflourir les arts et les lettres sur les huit théâtres conservés, mesure déplorable, qui devait avoir les plus funestes conséquences précisément pour les intérêts de l'art que l'on voulait sauvegarder ; acte arbitraire, en flagrante opposition avec l'esprit général de nos lois qui garantissent le respect de la propriété particulière et de la liberté du travail. L'intention, avons-nous dit, était sincèrement bonne ; une erreur d'économie politique assez répandue encore de nos jours dérouta le législateur et lui inspira, au nom de l'intérêt public, une décision qui, loin de guérir le mal, ne fit que l'empirer. On se plaignait de ce que les théâtres compromettaient fréquemment par la faillite le sort de tant de malheureux ; de ce que la dignité de l'art n'était pas toujours respectée sur les scènes d'un rang inférieur qui formaient alors la majorité. Les comédiens des grands théâtres criaient le plus fort ; ils ne pouvaient se consoler, disaient-ils, de voir les chefs-d'œuvre de notre littérature impitoyablement mutilés et décriés sur des *tréteaux informes*, ainsi qu'ils appelaient les théâtres secondaires. On ne se rendait pas compte, à cette époque, des causes réelles de ce malaise ; on attribuait le déficit au trop grand nombre des théâtres, et l'état d'abaissement de l'art sur certaines scènes à l'avarice des directeurs ou à l'insuffisance des artistes. Partant de là, on n'eut pas de peine à persuader au ministre qu'il fallait mettre un terme à cet état de choses ; les préjugés du temps en indiquèrent les moyens. Un décret impérial, contre-signé Maret, du 8 juin 1806, complété par un second décret du 8 août 1807, ordonna la fermeture de tous les théâtres, à l'exception de huit à Paris, de deux dans chaque grande ville de l'empire et d'un seul dans les villes de second ordre. Le répertoire fut fixé. Un seul théâtre à Paris eut le droit de faire représenter le grand opéra et les ballets. A une seule scène fut déferé le privilège d'interpréter les anciens chefs-d'œuvre de la littérature française. D'autres théâtres furent limités aux représentations

d'opéras-comiques, de vaudevilles, de mélodrames à grand spectacle. Tout fut limité, déterminé, fixé; on enchaîna l'art dramatique dans les bornes étroites des genres alors à la mode, sans se demander si les générations futures les adopteraient; on enferma les administrations théâtrales dans le cercle vicieux des règlements, sans se préoccuper des conséquences financières, et on leur dit: « Marchez et prospérez. »

Les suites furent ce qu'elles devaient être; malgré une lueur de liberté qui rejaillit sur les théâtres, en 1830, — non en vertu d'une loi, mais par un esprit de tolérance, que l'administration puisait dans la flagrante absurdité des lois en vigueur, — les théâtres n'ont point prospéré sous le régime du privilège. On compte, à Paris seulement, soixante faillites théâtrales, de 1807 à 1847. Ce sont là des chiffres officiels, constatés par documents authentiques. Mais qui constatera les tristes conséquences de la première mesure, qui priva un grand nombre de familles et de citoyens de leur propriété, de leur seul moyen de subsistance? Qui nous donnera le relevé des infortunes privées, qui ont dû accompagner ces soixante déclarations de faillites, enregistrées dans le seul département de la Seine, sans compter celles, bien plus nombreuses, prononcées dans les départements? Qui nous dira les misères actuelles de la classe si intéressante des acteurs et des musiciens qui, à part les sommités, languissent dans un état plus ou moins voisin de la gêne?

Si au moins l'art avait véritablement profité de tant de malheurs, on pourrait se consoler du présent en vue de l'avenir. Mais, pour soutenir l'affirmative, il faudrait que les partisans de la restriction fussent en état de prouver que le progrès se fait sans le travail, que les comédiens parfaits s'improvisent sans modèles et sans apprentissage, que les auteurs débutent toujours par des chefs-d'œuvre, que les compositeurs enfin n'ont pas besoin d'étudier au théâtre l'effet de leurs conceptions et les profondes théories de l'instrumentation.

Les cartons de toutes les administrations théâtrales regorgent de pièces reçues comme bonnes, et qui ne seront peut-être jamais jouées, faute de temps. Paris est peuplé d'auteurs, ou d'aspirants auteurs, qui s'épuisent en démarches et en efforts de toutes sortes pour arriver à faire représenter leurs œuvres et à se faire un nom, ou à s'assurer du pain. Les plus heureux, ceux qui parviennent à trouver place sur un théâtre, sont souvent obligés de faire violence à leurs penchants, d'abandonner des études suivies avec amour, de renoncer à de nobles aspirations vers le beau idéal qu'ils ont rêvé, pour se livrer à une besogne qui répugne à leur éducation littéraire et qui ne peut les conduire qu'à la dépravation du goût. Ainsi le veut le règlement, au nom de l'intérêt de l'art! Il n'y aura qu'un Théâtre français, avec une modeste succursale fermée la moitié de l'année. Les autres théâtres, à peu près exclus du mouvement littéraire, se contenteront du vaudeville grivois et du mélodrame à coups de fusil; tout est prévu par le règlement: les scènes sont mesurées sur un modèle établi, les couplets sont comptés et leur nombre fixé pour tel théâtre, afin qu'il reste toujours ce qu'il était quand il a obtenu sa patente, il y a un demi-siècle.

Cette étrange *protection* des intérêts de l'art ne pèse pas moins sur les acteurs que sur les écrivains. Tel, au sortir du Conservatoire, la tête encore pleine des vers harmonieux et de la prose élégante du grand siècle, porté par ses études autant que par sa vocation à interpréter les œuvres dont il a été nourri, ne trouve, après bien des épreuves, qu'un emploi peu littéraire dans des farces sans nom. Et quand un jour la mort aura éclairci les rangs de l'illustre phalange à laquelle est échu le privilège de représenter les plus belles créations du génie français, c'est sur les scènes de vaudeville ou de mélodrame qu'il faudra recruter les interprètes de Corneille et de Racine!

Dans le domaine de l'art lyrique, le mal est encore plus sensible; le premier théâtre de ce genre, le seul à Paris qui ait le privilège de jouer ce qu'on appelle le grand opéra, n'a jamais pu subsister, avons-nous dit, de ses propres ressources pécuniaires; nous pouvons ajouter qu'il n'est jamais parvenu non plus à se passer du concours d'artistes et de compositeurs étrangers. Où trouverait-il un assez grand nombre de chanteurs nationaux, si les représentations lyriques, en dehors de l'enceinte privilégiée, constituent un délit et sont rigoureusement défendues? Demander au Conservatoire des compositeurs et des artistes pour l'Opéra, ce serait demander des diplomates et des orateurs aux écoles primaires. Le Conservatoire est une excellente institution pour l'instruction théorique de ceux qui se destinent au théâtre: mais le théâtre seul peut former les artistes. C'est là, croyons-nous, le secret de l'incontestable supériorité des Italiens dans la composition et dans l'exécution de la musique dramatique: il y a en Italie une centaine de théâtres consacrés à l'opéra; il n'y en a que cinq ou six en France. Lorsqu'un jour la science, pénétrant les ténèbres administratives, aura convaincu nos législateurs que l'ordre public peut parfaitement s'allier avec la liberté, et que pour le théâtre notamment la liberté c'est la vie, c'est le progrès; lorsque la France aura autant de théâtres lyriques que le concours de la population en comporte, les compositeurs de talent, aussi bien que les bons artistes ne lui feront pas défaut. Les directeurs des départements, libérés de l'impôt qui les écrase, débarrassés

des liens administratifs qui les empêchent de gérer leurs établissements suivant leurs intérêts, pourront offrir, eux aussi, un vaste champ aux talents des compositeurs et des artistes pour se produire et se perfectionner. Une graduation naturelle s'établira depuis le petit théâtre de débutants jusqu'au faite de l'échelle artistique. Les entrepreneurs, désormais arbitres de leur sort et libres d'agir à leur gré, sauront profiter des éléments de prospérité et de progrès artistique que la France renferme dans son sein, comme elle le prouve dans les arts libres, dans les industries non ruinées par l'impôt.

L'état de choses actuel, dont nous signalons les inconvénients au point de vue de l'art, n'est pas moins contraire aux principes d'une saine administration publique; il entraîne, pour les gouvernements, des charges et des embarras que tout homme d'État éclairé doit chercher à faire disparaître : nous voulons parler des subventions puisées au trésor public et de l'intervention de l'autorité dans les affaires théâtrales.

La perturbation qu'amène dans l'ordre naturel des choses le fâcheux système des privilèges et de la fixation des genres, et plus encore l'effet écrasant de l'impôt des hospices, ont mis tous les théâtres de France dans une position tellement précaire qu'il leur serait impossible de donner des spectacles d'un ordre élevé si l'État ou les communes ne venaient à leur aide. Les seuls théâtres qui puissent se soutenir par leurs propres forces sont ceux d'un rang inférieur, dont les frais réduits au minimum ne dépassent pas la mesure de ce que les masses populaires peuvent acquitter. Mais l'opéra et le ballet, et généralement tous les spectacles coûteux, finissent à la longue par succomber au déficit. De là la triste nécessité pour le gouvernement de subventionner les grands théâtres de la capitale et des principales villes de la province, pour entretenir des traditions d'art qui se perdraient, et pour soutenir des genres d'amusements qui tomberaient au bout d'un certain temps.

Nous n'avons pas à examiner ici la constitutionnalité des subventions théâtrales, c'est-à-dire la question de savoir si un gouvernement régulier peut, sans dépasser ses pouvoirs, consacrer des sommes quelconques, levées par impôt, à des passe-temps qui ne sont pas une nécessité d'administration, et dont ne profitent pas tous les contribuables. Nous constatons seulement que les subventions absorbent des sommes importantes qui pourraient profiter à d'autres services beaucoup plus pressants, et n'atteignent qu'imparfaitement le but que le gouvernement se propose. Les subventions n'ont pas empêché jusqu'ici les faillites, surtout dans les théâtres de province; l'énorme subside accordé à notre Opéra n'eût pas évité à ce grand établissement un sort pareil, si, à plusieurs reprises, le chef de l'État ou la commune de Paris n'en avaient pris la gestion à leur charge. Les subventions enfin dérangent l'équilibre qu'il devrait y avoir entre la demande et l'offre, entre la valeur réelle des artistes et l'élévation de leurs appointements. Livrés à eux-mêmes, les directeurs calculeraient la dépense en raison des services probables; un prix équitable s'établirait par la force des choses entre les différents concurrents pour un même objet. La subvention rend la partie inégale et met tel directeur en position de donner des appointements auxquels tel autre ne saurait atteindre.

À côté de ce véritable désordre administratif, créé sans doute dans de bonnes intentions, un fait d'un autre genre se produit : les subventions servant de leurre aux artistes revêtent l'apparence d'une garantie d'exploitation de la part du gouvernement, et causent des mécomptes dont les artistes et les fournisseurs portent ensuite la charge.

Sous le rapport de l'administration intérieure, les largesses du trésor public entraînent d'autres inconvénients. En accordant une subvention, l'autorité administrative se réserve le droit d'intervenir dans la gestion générale du théâtre, qui ne devrait relever que de l'industrie privée. De là des conflits fâcheux et des mesures qui entravent souvent la marche régulière de l'entreprise et compromettent la dignité de l'autorité. De son côté le directeur subventionné, se sentant appuyé par l'État, néglige, ou ne trouve réellement pas, les moyens efficaces d'améliorer sa condition, et il s'enferme le plus souvent dans la routine suivie par ses prédécesseurs. C'est ainsi que nous voyons aujourd'hui encore des théâtres non subventionnés beaucoup mieux administrés que les théâtres favorisés par le budget de l'État.

L'intervention de l'autorité est encore plus regrettable dans les débats qui s'élèvent souvent entre le public et les directeurs, au sujet du mérite des artistes et du choix du répertoire. La concurrence, source féconde d'ordre et de progrès, étant abolie en faveur de l'unique théâtre d'une localité, la population se trouve en droit d'exiger du directeur privilégié un spectacle qui la satisfasse sous tous les rapports, et cela pour un prix fixé d'avance en dehors des calculs qui devraient lui servir de base. Si un chanteur ou une danseuse n'a pas le bonheur de plaire, des manifestations hostiles interrompent les représentations jusqu'à ce que le directeur ait fait droit : et voilà les maires et les préfets forcés

de descendre jusqu'à se faire juges d'entrechats et de roulades, afin de sauvegarder l'ordre public qu'un règlement absurde met constamment en péril. C'est dans les provinces surtout que ces scandales se produisent le plus souvent. A la fin d'une saison ou d'un exercice, le public est mécontent, le directeur fait faillite, les artistes souffrent, et les autorités se retrouvent en face de nouvelles difficultés, contre lesquelles tout leur zèle et leur bon vouloir ne peuvent rien.

Ne serait-il pas beaucoup plus simple et plus convenable, au point de vue de l'ordre et de la dignité des autorités, de laisser l'industrie particulière s'arranger au mieux de ses intérêts qui dépendent directement de la satisfaction du public? Tout mauvais théâtre verrait surgir un concurrent qui ferait mieux, autant que les ressources de la population le comportent; et tout directeur pourrait exiger de son côté la tranquillité la plus parfaite de la part du public, lequel ne se sentant plus en droit de forcer un entrepreneur à subir ses volontés, finirait par s'habituer, comme à Paris, à ne plus manifester son déplaisir autrement que par l'abstention. La concurrence, ou du moins la liberté, serait donc la meilleure manière d'assurer l'ordre public, seul objet, quant au théâtre, dont l'autorité ait à se préoccuper.

Il n'est pas possible que cet état de choses persiste longtemps. Toutes les administrations qui se sont succédé en France depuis 1807 s'en sont émues; car aucun gouvernement n'a intérêt à restreindre le champ du travail et à tarir les sources de la prospérité publique, à s'imposer des charges et à fournir des occasions de désordre. Des projets de lois ont été élaborés à différentes époques dans le but de concilier la liberté avec les nécessités administratives, et nous avons vu qu'en 1830 le nouveau gouvernement avait quelque peu élargi le frein et laissé ouvrir de nouveaux théâtres. C'est aussi à cette époque que la redevance imposée aux petits spectacles en faveur de l'Opéra a été abolie. Le gouvernement issu du suffrage populaire du 10 décembre est allé plus loin dans la voie des réformes, et dès 1849 il a formé une commission spéciale composée d'hommes éminents, et a provoqué une enquête pour s'éclairer sur la véritable situation des théâtres et sur les moyens de l'améliorer. Les auteurs les plus connus de notre littérature dramatique, les artistes les plus célèbres, les administrateurs les plus recommandables, ont été appelés à donner leur avis sur un grand nombre de questions, et leurs réponses ont été recueillies et publiées dans un document qu'il est utile et intéressant de consulter. Il va sans dire que les esprits les plus élevés et les plus compétents se sont prononcés pour la liberté. Enfin, un rapport remarquable rédigé par M. Édouard Charton, alors conseiller d'État et secrétaire de la commission, a été présenté et allait devenir la base d'une nouvelle loi sur les théâtres, lorsque d'autres préoccupations sont survenues, qui ont fait ajourner la discussion. Le gouvernement actuel qui a déjà donné quelques gages, quoique bien timides encore, de ses tendances éclairées pour ce qui concerne la liberté d'industrie, base de la prospérité et de l'ordre publics, ne peut manquer de reprendre tôt ou tard en considération l'état déplorable de l'industrie théâtrale, qui succombe sous le poids de ses propres privilèges, et qui impose à l'État des charges toujours croissantes. Que le gouvernement, par une large concession aux préjugés administratifs de notre temps, érige un ou plusieurs théâtres modèles, subventionnés ou administrés par lui, et les propose comme types aux entreprises particulières, nous ne pourrions qu'en féliciter les artistes qui trouveront dans de semblables établissements, non-seulement des modèles à suivre, mais aussi un but honorable à l'ambition des plus vaillants. Mais qu'il soit facultatif à tout habitant français ou étranger, qui se sent ou se croit capable de diriger une entreprise théâtrale, de tenter la fortune à ses risques et périls. Les préférences du public, et non les règlements ministériels, doivent déterminer le genre de chaque théâtre; quant au maintien de l'ordre, seule question de la compétence de l'autorité, l'intérêt même du directeur et des spectateurs en répond; la loi d'ailleurs est suffisamment armée contre toute espèce de désordre possible dans toute réunion publique.

Les théâtres payent déjà des impôts généraux proportionnés à leur importance, soit à raison de la valeur de l'immeuble, soit comme droit de patente. Qu'ils soient libérés du ruineux prélèvement de chaque soir et de toutes charges superflues, sans en exclure le cautionnement qui est, du reste, en cas de ruine, une garantie illusoire; ce n'est pas à l'État qu'il appartient de garantir les particuliers les uns contre les autres. Ni subvention, ni impôt spécial; ni privilèges, ni restrictions. Que le théâtre soit assimilé à toutes les autres industries licites, et protégé par les lois générales qui protègent la propriété, le commerce et les professions libérales; sa prospérité et ses progrès sont à ce prix.

Nous avons indiqué, comme troisième cause de l'état de pénurie de nos théâtres, les erreurs généralement répandues relativement à leur administration intérieure; on pourrait faire de ces erreurs deux parts bien distinctes en ce que les unes sont déterminées par les règlements ministériels, et les autres proviennent purement de préjugés invétérés et

librement acceptés par nos directeurs routiniers. Ainsi, l'une des plus funestes obligations imposées aux théâtres est, selon nous, la fixité du prix, absurdité économique, appliquée bien des fois, dans les temps passés, sur une vaste échelle et à bien d'autres objets. La loi du *maximum*, qu'une multitude affamée et ignorante arracha à la faiblesse du Comité de salut public dans les mauvais jours de la Révolution, et qui excita une réprobation universelle, abolie pour les denrées alimentaires, est restée en vigueur au théâtre. Le directeur est tenu de payer des charges infinies : mais il ne peut recevoir qu'un maximum fixé par les règlements. Voici ce qui en résulte : dans tous les pays du monde, la recette des théâtres subit des fluctuations déterminées par la comparaison des spectacles entre eux, souvent même par des circonstances étrangères au théâtre ; l'équilibre s'établit, en fin de compte, là où les bonnes recettes compensent les mauvaises. Mais, sur nos théâtres, celles-ci peuvent aller aussi bas que possible, tandis que les circonstances les plus favorables ne peuvent faire dépasser un chiffre de recette déterminé par les règlements ; on voit que par ce système, quelle que soit l'habileté du directeur, le déficit doit infailliblement en résulter à la longue. Sans discuter ici le taux lui-même du prix des places, il suffit qu'il soit invariable pour produire le mal que nous signalons. Le prix de tout objet est relatif. Si nous assistons, pour une somme donnée, à une représentation magnifique, à un chef-d'œuvre chanté par les plus grands artistes de l'Europe, nous trouverons le lendemain que cette même somme est trop élevée pour une représentation de moindre importance rendue par des artistes de moindre valeur. Malgré la logique inexorable de ce fait, on n'a jamais voulu se rendre compte en France de l'absurdité du prix fixe. L'idée de désordre, s'associant dans l'esprit de nos administrateurs à l'idée de la variabilité du prix, les a toujours fait reculer devant une mesure qui est cependant le salut de toute entreprise commerciale et industrielle. Nous verrons tout à l'heure que les craintes à ce sujet ne sont pas fondées. Notons en passant qu'aux grandes fêtes de l'art, aux représentations qui, par un motif quelconque, attirent un grand concours de spectateurs, les prix s'élèvent en effet et parfois à un taux fabuleux, mais ce n'est pas au profit de l'entreprise théâtrale, qui fait les frais de la représentation et qui ne peut dépasser le niveau administratif.

Les directeurs de nos théâtres ont ajouté à l'inconvénient de la fixité du prix un autre usage non moins illogique, et qui contribue pour sa part à préparer le déficit. Au lieu d'offrir un avantage aux personnes qui apportent leur argent dès le matin pour l'acquisition d'un billet de spectacle, au risque de ne pouvoir en profiter, les directeurs les frappent d'une amende. Le prix d'une place louée à l'avance est, dans tous les théâtres de Paris, plus élevé que le prix de la même place prise le soir. Si cette élévation de prix était produite naturellement par le concours des acheteurs, comme cela arrive souvent dans d'autres pays, nous n'aurions rien à dire ; établie *à priori* et d'une manière invariable, cette augmentation n'est pas acceptée de bon gré par le public, et bien des personnes renoncent à louer les places à l'avance, plutôt que de subir ce qu'elles regardent comme une taxe usuraire. Le soir venu, où les personnes ont changé d'avis, ou, si elles se rendent au théâtre, elles trouvent toutes les places occupées par le public non payant ; car grâce à la disposition défectueuse de nos salles de spectacle, les vides choquent tellement la vue, et causent sur le public une sensation si pénible, que les directeurs s'empressent de les combler, à l'avance, au moyen des billets de faveur ; expédient dangereux qui est déjà devenu un abus désastreux et, en même temps, une fatale nécessité pour les théâtres de Paris organisés comme ils le sont actuellement. Les Parisiens, connaissant par expérience cette étrange coutume, n'essayaient même pas de trouver place au spectacle dans la soirée ; ce qui fait que, dans les grands théâtres surtout et pour les places importantes, la location faite, la recette du jour est à peu près fixée ; le produit de la soirée, malgré l'infériorité des prix, n'y ajoutera que peu de chose.

Un autre usage blâmable sous tous les rapports est la conséquence forcée de ce système de perception ; nous voulons parler de ce que l'on nomme en langage pratique *la queue* ; toute la partie du public qui n'a pu obtenir les billets de faveur et qui n'est pas assez riche pour accepter de bon gré la taxe imposée à la location, vient s'entasser auprès des guichets et attendre patiemment qu'il plaise à l'administration d'accepter son argent et de lui permettre d'entrer dans la salle. Souvent cette cohue de personnes des deux sexes et de tout âge prend un grand développement et, dépassant les entraves à claire-voie où on l'enferme comme une horde d'animaux, elle reste des heures entières debout et serrée, exposée au froid et à la pluie. Quelquefois, après avoir fait preuve de cette héroïque patience, de cette humble abnégation que l'on est tout étonné de trouver chez un peuple aussi éclairé et aussi fier que le peuple de Paris, la plus grande partie de cette foule s'en retourne sans avoir trouvé place. Ce sont là les beaux jours du théâtre, lorsqu'un grand artiste, une pièce nouvelle d'un auteur en vogue, ou la présence d'un grand personnage font surmonter au plus courageux la répugnance que cette humiliation et cette fatigue inspirent au plus grand nombre.

Nous n'avons pas besoin de nous étendre sur la gêne et sur les incommodités sans fin qui attendent le spectateur dans la salle : toute personne qui a pénétré dans un théâtre de France doit être suffisamment édifiée sur ce sujet ; et c'est là une cause importante du peu d'attrait qu'offre ordinairement le théâtre aux classes élevées de la société, lesquelles cependant ont toujours montré une préférence décidée pour l'art dramatique et pour la musique.

Cette vicieuse disposition de nos salles de spectacle, qui les rend si peu confortables pour les personnes habituées à l'aisance, a elle-même sa raison d'être dans un vice d'administration. Les prix et le nombre des places étant invariables, le directeur trouve son intérêt d'augmenter ce nombre autant que possible, afin d'augmenter la recette, comme si les habitants d'une ville étaient forcés par décret du souverain d'aller remplir la salle tous les soirs à tour de rôle. L'architecte n'a d'autre mission que de faire tenir dans la salle la plus grande quantité de spectateurs. On ne se préoccupe nullement de toute autre considération, si ce n'est celle de la plus stricte économie dans la construction et dans la décoration de l'édifice. Que devient l'art enfermé dans ces données ? Nous l'avons dit : de tous les produits de l'architecture civile, le théâtre est encore le plus imparfait, et de tous les édifices publics le plus mesquin.

Nous avons exposé dans le chapitre précédent, comment nous entendons qu'un théâtre soit construit et disposé pour devenir, ce qu'il doit être, l'ornement d'une ville et un lieu de passe-temps agréable. Nous ajouterons quelques considérations pratiques au point de vue de l'administration qui est intimement liée à la question de construction de la salle.

L'idée de la mobilité du prix des places et de l'indétermination de leur nombre n'est pas une idée abstraite ; elle est appliquée de différentes manières sur les théâtres des autres pays. Le système français existe à la vérité en Allemagne et en Belgique, moins toutefois l'absurdité de la taxe de location. Mais en Angleterre il y a déjà mieux : les prix peuvent changer d'un jour à l'autre, suivant un tarif affiché par la direction. Lorsque le spectacle est parvenu au tiers du programme, généralement à 9 heures, le prix n'est plus que de la moitié pour les places qui restent libres ; ceci est rationnel ; le public paye autant de spectacle qu'on lui en donne, et de son côté le directeur profite des places vacantes qui seraient en France des non-valeurs. Les billets de faveur existent aussi en Angleterre, mais en moins grand nombre que chez nous. A Naples, les prix sont fixes, mais le nombre de places dans les loges n'est pas limité. Celui, qui loue une loge, peut y admettre autant de personnes qu'il désire. Les prix eux-mêmes peuvent être augmentés dans certaines circonstances ; le directeur du Grand-Théâtre de Saint-Charles, par exemple, est autorisé, pendant la saison principale, à élever ses prix pour vingt représentations, à les baisser pour vingt autres, à son choix.

Dans la haute Italie, les théâtres ayant été généralement construits par des associations de propriétaires, chacun desquels s'est attribué la jouissance perpétuelle d'une loge, il s'est établi un autre système beaucoup plus avantageux que les précédents. Le prix d'entrée est uniforme pour tout le monde, soit pour aller occuper une place dans une loge, soit pour s'asseoir au parterre ; quant au prix des loges, qu'elles appartiennent à la direction ou à des propriétaires, il varie d'un jour à l'autre, voire même du matin au soir, suivant les circonstances, sans jamais occasionner de désordres. Grâce à ce système, si le concours du public est très-considérable, la recette peut monter indéfiniment, soit par le haut prix auquel le directeur peut mettre ses loges, soit par le grand nombre des personnes qui, dans certaines occasions, dépasse le double du nombre moyen de spectateurs. Le secret de cette élasticité apparente de la salle est tout entier dans cette circonstance que, le nombre des places n'étant pas limité, les spectateurs s'entassent spontanément dans les loges et au parterre en raison de l'attrait de la représentation. Chaque loge étant vendue, louée ou donnée dans son entier, elle n'est occupée que par les membres d'une même famille, ou par des amis qui se recherchent et s'assemblent de leur plein gré, ce qui ôte toute idée de gêne, toute la répugnance qu'inspire naturellement le contact des inconnus. Si, au contraire, des circonstances quelconques diminuent l'attrait du spectacle, le prix des loges disponibles baisse en proportion et peut descendre jusqu'à la gratuité (en faveur des personnes que le directeur ou les propriétaires désirent obliger), sans qu'il soit jamais dérogé à l'obligation du billet d'entrée ; de sorte que les jours où le spectacle est relativement plus faible, ou qu'une circonstance étrangère au théâtre appelle le public ailleurs, les petites bourses en profitent pour jouir d'un amusement qui leur est resté jusqu'alors inabordable ; et, comme à mesure que le prix des loges diminue le nombre de billets d'entrée tend à augmenter, le directeur trouve toujours une compensation suffisante. Grâce à ce système, les recettes d'un théâtre n'offrent jamais en Italie l'abaissement effrayant auquel elles arrivent parfois dans les théâtres de France. Tout le monde peut attendre son jour, toutes les fortunes trouvent le prix qui leur convient. Le billet de faveur est inconnu en Italie. La conséquence de ceci est que, même dans les plus mauvais temps de calamité publique, et dans les pays épuisés par l'occupation étrangère, les exploitations théâtrales se soutiennent et offrent au progrès de l'art des conditions plus avantageuses que les privilèges et les subventions.

Nous pourrions ajouter bien d'autres considérations qui condamnent la législation et le mode d'administration actuellement en vigueur en France, et qui militent en faveur d'une plus grande liberté et de sages réformes. Mais nous tenons d'un côté à nous éloigner le moins possible de notre principal sujet d'étude, et d'un autre côté, nous sommes forcé de ne point dépasser les proportions assignées à cet ouvrage. Nous avons voulu seulement constater le lien intime qui unit la question d'art à la question administrative, et démontrer l'influence de l'impôt, de la législation et de l'administration sur l'architecture théâtrale et sur le théâtre en général. Il n'y a point de progrès possible avec le privilège et le monopole. Aucun art ne peut se développer sans l'influence bienfaisante de la prospérité matérielle. Une industrie languissante, qui traîne son existence précaire à travers mille entraves et ne se soutient que grâce aux subsides partiels et toujours incertains du gouvernement, ou aux sacrifices des particuliers, ne peut donner lieu à des constructions qui réalisent les données des grands maîtres et qui appliquent les progrès acquis à l'art et à la science.