

---

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>





## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

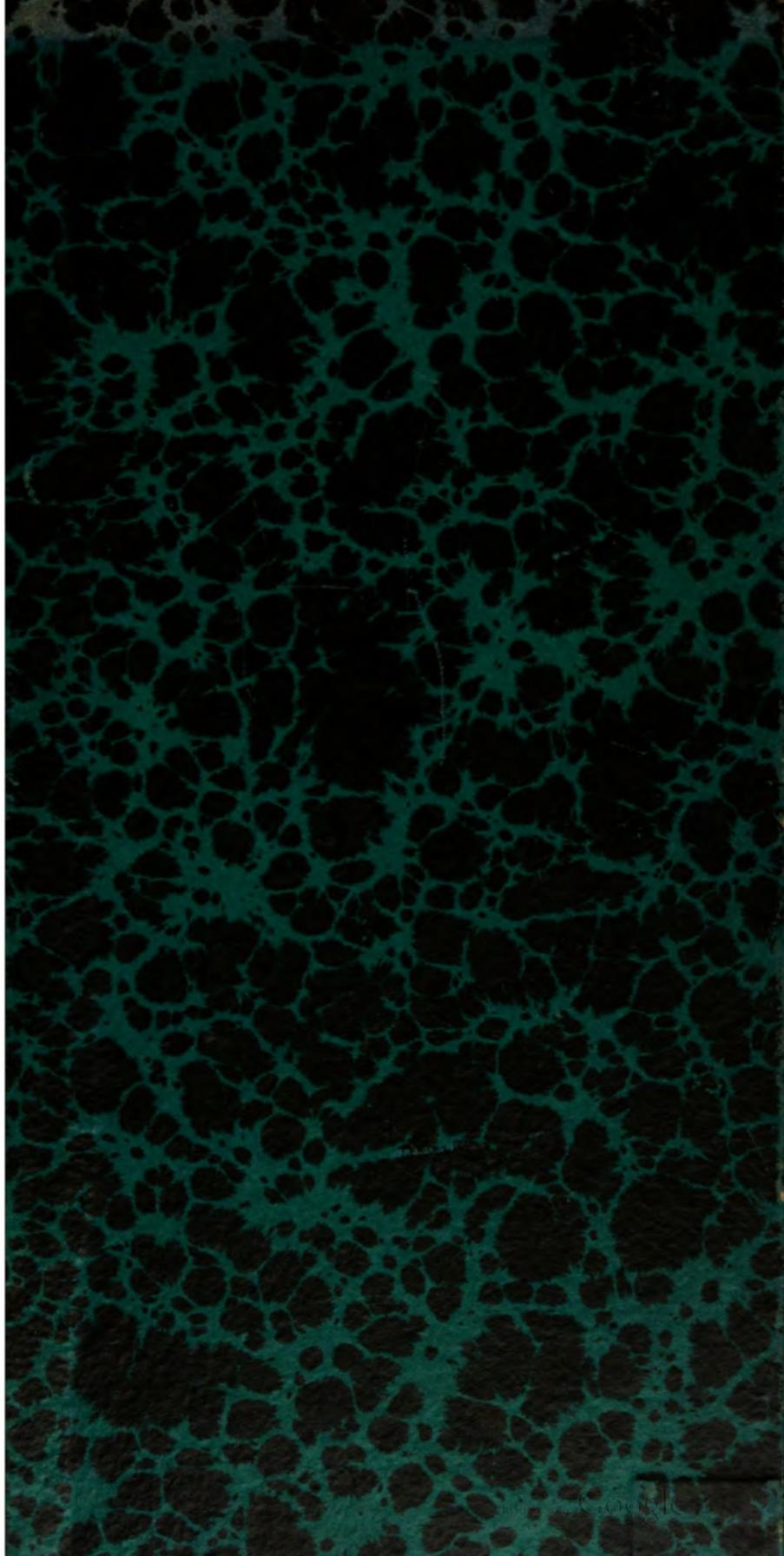
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

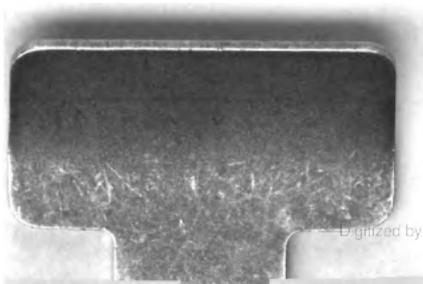
- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



Rehure  
**FOURNIER**







231

379173



La danse.  
et  
Les Ballets.



PAULIN.



LACOSTE



La danse.  
et  
Les Ballets.



PAULIN.

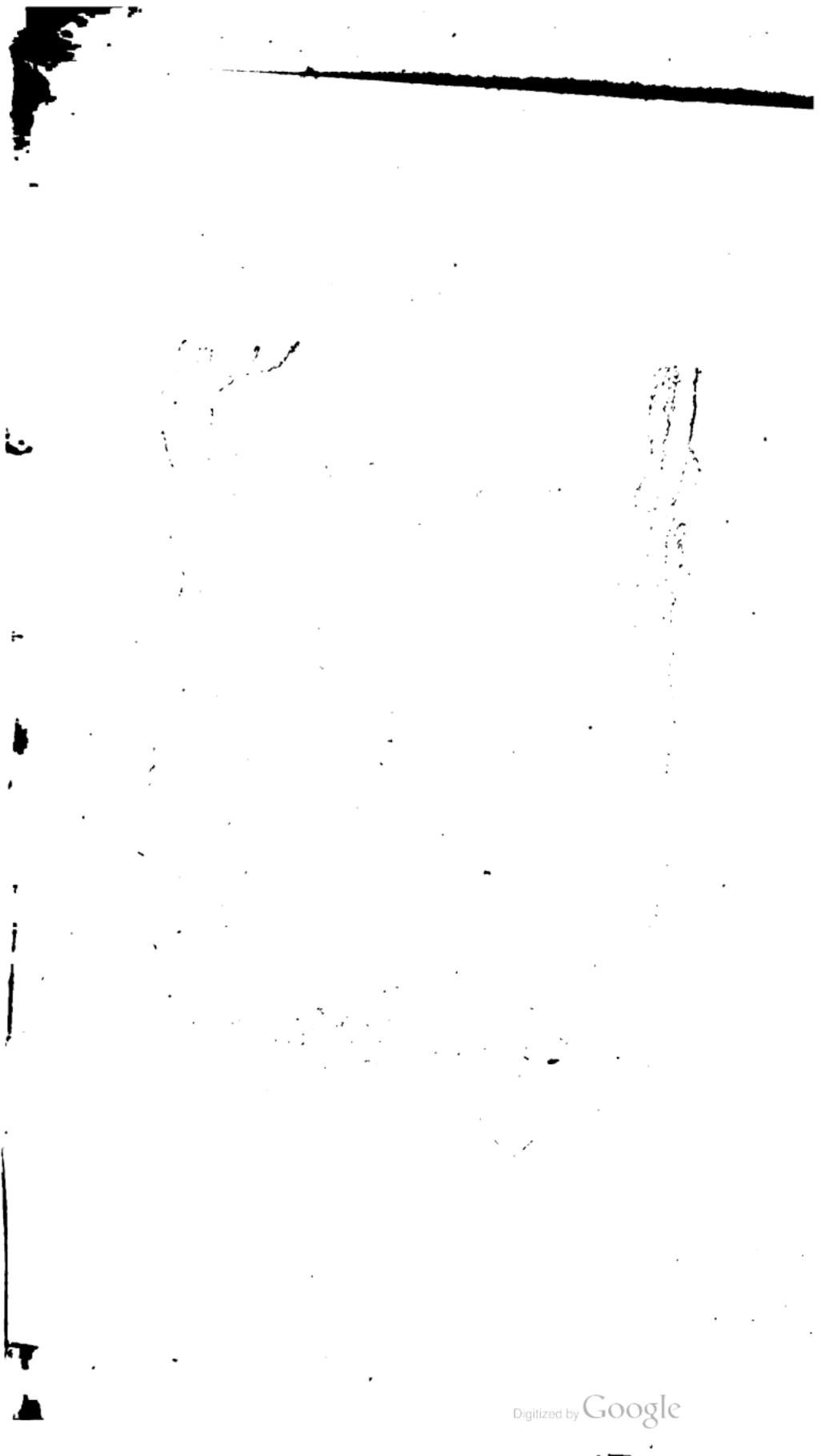


LACOSTE



---

PARIS. — AUGUSTE MIE, IMPRIMEUR,  
Rue Joquelet, n° 9, place de la Bourse.





379173

# LA DANSE

---



379173

LA DANSE

ET

Les Ballets

DEPUIS BACCHUS

JUSQU'A

MADEMOISELLE TAGLIONI.

PAR

CASTIL - BLAZE.



PARIS,

CHEZ PAULIN, LIBRAIRE-EDITEUR,  
Place de la Bourse.

1832



# LA DANSE

## ET LES BALLETS,

### DEPUIS BACCHUS

Jusqu'à Mademoiselle Taglioni.

---

#### CHAPITRE I<sup>er</sup>.

Origine de la Danse et du Ballet. — Danses des anciens.  
— Pylade et Bathyle, leur rivalité. — Bal masqué  
donné par Messaline. — Le danseur Démétrius. — Pro-  
digalité des dames romaines pour les pantomimes.  
— Vérité dramatique parfaitement observée par les  
Romains.

---

Le ballet est un genre de spectacle  
plus ancien que l'opéra, même en ad-  
optant l'opinion du savant orientaliste  
Morenas, qui fait remonter l'existence

du drame lyrique, dans l'Inde, bien avant l'expédition d'Alexandre. M. Morenas a vu représenter des pièces chantées avec chœurs et symphonie dans plusieurs villes de ce vaste empire. Les Hindous n'inventent plus rien ; ils ne sont point imitateurs, et leur indifférence abandonne de jour en jour les sciences et les arts, cultivés avec tant de succès sur les bords du Gange, à une époque où le voile de l'ignorance couvrait encore le reste du monde. Le drame chanté, l'espèce d'opéra qu'ils possèdent, est donc antérieur à tout ce que les autres nations ont produit en ce genre. La danse régulière n'a pu exister sans la musique, la mélodie a marqué la cadence, et les premiers pas du danseur ont été formés sur des chansons.

Les Grecs représentaient des actions en pantomime avant de réciter mélo-

dieusement leur tragédie. Lors de la renaissance des arts, on a voulu rétablir le drame déclamé par des acteurs qui réglaient leur intonation sur l'accompagnement de la symphonie; on a voulu faire parler une foule de personnes en chœurs diversement caractérisés, comme Sophocle et Sénèque le firent jadis. Après avoir long-temps cherché la tragédie grecque, on trouva l'opéra vers 1475; nous devons nous applaudir de cette erreur, puisqu'elle a fait connaître un nouveau spectacle, bien supérieur à la tragédie, sous les rapports de la force d'exécution, de l'appareil et de la vérité dramatique. Les grands ballets à machines et décorations, dont les récits, parlés ou chantés, expliquaient ce que la danse n'aurait pas pu dire assez clairement aux spectateurs, étaient connus avant cette époque. Ces ballets ont beaucoup plus

contribué à l'invention de l'opéra que les souvenirs de la tragédie ancienne, et l'imitation qu'on en voulait faire. Puisque les Grecs, les Romains, les Italiens, les Français, ont suivi une marche uniforme à l'égard du drame récité ou chanté, nous devons présumer que les Hindous en ont agi de même. Les bayadères dansaient et représentaient une action avec des gestes et des pas, avant que l'opéra sérieux ou comique eût déployé sa pompe et ses merveilles à Bénarès, à Calcutta. Bacchus avait été leur maître; ce dieu ne fit la conquête de l'Inde que pour apprendre à danser à ses habitans.

Les recherches des érudits n'ont pu nous donner encore des notions bien exactes sur la musique des anciens. Nous ne savons pas comment les Rubini, les Pasta, les Paganini, les Bolffer de la Grèce, gouvernaient leurs voix

et leurs instrumens. Que dis-je ? nous ignorons encore si l'harmonie , telle que nous l'entendons , et telle que nous la pratiquons , était en usage de leur temps ? Et pourtant les Grecs écrivaient leur musique. Nous n'avons que des relations , souvent très exagérées , sur les effets de cet art ; ces effets merveilleux , pour la plupart du moins , ne prouvent pas que les artistes qui les ont produits fussent bien habiles. Les musiciens ; les danseurs , les mimes de l'antiquité , faisaient des prodiges ; il faut bien se fier aux récits de l'histoire , puisque nous n'avons aucun monument qui serve à prouver le contraire. Je me bornerai donc à conter les faits et gestes des plus fameux danseurs , en laissant à mes lecteurs la liberté de penser que Bathyle et Thymèle ne dansaient pas avec autant de perfection que Perrot et M<sup>lle</sup> Taglioni.

Platon veut que l'on donne les premiers soins à régler le corps, avant de former l'esprit. Il considère la danse comme une discipline qui doit conduire à la vertu, puisque cet art modère la joie, la colère, la crainte, la mélancolie, qui, selon ce philosophe, sont les passions les plus dangereuses. Il ajoute que les législateurs se servirent des fêtes, des spectacles, des jeux, pour retenir les peuples dans la soumission, en les amusant, et pour délasser les princes et les magistrats de leurs occupations sérieuses. On dansait dans les temples, sur les théâtres et les places publiques. Le cours du soleil, le mouvement des astres, le zodiaque et ses douze signes, la lune et les sept planètes, étaient imités ou figurés par les acteurs de ces ballets astronomiques et religieux. Les guerriers s'excitaient au combat, et faisaient leurs évolutions

en dansant. Pyrrhus inventa la danse pyrrhique, et Méridon reçut un éloge des plus flatteurs d'Homère, qui l'appela bon danseur, pour signaler les nombreux exploits de ce héros. On dansait dans l'Aréopage, et les membres de cette grave assemblée s'avançaient en cadence vers le fauteuil du président, observaient la mesure en déposant la boule ou la coquille dans l'urne, et revenaient à leurs places en faisant des ronds de jambe, des demi-tours, quelquefois même des pirouettes. On devrait introduire cet usage, essentiellement classique, dans nos assemblées législatives. Les ventrus, se levant en mesure, prenant des positions pittoresques pour exprimer leur vote, arrivant à la tribune par une suite de pas de zéphyr, s'échappant ensuite vers les couloirs en valsant à trois temps serrés, quand l'heure du dîné les ap-

pelle , ne seraient pas médiocrement gais. La danse modère les passions ; un moulinet, un branle met tout le monde au même pas. Ce moyen paraît excellent pour donner une impulsion uniforme à nos députés. Leurs ballets impromptu fourniraient une infinité d'épisodes agréables , qui rompraient la triste langueur, l'ennuyeuse monotonie des séances ; et les journaux politiques cesseraient d'asphyxier leurs lecteurs. La chambre des députés possède des partitions d'opéra dans sa bibliothèque ; un arrangeur aurait bientôt fait un choix de morceaux analogues aux propositions du jour. La marche des Tartares de *Lodoïska* me semble admirable pour enlever un budget ; son effet est certain : je ne saurais trop la recommander à la commission de nos *Pro-orchestres*. C'est ainsi que l'on nommait les principaux magistrats de la

Thessalie. Ils s'honoraient du titre de *meneurs de danses*. Socrate, déjà vieux, termina son cours d'études en prenant des leçons d'Aspasie, baladine très-renommée. C'est elle qu'il choisit pour maîtresse, c'est-à-dire *professora*; ne faisons point d'équivoque sur un point aussi délicat. Les discours les plus éloquens, les plus belles exhortations d'un sage ou d'un magistrat n'auraient produit aucun effet sur son auditoire, si quelques pas de ballet, galamment trusés, n'en avaient orné la péroraison.

Bacchus, les satyres et les bacchantes, traversant l'Inde pour la conquérir, dansaient la cordace, la sycinnis, l'emmélie; c'est un fait attesté par des autorités inattaquables. Un auteur français, qui sait beaucoup mieux que moi ce qui se faisait à l'armée dansante de Bacchus, affirme très sérieusement que la cordace n'est autre que la gaillarde

ou passe-pied du temps de Louis XIV ; que la sycinnis répond à la bourrée , à la duchesse , au branle , danses de demi-caractère , et que l'emmiélie , grave et noble , est parfaitement reproduite par la courante , la pavane ou la sarabande. Voilà du moins un point de comparaison qui ne s'éloigne pas trop de notre époque : si nos danseurs ont assez d'érudition pour retrouver les pas de la gaillarde , de la bourrée et de la sarabande , nous voilà certains de posséder les danses authentiques des bacchantes et des satyres. Si les actions du romantisme viennent à baisser , un maître des ballets peut faire sa fortune avec une semblable découverte.

On applaudit nos danseurs quand ils tournent sur eux-mêmes avec une certaine rapidité. Leurs pirouettes ne sont néanmoins que des jeux d'enfant , des essais d'un écolier timide , si l'on veut

les comparer à l'agilité merveilleuse de la célèbre Empuse. Cette danseuse avait une telle mobilité de gestes ; elle tournait avec tant de prestesse , que ses jambes et ses bras se dérobaient bientôt aux yeux des spectateurs les plus attentifs , et l'on finissait par ne plus la voir. Cela ne doit point étonner les personnes qui ont assisté à des courses de chars ; les rayons des roues passent avec tant de vitesse , qu'il est impossible de les distinguer, où de voir même s'il y en a. Empuse pouvait disparaître de la scène sans la quitter, et sans aller plus vite que les roues d'un cabriolet de la sorte lancé. Si ma démonstration ne suffit point pour convaincre quelques incrédules , je les renvoie à Suidas , Aristophane , Eustathius , qui ne peuvent mieux décrire les effets merveilleux de la légèreté d'Empuse , qu'en la comparant à un fantôme.

Plusieurs auteurs parlent de la danse de la grue inventée par Thésée; on la nommait ainsi, parce que les danseurs, réunis à la file, faisaient des évolutions comme les grues quand elles volent par bandes. Les Phocéens ont naturalisé cette danse à Marseille, et la farandoule est encore la danse nationale des Provençaux. Un historien attribue l'invention de la contredanse à Dédale, et les savans, les académiciens, n'ont élevé aucune réclamation sur ce sujet; il doit m'être permis de faire voyager la danse de la grue avec les Phocéens, et d'enoblir ainsi la joyeuse farandoule.

Platon, qu'on ne saurait citer trop souvent quand il s'agit de danse, dit qu'il y a trois parties dominantes dans l'homme : l'irascible, le concupiscible et le raisonnable; que le mime les représente toutes : l'irascible quand il exprime la fureur, le concupiscible quand

il fait l'amant passionné, et le raisonnable, si son rôle ne s'élève pas au-delà des sentimens modérés. Il paraît que les Grecs adoptèrent presque toujours la première et la dernière de ces trois expressions; mais les Toscans donnèrent tête baissée dans la seconde, et le concupiscible fut traité par les danseurs de cette nation avec une vigueur d'exécution, une vérité de détails qui ne laissait rien à désirer. Les *dilettanti* de l'Académie royale de Musique préféreraient sans doute les ballets toscans à la cordace, et même à la sycinnis dont je les menace. La morale que professait notre grand Opéra s'est long-temps opposée à cette précieuse restauration; maintenant il nous est permis d'espérer. L'empereur Tibère, qui certes n'était pas un casuiste bien rigoureux, fut obligé de proscrire les danses toscanes, et de chasser de Rome les virtuoses qui les profes-

saient. La danse nuptiale surtout fut prohibée sous les peines les plus sévères, et les sénateurs qui l'exécutaient avec succès reçurent leur démission en forme expédiée. Vous voudriez savoir peut-être ce que c'était que la danse nuptiale? Mon respect pour l'antiquité me défend de vous le dire; mais lisez *la Promenade autour du monde*, publiée par M. Arago : si j'ai bonne mémoire, vous y trouverez la description de la *chica*, danse des nègres de l'Afrique. Supposez que les acteurs sont blancs et revêtus du costume romain, vous aurez une idée exacte du divertissement qui faisait alors fureur à l'opéra de la capitale de l'empire des Césars.

L'histoire nous dit des merveilles de Pylade et de Bathyle, fameux pantomimes, qui se partagèrent les faveurs du public de Rome sous le règne d'Auguste. Le premier, né en Cilicie, inventa le

ballet noble, tendre et pathétique. Les compositions de Bathyle d'Alexandrie étaient vives, légères et pleines de gaieté. Réunis d'abord, ils bâtirent un théâtre à leurs frais, et représentèrent ensemble des tragédies et des comédies, sans autres secours que ceux de la pantomime, la danse et la symphonie. Ce spectacle nouveau fut reçu avec enthousiasme ; Pylade et Bathyle jouirent pendant quelque temps en commun de leur fortune et de leur gloire. La jalousie altéra leur amitié, et rompit leur union. Ils se séparèrent, et l'art y gagna. Il y eut alors deux théâtres rivaux, qu'une émulation utile instruisit, anima. La foule des *dilettanti* était assez nombreuse pour soutenir les deux entreprises. Ces deux maîtres formèrent des élèves. Les efforts, le zèle, secondés par de grandes récompenses, hâtèrent les progrès de l'art, et les Romains

en jouirent. Les privilèges n'existaient point alors ; cette peste féodale ne dévorait pas les entreprises dramatiques. Il fut loisible à Bathyle d'élever un théâtre à côté de celui de Pylade , à la grande satisfaction des nombreux amateurs de la pantomime, et les deux établissemens rivaux prospérèrent également. La libéralité des empereurs, la galanterie des dames de la cour, offraient de notables subventions aux danseurs à la mode, et même aux figurans que des formes athlétiques et d'heureuses dispositions appelaient à remplir des rôles dans les *Travaux d'Hercule*, ballet qui jouissait de la faveur constante du public.

Les talens de Pylade et de Bathyle pour l'exécution répondaient à la hardiesse, à la beauté du genre qu'ils osaient porter sur la scène. Pylade surtout, qui en était l'inventeur, avait une imagination féconde, qui lui donnait chaque

jour quelque nouveau moyen de plaire à ses admirateurs. Il augmenta le nombre des instrumens, forma des chœurs de danse qu'il joignit à ses représentations, et régla leurs pas et leurs figures selon les diverses situations du drame. Il habilla ses acteurs avec magnificence, et ne laissa rien à désirer pour faire naître, entretenir, et porter à son dernier période le charme de l'illusion.

Ésope et Roscius avaient fait, par leur déclamation, les délices des Romains; la poésie dramatique était, de leur temps, en possession des grands spectacles. La danse théâtrale s'en empara à son tour : Pylade et Bathyle firent oublier Ésope et Roscius. Leurs ballets tragiques, comiques ou satiriques, furent regardés comme la perfection de chacun de ces trois genres, alors en usage. Il ne fut plus question que de pas, de mouvemens, de gestes, d'attitu-

des, de figures, de positions. Il en résultait une expression si vraie et si naturelle, des images si ressemblantes, un pathétique si touchant, ou bien une plaisanterie si agréable et si fine, que l'on croyait entendre les actions représentées devant les yeux. Les gestes seuls suppléaient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, au charme des vers.

Ce genre nouveau, composé avec des élémens connus, formé par le génie, adopté avec passion par les Romains, fut appelé danse italique; et dans les transports du plaisir qu'il causait, on donna aux acteurs le titre de pantomimes, *tout comédiens*, qui n'était qu'une expression vive et point exagérée de la vérité de leur action. Dans toutes ses tragédies, Pylade arrachait des larmes aux plus insensibles. Les pleurs, les sanglots, interrompirent plusieurs

fois la représentation du ballet de *Glau-  
cus*, dont le pantomime Plancus jouait  
le rôle principal. Bathyle, en peignant  
les amours de Lédæ, avait toujours causé  
à plusieurs dames romaines, de mœurs  
irréprochables, des distractions qui pas-  
saient les bornes de la sensibilité, té-  
moins ces vers de Juvénal :

*Chironomon, Lædam, molli saltantæ Bathylo,  
Tuccia vesicæ non imperat : Apula gannit  
Sicut in amplexu.*

Pécourt, l'Estang, Dupré, Vestris,  
Albert, Perrot, n'ont jamais exercé sur  
nos dames un empire aussi grand, et  
leur talent n'a pas produit de si vives  
impressions. Les Françaises manque-  
raient-elles de sensibilité ?

La rivalité de Gluck et de Piccinni,  
de mesdames Sontag et Malibran, tou-  
tes nos guerres de *dilettanti* ne peu-  
vent se comparer aux divisions des

pyladiens et des bathyliens, des partisans de Pylade et de ceux d'Hylas, lorsque Bathyle fut mort. Ces pantomimes avaient l'effronterie de jouer publiquement les sénateurs et les personnes les plus élevées en dignité, si elles avaient pris parti dans les cabales de l'opposition, et le masque de l'acteur offrait une ressemblance si parfaite avec le modèle, qu'il était impossible de s'y méprendre. Le peuple applaudissait à cette insolence, l'empereur craignit qu'elle ne montât jusqu'à sa personne. A la fin du spectacle, les acteurs enorgueillis, ou bien irrités de la diversité de leurs succès, se battaient, s'égorgeaient derrière le théâtre. Les spectateurs, animés par la représentation, prenaient parti dans ces disputes, en venaient aux mains, et leur amusement favori devenait un sujet continuel de tumulte et de désordre. Les gens d'ar-

mes, que l'on envoyait pour calmer la sédition avaient aussi leur opinion à défendre, et sans égard pour la consigne, ils se divisaient, afin de se joindre à leurs partisans et de soutenir leur querelle. Les soldats, les centurions, les tribuns, le préteur lui-même, étaient tués ou blessés dans ces combats de tous les jours.

Tibère craignit que de semblables mouvemens ne devinssent enfin des factions funestes pour le trône. Il chassa les pantomimes que son prédécesseur avait protégés dans des vues politiques, afin d'asservir plus aisément le peuple qu'il amusait. La fureur du spectacle était si grande, que l'on éleva des théâtres dans des maisons particulières où les pantomimes donnèrent des représentations, en se réunissant aux nombreux amateurs de ce genre. Caligula, Néron, rétablirent les spectacles publics,

et les danseurs s'élevèrent à un degré de faveur qu'il semblait difficile d'atteindre, après les folies que l'on avait faites sous les règnes précédens.

L'impératrice Messaline, contemporaine d'un certain mérite, dont on devrait nous donner les mémoires, puisqu'on publie maintenant les faits et gestes des dames de qualité; Messaline se prit de belle passion pour le danseur Mnester. Celui-ci voulait bien se rendre aux galantes propositions de sa souveraine, mais il craignait que l'intrigue ne se dénouât d'une manière peu satisfaisante. Afin de se mettre en sûreté contre l'humeur chagrine et féroce de Claude, Mnester dit franchement à sa poursuivante qu'il danserait volontiers avec elle, si l'empereur le lui ordonnait. Messaline fut assez adroite pour soumettre cette affaire délicate à son mari, qui signifia au danseur de

faire tout ce que l'impératrice lui commanderait. Il obéit de grand cœur, et mérita les applaudissemens d'une virtuose qui connaissait le fin du métier. Mnester se fiait sur son ordonnance impériale, mais hélas ! Claude prétendit que la question avait été posée d'une manière insidieuse, et, pour trancher d'un seul coup les raisons que l'accusé donnait pour sa défense, il le fit décapiter.

Messaline aimait prodigieusement les ballets ; elle en inventa plusieurs qui feraient la fortune de notre Académie royale de Musique. Tacite parle du magnifique bal masqué, des courses de faunes et de bacchantes qui eurent lieu dans les jardins de cette impératrice, quand il lui prit fantaisie d'épouser publiquement et en grande cérémonie son ami Silius, du vivant de l'empereur Claude. Les acteurs de la fête nuptiale

adoptèrent le costume de Vénus sortant de Ponde ; ils n'avaient de voilé que le visage. Cette singulière fredaine causa la mort des nouveaux mariés et de tous leurs compagnons de plaisir ; danseurs et danseuses , satyres et bacchantes , tout fut immolé sans pitié.

Lucien parle d'un roi de Pont qui , après avoir vu le fameux Démétrius représenter *les Travaux d'Hercule*, ballet à la mode sous le règne de Néron , pria cet empereur de lui céder le danseur qui savait si bien s'exprimer par gestes :  
« J'ai des voisins tant soit peu barbares ,  
« dit-il , et dont mes ambassadeurs ne  
« comprennent pas le langage ; Démé-  
« trius est un excellent diplomate à leur  
« envoyer , en deux tours de main il  
« va me conclure un traité , ses gestes  
« persuasifs applaniront des difficultés  
« sans nombre , une pirouette peut  
« m'épargner trois batailles. » Ces con-

sidérations ne parurent point assez fortes pour engager Néron à se séparer de son pantomime favori. Lucien ne dit pas si le roi de Pont s'accorda avec ses voisins ou s'il les subjugua, mais le danseur ne fut point enrôlé dans la diplomatie. Démétrius était un sage des pieds et des mains ; c'est ainsi que l'on appelait à Rome les baladins habiles : combien de nos danseuses se contenteraient de la moitié de ce titre flatteur !

Auguste , qui avait exilé Pylade , afin de réprimer son audace , lui déféra des honneurs extraordinaires pour couronner ses succès. Il lui accorda le titre de décurion que l'on donnait aux sénateurs , quand ils allaient gouverner des provinces. On pense bien que Caligula et Néron ne se montrèrent pas moins généreux : des pantomimes obtinrent les places les plus éminentes ; plusieurs

furent élevés à la dignité de prêtres d'Apollon, toujours briguée par les personnes les plus illustres. Domitien fit massacrer Paris, parce que l'impératrice se plaisait un peu trop dans la société de ce pantomime; Domitia fut répudiée : il paraît que cet empereur n'aimait pas à jouer le rôle de Ménélas. Antonin montra plus de philosophie à l'égard de Faustine, qui se faisait un plaisir d'imiter l'inconstante Domitia.

Les dames de la cour et de la ville suivaient l'exemple de leurs souveraines, et prodiguaient la fortune de leurs maris pour contribuer aux dépenses excessives des pantomimes. Pline signale Quadratilla comme une des femmes titrées qui montraient le plus de générosité pour ces virtuoses. Leur passion était si folle, que les jours où l'affiche n'annonçait pas de spectacle, elles couraient au théâtre, se faisaient

ouvrir les loges des acteurs, et s'y dédommageaient de la représentation dont elles étaient privées, en baisant mille fois les habits et les masques des pantomimes. Le luxe, le libertinage, avaient confondu tous les rangs; les danseurs étaient placés en première ligne à cause des faveurs qu'on leur accordait. Le beau sexe s'était emparé de l'autorité suprême dans les spectacles publics, et payait des armées de claqueurs; le seul caprice y donnait des lois, la fantaisie appréciait les talens, la cabale décidait les succès.

L'éléphant de Franconi attire la foule au Cirque Olympique; on se plaît à lui voir déboucher des bouteilles; il fait sonner sa sonnette avec plus d'intelligence et de dextérité que le mulet de Lafontaine; il déjoue des complots, donne un sceptre à son maître et des bouquets aux dames. Bagatelles que

tout cela ! Les Franconi du temps de l'empereur Galba faisaient danser les éléphants sur la corde, et sans balancier, encore. Espérons que le noble animal, au boulevard du Temple admiré, ne bornera point ses prouesses à de telles niaiseries, et qu'en audacieux acrobate, il s'élancera bientôt sur un câble artistement tressé. Celui du voltigeur Diavolo ne suffirait peut-être pas pour un danseur de ce calibre. On dit que notre siècle marche : d'accord ; mais cela ne suffit point, il faut qu'il danse, et, sous ce rapport, nos quadrupèdes sont encore trop en arrière.

Les Romains faisaient danser des nains difformes, monstres à grosse tête, que Suétone désigne sous le nom de *distorti*. Les dames avaient un goût particulier pour ces êtres hideux. Domitien s'en servit dans un spectacle d'une effroyable indécence, qu'il donna

sur un théâtre public. D'autres nains, miniatures bien proportionnées, pygmées remplis de gentillesse, dansant et jouant des castagnettes, figuraient aussi dans les ballets, mais avec moins de succès. Leur petitesse était le résultat d'une industrie abominable, d'une sorte de mutilation exercée sur eux dès l'âge le plus tendre. On parvenait à arrêter la croissance des enfans, à en faire des nains, en les serrant dans des boîtes, moules étroits, inventés pour cet objet. Longin, Pline, parlent de ces étuis de nains. Les dames préféraient les nabots à grosse tête; Dion en donne la raison.

Après ce que je viens de dire, l'histoire des baladins sous les nombreux successeurs des Césars ne présenterait qu'un intérêt bien faible. La danse fut toujours cultivée, mais elle dégénéra comme les autres arts, et finit par se

perdre dans les temps de barbarie. Je ferai seulement remarquer, en passant, que l'empereur Constance chassa de Rome tous les philosophes, sur le prétexte d'une disette prochaine, et conserva trois mille danseurs dont le plus grand nombre était sans talent, et dont aucun n'avait une éminente supériorité sur les autres.

Les effets extraordinaires produits par le jeu des pantomimes, le goût, la passion, la folie, la fureur des Romains pour ce genre de spectacle, doivent faire présumer que ces acteurs possédaient au suprême degré l'art de peindre et d'exprimer les passions, et que leur danse était merveilleuse. Tant d'historiens s'accordent pour nous raconter les mêmes faits, qu'il est impossible de ne pas croire aux prodiges opérés par ces baladins. Mais la nouveauté, la pompe somptueuse du spectacle, l'in-

expérience des assistans qui n'avaient jamais vu rien de mieux, la prédilection que les impératrices, les dames de la cour et les riches financières montrèrent ouvertement pour des danseurs fermes sur leurs jarrets et taillés en lutteurs, ne sont-elles pas les causes principales de ces miracles? En effet, comment supposer que Pylade, coiffé d'un masque difforme qui lui couvrait la tête, le cou en entier, et venait s'appuyer sur ses épaules; d'une *tétière* pareille à celle que la reine de Saba, les diables et les *rascassètes* portaient à la procession d'Aix, ait pu donner la moindre expression à sa physionomie? Et qu'est-ce que la pantomime sans le jeu muet de la figure? Ces danseurs, paraissant sur des théâtres immenses, avaient besoin de se grandir, et leur cothurne reposait sur une semelle de trois ou quatre pouces de hauteur.

Cette chaussure incommode s'opposait à l'exécution des pas gracieux ou rapides ; l'élévation de leurs pieds détruisait les proportions du corps, et ces héros, modèles de beauté, devaient avoir nécessairement les bras trop courts en comparaison de leurs jambes de héron. On dira, sans doute, qu'ils changeaient de masque et de chaussure ; d'accord, mais ce masque, riant ou serein, substitué au masque de la colère ou de la douleur, forçait l'acteur à exprimer le même sentiment pendant toute une scène. Si le personnage représenté apprenait la mort de son fils, la perte d'une bataille ou d'un empire, au milieu d'un festin joyeux, l'acteur était forcé de continuer à rire aux éclats ; par la même raison, aucun sentiment de joie ou de satisfaction ne pouvait l'empêcher de froncer le sourcil et de se fâcher, s'il portait le masque de la co-

lère. Les masques mi-partis, dont une joue riait, tandis que l'autre pleurait, obligeaient l'acteur à se présenter sans cesse de profil; et, pour vaincre une difficulté, il s'imposait un joug plus embarrassant encore. Changeait-il de chaussure pour danser plus facilement? il changeait aussi de taille, et de cyclope il devenait myrmidon. Les pantomimes n'avaient de libre que les bras; encore ces membres étaient-ils matelassés, afin d'en exagérer les formes. Le jeu des bras peut-il suffire pour exprimer les passions, les sentimens divers d'un drame tragique ou comique?

Il est vrai qu'ils avaient quelquefois recours à des moyens violens pour représenter au naturel la mort, l'assassinat, le supplice d'un personnage. Un criminel vêtu des habits et la figure couverte du masque de l'acteur qu'il remplaçait au dénouement, était réelle-

ment empoisonné, torturé, poignardé, brûlé devant des spectateurs assez féroces pour contempler avec plaisir des horreurs qui nous sembleraient incroyables, si des auteurs contemporains ne les attestaient. Martial en a fait le sujet de plusieurs épigrammes; il parle de la constance de celui qui, représentant Scévola, se brûla effectivement la main sur un brasier (1). Un commentateur de ce poète, le P. Radère, ajoute que l'on vit sur un théâtre de Rome les personnages de Dédale, de Lauréolus, d'Orphée, dont l'un était dévoré par un ours, l'autre crucifié et déchiré par un vautour, et le troisième écartelé et mis en pièces par les bacchantes. Tertullien fait mention de ceux que l'on condamnait à paraître avec une tunique brûlante pour représenter la

(1) Livre 8<sup>e</sup>, Épigramme 19<sup>e</sup>.

mort d'Hercule. Croira-t-on qu'à défaut de criminels condamnés à ce genre de supplice, on trouvait des acteurs prêts à les remplacer, et qui, moyennant des *feux* proportionnés à l'importance du service, se louaient aux pantomimes pour paraître sur la scène avec cette chemise soufrée? Il est vrai qu'alors on avait soin de presser le dénouement, afin que l'acteur ne fût pas tout-à-fait carbonisé. Ce fait est encore rapporté par Tertullien, dans les exhortations qu'il adresse aux martyrs, pour les engager à braver les supplices. Cette boucherie dramatique n'était qu'une faible imitation des massacres du cirque, où le sang coulait à grands flots sous le tranchant du glaive ou la dent meurtrière des tigres et des lions. S'il y avait des gladiateurs mercenaires toujours prêts à s'éventrer pour le plaisir des heureux du siècle, au milieu des jardins

de plaisance, et même dans les salles à manger, pour égayer le dessert, on ne doit plus s'étonner que les comédiens aient voulu porter sur le théâtre les scènes de carnage, que les Romains affectionnaient d'une manière toute particulière. On voit que le romantisme exerçait déjà son empire; les préceptes classiques d'Horace étaient négligés, et l'on préférerait la vérité de la représentation aux récits les plus éloquens des Thémène, des Ismènie de la tragédie latine.

Les romantiques de nos jours pourraient se donner le divertissement d'un pareil spectacle, en allant visiter les États du schah de Perse. On y représente au naturel la mort de Hussein; le théâtre est dressé sur une place publique, et ce drame de l'ancienne école est terminé par la décollation du personnage principal. Le fanatisme religieux

amène de toutes parts des jeunes-premiers, qui aspirent à l'honneur insigne de jouer le rôle du héros de la pièce. L'embarras du choix fait naître des difficultés sans nombre ; la cabale, l'intrigue, emploient tous leurs moyens pour réussir, et le directeur est obligé de faire beaucoup de mécontents. Un seul acteur peut être admis chaque année pour le premier emploi tragique ; il faut donc renvoyer les postulans à la prochaine représentation. Avec un peu de bonheur et beaucoup de patience, leur tour de faveur arrive enfin.

La pantomime des anciens était aussi incomplète, aussi pauvre que leur musique, et, comme leur musique, elle produisait des résultats qui tenaient du prodige, parce qu'on n'avait aucun objet de comparaison qui révélât ses imperfections. Lisez les mémoires du temps de Louis XIV, et vous verrez

qu'alors on dansait *d'un air miraculeux*.  
« Il ne faut que voir danser une entrée  
« de chaconne par Ballon, une entrée  
« de vents ou de furies par Blondy, une  
« entrée grave et sérieuse par L'Estang,  
« une de paysan par Dumoulin, et la  
« danse du caprice par la Prévost, pour  
« juger qu'on ne peut porter plus loin la  
« perfection de la danse théâtrale, sans  
« parler d'une infinité d'autres qui char-  
« ment les spectateurs. Il n'est point de  
« nation qui puisse se vanter aujour-  
« d'hui de l'emporter sur les Français  
« pour le caractère de toutes sortes de  
« danses, tant pour la composition que  
« pour l'exécution. »

Quels étaient ces virtuoses dont le talent faisait pâmer de plaisir et la cour et la ville? De simples maîtres à danser, des prévôts de salle, de pauvres coureurs de cachet ramassés à la hâte dans Paris, pour les faire monter sur les

planches et les transformer en dieux, en plaisirs, en tritons, en héros. Ils savaient à peine filer un menuet, arrondir une pavane, moucheter une gailarde, sauter un tambourin. Ils quittèrent la pochette pour saisir fièrement la lyre d'Apollon, la massue d'Hercule, le foudre de Jupiter, comme Beaumavielle, Chollet, Miracle, Rossignol, s'étaient dépouillés de la chape et de la soutane pour endosser à l'instant la cuirasse de Cadmus ou de Persée. S'il fallait prouver que les danseurs mis en scène par Lulli, et dont on dit des merveilles, n'étaient que des cabrioleurs médiocres, je dirais que Louis-le-Grand et les seigneurs de sa cour, dansant côte à côte avec ces baladins, faisaient leur partie très-convenablement, et surpassaient même quelquefois leurs professeurs. Supposez maintenant que les successeurs de Louis XIV,

voulant imiter en tout leur illustre aïeul, et faire la restauration complète des usages de l'ancien régime, aient la fantaisie de produire sur le théâtre les princes, les ducs, les marquis, les comtesses et les baronnes. Supposez que les courtisans et les courtisanes de notre époque s'évertuent à pirouetter, à battre l'entrechat, à jouer des bras, à suivre un *crescendo* en pas de zéphir, à parcourir la scène avec une lenteur agile ou bien à grandes enjambées, en figurant dans un ballet avec Perrot, Albert, Paul, Coulon, Ferdinand, mesdames Taglioni, Julia, Legallois, Noblet, Duvernay, et vous verrez le bel effet que ce ridicule amalgame produira.

Louis XIV avait trop de jugement pour se mesurer avec des danseurs d'un talent trop supérieur au sien, nos virtuoses titrées se gardent bien de chanter un duo avec mademoi-

selle Sontag, avec madame Malibran.

Avant de parler des grands ballets composés lors de la renaissance des arts et des représentations qui précédèrent l'invention de l'opéra, je dois faire connaître les danses religieuses des anciens, leur introduction dans les cérémonies du christianisme, et les processions dansantes imaginées par le roi René d'Anjou, les révérends pères jésuites, etc. Ce genre de spectacle forme une liaison entre les temps modernes et l'antiquité.

---

---

## CHAPITRE II.

Danses religieuses des Egyptiens. — Le bœuf Apis. — Danses religieuses des Hébreux, le veau d'or. — Danses des Chrétiens, bal donné par les pères du concile de Trente. — Danses religieuses des Turcs. — Les quakers sauteurs.

---

Dans le premier âge du monde, les hommes chantèrent les bienfaits du Créateur, ils dansèrent pour exprimer leur joie et leur reconnaissance. La danse était un signe d'adoration, et ceux qui considéraient la divinité comme l'harmonie de l'univers, pensaient que des chœurs de chant et de danse, images du concert et de l'accord de ses perfections, pouvaient seuls l'honorer dignement. Les prêtres se persuadaient

que le dieu qu'ils adoraient en dansant, leur inspirait cette fureur sacrée, prélude ordinaire des oracles; le plus grand nombre était de bonne foi. Tous les peuples de l'antiquité ont fait de la danse l'objet principal de leur culte, et leurs prêtres jouaient des jambes et des bras, s'exerçaient vigoureusement sur la pirouette avant de commencer leur cours de théologie.

Dans les temples égyptiens, l'autel, au centre placé, représentait l'astre du jour; les danseurs figurant les signes du zodiaque, les sept planètes, les constellations, exécutaient la révolution des corps célestes autour du soleil. Ces ballés astronomiques étaient aussi ingénieux qu'instructifs. Quelques exercices de ce genre pourraient égayer les leçons que nos savans professeurs donnent à l'Observatoire. Bérénice aux longs cheveux, Cassiopée, Alcide,

Orion, dansant un pas de quatre, tandis que leurs compagnons de l'empirée valseraient en cercle avec plus ou moins de vitesse, offrirait des images charmantes. Les cours d'astronomie, un peu sérieux de leur nature, deviendront tout-à-fait fashionables, si leur appareil uranographique est composé de légers baladins, et surtout de jolies femmes. Si cette innovation alarmait la gravité de nos philosophes, je leur dirais que le docte Scaliger, à l'âge de soixante ans, tout barbouillé de grec et de latin, retroussa fièrement sa robe de docteur pour danser une pyrrhique devant l'empereur Maximilien. Que de beautés essentiellement classiques, de poses élégantes, de manœuvres savantes ; que de finesses d'exécution seraient ignorées de nos virtuoses, sans le noble devouement du professeur de Leyde !

Les danses les plus solennelles de l'antiquité furent inventées pour rendre un hommage constant et procurer un divertissement agréable à l'animal ruminant et cornu que l'Égypte adorait. Vous pensez peut-être que le bœuf Apis aurait préféré

L'air du ciel, l'eau des puits,  
*Le gazon rafraîchi par la rosée*, et puis  
La liberté sur la montagne,

à toutes ces gambades sacerdotales. Je suis de votre avis. Cependant ce bœuf, le plus heureux des bœufs, était servi de telle manière, qu'il ne pouvait jamais former aucun désir sous le rapport des jouissances gastronomiques. L'herbe tendre, le foin le plus délicat, les navets les plus exquis, avec soin ratisés, n'étaient offerts à la divinité beuglante que pour se dégraisser les dents, quand elle avait broyé la croûte de pâté, le baba,

la brioche, le biscuit, et savouré les douceurs du pain d'épice. L'eau du Nil, la meilleure qui soit au monde, et que les gourmets préfèrent au vin blanc, saturée du froment le plus pur, la désaltérait. Ces mets délicats, cette liqueur nutritive et rafraîchissante, préparés par de jolies mains, lui étaient présentés dans des auges d'or ou d'ivoire par les beautés les plus appétissantes de Memphis.

Quel était le costume de ces dames ? Telle est la question que nos élégantes vont m'adresser. J'avoue que je n'ai pas le courage de leur répondre ; la critique m'a trop vertement admonesté sur la naïveté de mon style. Il faut pourtant répéter ce que les savans et même les pères de l'église n'ont pas craint de dire, ou renvoyer mes lectrices au texte grec d'Hérodote, aux hiéroglyphes du Musée. Je doute que l'amour de l'art les

engageât à faire les recherches nécessaires pour connaître la vérité. On m'a blâmé d'avoir écrit que les satyres et les bacchantes du ballet d'action, par Messaline organisé, couraient dans les jardins de Lucullus, le thyrses en main, les cheveux épars, et dans le simple appareil d'Aphrodite sortant de l'onde. Je suis trop sensible à de semblables reproches pour m'exposer encore à les mériter. Je dirai donc que les prêtres égyptiens, craignant avec raison qu'un châle rouge, un jupon vert, des bas chinés, un béret jaune, une tunique blanche, une écharpe violette, ne vinsent offusquer l'œil irritable du taureau sacré, ordonnaient aux dames d'atours de l'heureux Apis de laisser tous ces ajustemens d'une toilette mondaine à la porte du temple, avant de commencer leur service religieux. Cette manière de s'exprimer n'abrège pas le dis-

cours ; mais il faut bien l'adopter, quand on veut être fidèle aux récits de l'histoire, sans offenser des oreilles trop délicates.

Le bœuf Apis est l'animal le plus fameux que Terpsichore ait inscrit sur ses tablettes. On dansait après l'avoir trouvé ; pendant l'exercice de ses fonctions divines, on dansait encore, et des ballets funèbres s'exécutaient après sa mort. On croit sans doute que les divinités de cette espèce abondaient sur les bords fertiles du Nil, et qu'il était bien aisé de donner un successeur au défunt. Point du tout ; les conditions de l'élection rendaient ce choix très difficile, et l'Égypte éprouvait des interrègnes d'un demi-siècle, si la foudre, tombant sur une génisse, n'avait pas l'adresse de procréer un veau noir, portant un carré blanc sur le front, la figure blanche d'un aigle sur le dos, celle

d'un scarabée sur la langue, et des poils doubles à la queue. Quelques auteurs assurent qu'un croissant argenté, pareil à celui de la lune, devait orner son flanc droit; mais Hérodote ne dit rien de cette demi-lune dans le signalement qu'il donne du candidat égyptien. Avec beaucoup de ruse et un peu de bonheur, ce jeu de la nature se reproduisait, et l'étable somptueuse d'Apis retrouvait un locataire, le peuple une idole, les dames un nourrisson, les prêtres un moyen d'industrie.

Au grand scandale des dévots égyptiens, un brutal, un impie, un sacrilège, incapable de danser la galopade comme Caligula, de chanter la romance comme Néron, Cambyse, refusa de figurer dans les ballets de Memphis, et d'entonner un hymne en l'honneur du quadrupède privilégié. Ce furieux, doutant de la divinité d'Apis, tire son sa-

bre, fait une brèche notable à la croupe rebondie du bœuf gras, et déjeûne avec ce filet sanglant, que le feu des charbons avait à peine rissolé. Telle est la première origine du bifeck, selon nos professeurs en gastronomie. Je partagerais leur opinion, s'ils pouvaient l'appuyer d'une petite citation d'Hérodote. Cet historien parle seulement d'un coup de dague qui fit périr Apis de fièvre lente et dans une maigreur désespérante pour les gourmands amateurs de rosbif. Mort étrange pour un bœuf qui devait être noyé respectueusement, en grande cérémonie, après le laps de temps fixé pour sa gestion.

Le ballet improvisé par les Juifs autour du veau d'or est une imitation des danses égyptiennes. Il était plus facile de ciseler un veau de métal que de fabriquer un bœuf, en ayant recours aux effets bizarres du tonnerre pour dessi-

ner des hiéroglyphes sur la peau de ce quadrupède. Ce ballet eut des suites bien funestés : trois mille danseurs israélites payèrent de leur vie ce moment de gaité. La première danse sacrée dont il est parlé dans la Bible, est dirigée par Moïse et la prophétesse Marie, sa sœur. Après le passage de la mer Rouge, Marie prit un tambour, et toutes les femmes sortirent après elle, en dansant. La danse est le principal ornement des fêtes religieuses du peuple de Dieu. Les filles de Silo dansaient à l'ombre des palmiers, lorsque les jeunes garçons de la tribu de Benjamin les enlevèrent de force. « Voici la fête du  
« Seigneur ; allez vous cacher dans les  
« vignes, et quand les filles de Silo dan-  
« seront, selon l'usage, sortez de votre  
« embuscade, prenez chacun une  
« épouse, et fuyez vers la terre de Ben-  
« jamin. » Tel est le conseil que les

3.

vieillards d'Israël donnèrent aux galans que la coquetterie avait repoussés. Romulus profita de cet avis, et l'enlèvement des Sabines est une répétition exacte du rapt des filles de Silo.

David dansa devant l'arche sainte. Dom Calmet rend compte de ce ballet ambulateur d'une manière très curieuse. Ce commentateur ne se borne pas aux explications les plus singulières, aux plus minutieux détails, il en donne encore la représentation gravée en taille-douce. Un témoin oculaire ne ferait pas mieux. Il paraît que le roi-prophète, vêtu simplement d'une tunique de lin, exécutait des pas un peu trop hardis ; on doit le présumer du moins d'après les violens reproches que Michol, sa femme, lui adressa, quand il fut de retour au logis.

Jérémie fait des vœux pour le rétablissement de Jérusalem, de ses chants,

de ses danses. Presque tous les psaumes présentent des traces de la danse religieuse , et les interprètes de l'Écriture pensent que le mot *chorus* signifie une réunion de danseurs que la symphonie accompagne. On voit d'ailleurs, dans les descriptions des temples de Jérusalem , de Garizim et d'Alexandrie, qu'une partie de ces édifices était disposée comme une espèce de théâtre, que les Juifs appelaient *chœur*, lieu destiné à la danse. Les premières églises chrétiennes, celles de Saint-Pancrace et de Saint-Clément, par exemple , ont été construites de cette manière.

C'est par des ballets que les Juifs célébraient les grands événemens politiques. Les Machabées instituèrent des danses en mémoire de la restauration du temple. La belle Judith , rapportant dans un sac la tête d'Holopherne , fut reçue par des chœurs de baladins, et

la fille de Jephthé dansait avec ses compagnes, en allant à la rencontre de son père.

Les chrétiens ont dansé dans leurs églises, à l'exemple des Juifs. Le père Ménestrier, jésuite, après une infinité de citations relatives aux danses sacrées, exécutées dans les chœurs de nos temples, dit qu'il a vu, en 1682, dans plusieurs cathédrales de France, les chanoines sauter en rond avec les enfans de chœur, le jour de Pâques surtout, et que précédemment ils y dansaient masqués. Les évêques ouvraient le bal religieux. C'est à cause de ces fonctions qu'ils furent nommés *præsules*, prélats. *Præsul* était le titre du premier des prêtres de Mars, institués à Rome par Numa. Il dansait à la tête de ses collègues, les saliens. Prélat signifie donc qui danse le premier. Les cardinaux et les évêques ont usé long-temps de ce

privilège dans les bals de cérémonie. Les cardinaux de Narbonne et de Saint-Séverin dansèrent avec les deux plus jolies dames de la cour, pour ouvrir le bal que Louis XII donna aux belles Milanaises.

En 1562, les pères en concile assemblés dans la ville de Trente, sous la présidence du cardinal Hercule de Mantoue, après avoir invoqué l'Éternel et demandé les lumières du Saint-Esprit, pour être suffisamment éclairés sur les questions importantes qu'ils allaient résoudre, convinrent, par une délibération authentique et solennelle, dûment enregistrée et signée, que ce qu'ils pouvaient faire de mieux avant de se mettre à l'ouvrage, était de donner une fête galante aux dames, digne en tout de la magnificence des princes de l'Église. Philippe II, roi d'Espagne, assistait au concile, et la fête lui fut

dédiée. Les dames de Trente et des environs, les aimables Italiennes que l'ouverture du concile avait amenées, y parurent avec le plus brillant éclat. Le souper fut délicat et somptueux, le bal enchanteur; la fête mérita les applaudissemens de Philippe. Ce prince y dansa, de même que les cardinaux, les prélats, les docteurs en théologie, que le concile rassemblait. Le divertissement se prolongea bien avant dans la nuit, et la gaité la plus aimable vint l'embellir. Le cardinal Palavicini, historien du concile de Trente, ne donne pas de plus grands détails; il ne dit point si les pères de l'Eglise dansèrent la gaillarde ou la gavotte, la courante ou la bourrée; s'ils se permirent la pirouette à six tours, ou si la gravité de leur état les engagea à se modérer, en la passant tout simplement à quatre. O dom Calmet! dom Calmet! pourquoi

faut-il que tu n'aies point assisté à cette fête? Nous aurions la solution de ce problème et la description fidèle d'un bal pompeux et pittoresque, tandis que le trop négligent Palavicini se contente d'en signaler l'existence, pour nous livrer à l'incertitude accablante des conjectures à l'égard des costumes, des pas, des airs de danse, et de tous les détails de la mise en scène.

Saint Grégoire de Nazianze ne reprochait à l'empereur Julien que le mauvais usage qu'il faisait de la danse.

« Si tu te plais à danser, si ton penchant  
« t'entraîne dans ces fêtes, que tu parais  
« aimer avec fureur, danse tant que tu  
« voudras, j'y consens ; mais pourquoi  
« renouveler à nos yeux les danses dis-  
« solues de la barbare Hérodiade et des  
« païens? Exécute plutôt les danses du  
« roi David devant l'arche; danse pour  
« honorer Dieu. Ces exercices de paix

« et de piété sont dignes d'un empereur  
« et d'un chrétien. »

Il était difficile que les assemblées nocturnes des fidèles des deux sexes qui se réunissaient pour danser devant les églises, les jours de fête, et dans les cimetières, en l'honneur des morts, ne devinssent pas un sujet de scandale et de désordre. Cette raison engagea le pape Zacharie à supprimer les danses religieuses, en 744. Odon, évêque de Paris, défendait spécialement les danses funéraires. Enfin le parlement de Paris interdit toutes les danses sacrées, par un arrêt du 3 septembre 1667, sans excepter même les danses publiques du premier janvier, du premier de mai, et celles que l'on exécutait avec des flambeaux ou brandons à la main, le premier dimanche de carême et le jour de la fête de saint Jean, autour des feux de joie. Cette défense contra-

ria singulièrement les seigneurs ecclésiastiques et séculiers, qui faisaient payer cher à leurs vassaux la permission de danser, le dimanche, devant les églises.

La sévérité des bulles du pape et des arrêts du parlement fut long-temps impuissante. Un évêque, propriétaire d'un champ sur le bord de la mer Baltique, le céda libéralement à une troupe de braves gens, dont la joyeuse piété venait cabrioler en ce lieu. Comme le roi numide, qui mesurait son terrain avec la peau d'un bœuf, il leur accorda l'espace qu'ils pourraient embrasser en se tenant par la main, dans un branle général. Une ville fut bâtie sur cette place, et reçut le nom de Dantzick, ville de la danse.

Les dervis dansent dans les mosquées, en tournant sur eux-mêmes avec une grande vitesse, et jusqu'à ce

qu'ils tombent à terre. Ils mettent beaucoup de dévotion dans cette cérémonie, pour imiter leur fondateur Ménélaus, qui tourna, disent-ils, pendant quatorze jours de suite, au son de la flûte de Hansé, son compagnon, et tomba dans une extase qui lui révéla des choses admirables. Les dervis sautent aussi comme nos bateleurs, ayant des épées nues autour d'eux; ils saisissent des fers rouges, les mettent dans la bouche, répètent une longue suite de mots en souriant, s'excitent mutuellement à la joie, et finissent par rire comme des fous.

Une secte de *jumpers*, ou sauteurs, s'est établie, en 1806, dans la Nouvelle-Angleterre. Sur l'exemple du roi David, ils regardent la danse comme le culte le plus agréable à la divinité. Ils se réunissent pour chanter des psaumes, danser et valser ensuite pendant plusieurs

heures, avec tant d'ardeur et de véhémence, qu'ils tombent à terre, haletans comme les dervis, et, comme ces religieux turcs, ils croient alors avoir des intelligences avec les esprits célestes.

---

---

### CHAPITRE III.

Ballets ambulatoires exécutés à Lisbonne, pour la canonisation de saint Charles Borromée, pour la béatification d'Ignace de Loyola. — Procession de la Fête-Dieu établie à Aix, par René d'Anjou. — Danse de saint Jean.

---

Les Portugais ont inventé le ballet ambulaire. On donne ce nom à un spectacle de marches, de danses, de machines, exécuté successivement sur la mer, le rive, les promenades, les places publiques. C'est une imitation de la pompe thyrrénienne, décrite par Appian Alexandrin. La canonisation du cardinal Charles Borromée fut célébrée à Lisbonne par un ballet de ce genre.

Un vaisseau richement orné, flottant sous des voiles de diverses couleurs, des cordages de soie, des pavillons magnifiques, portait l'image du saint, sous un dais de brocard d'or. Il se présente dans la rade ; tous les vaisseaux du port, en superbe appareil, s'avancent à sa rencontre, et lui rendent les honneurs militaires ; on le ramène en grande pompe, au bruit de toute l'artillerie des forts. Les châsses des patrons du Portugal, portées par les grands de l'État, et suivies de tous les corps religieux, civils et militaires, reçurent le nouveau saint à son débarquement. La marche commença : quatre chars d'une grandeur extraordinaire étaient distribués sur la ligne immense de la procession. Le premier représentait le palais de la Renommée, le second la ville de Milan, le troisième le Portugal, et le dernier l'Église. Autour de ces

machines roulantes , des troupes de mimes et de danseurs exécutaient , au son des instrumens , les actions les plus remarquables du saint , et ceux qui étaient sur le char de la Renommée marquaient par leurs attitudes qu'ils allaient prendre la volée , pour les apprendre à l'univers. Cette pompe passa du port dans la ville , sous plusieurs arcs de triomphe. Les rues étaient décorées de belles tapisseries , et jonchées de fleurs. Sur des théâtres et des échafauds dressés sur les places publiques , on voyait une foule d'acteurs dont les danses vives s'unissaient à la symphonie la plus brillante , pour exprimer l'allégresse publique. On étala des richesses immenses dans cette fête , et l'image du saint fut ornée de pierreries qui valaient plus d'un million.

La béatification d'Ignace de Loyola n'est pas moins célèbre dans l'histoire

de la danse. Comme les jésuites avaient l'humeur belliqueuse, ils choisirent la prise de Troie pour le sujet de leur ballet. Le premier acte eut lieu devant l'église de Notre-Dame de Lorette. C'est là qu'était posté le cheval de bois. Pléine de jésuites, la machine se mit en marche, tandis que des danseurs nombreux figuraient les faits d'armes les plus remarquables d'Achille et d'Ajax, d'Hector et d'Énée. Le cheval monstrueux et son cortège s'avancèrent précédés par un brillant orchestre. Ils arrivent sur la place Saint-Roch, où les jésuites ont leur église. La ville de Troie, ou du moins une partie de ses tours et de ses remparts, construits en bois, occupaient le tiers de cette place. Un pan de muraille fut abattu, pour livrer une entrée au cheval; les Grecs sortirent de cette machine; les Troyens les attaquèrent avec des fu-

sées ; l'ennemi se défendit avec les mêmes armes , et les deux partis se battaient en dansant. Dix-huit grands mâts chargés d'artifice achevèrent l'incendie et la ruine de Troie. On est fort intrigué pour savoir comment l'auteur de ce drame introduira saint Ignace de Loyola sur la scène. Le faiseur de livret procède sans transition , et , laissant les Troyens et les Grecs ensevelis sous les ruines d'Ilion , il conduit , le lendemain , ses spectateurs sur le bord de la mer. Quatre brigantins , richement ornés et pavoisés , peints et dorés , couverts de danseurs et de chœurs de musique , se présentent dans le port ; ils amènent quatre ambassadeurs , qui , au nom des quatre parties du monde , viennent jurer *omaggio e fedeltà* , offrir des présents au nouveau béatifié , le remercier de ses bienfaits , et réclamer sa puissante protection pour l'avenir.

Toute l'artillerie des forts et des vaisseaux salua les brigantins à leur entrée. Les ambassadeurs montèrent ensuite sur des chars qui les attendaient, et s'avancèrent vers le collège des révérends pères, avec une escorte de trois cents jésuites à cheval, habillés à la grecque. Quatre troupes d'habitans des quatre parties du monde, vêtues à la manière des peuples qu'elles représentaient, dansaient autour des chars.

Les royaumes, les provinces, personnifiés par des génies, marchaient devant leur ambassadeur. La troupe de l'Amérique était la première, et parmi ses danseurs, elle avait un grand nombre d'enfans déguisés en singes, en perroquets, et douze nains montés sur de petites haquenées. Le char de l'Asie était traîné par deux éléphans. Six chevaux superbes formaient l'attelage de chacun des autres. La diversité, la ri-

chesse des costumes n'étaient pas le moindre ornement de ce singulier ballet. Le père Ménestrier assure que plusieurs acteurs avaient sur leurs habits plus de deux cent mille écus de pierrieres.

La fameuse procession de la Fête-Dieu que le roi René d'Anjou, comte de Provence, établit à Aix en 1462, était un ballet ambulatoire, composé d'un grand nombre de scènes allégoriques, appelées entremets. Ce mot, que nous avons remplacé par *intermède*, désignait une espèce de spectacle mimique, avec des machines et des décorations où l'on voyait des hommes et des bêtes représenter une action. Quelquefois des jongleurs et des bateleurs y faisaient leurs tours et dansaient au son des instrumens. Ces divertissemens reçurent le nom d'*entremets*, parce qu'ils avaient été imaginés pour occuper agréablement

ment les convives d'un grand festin pendant l'intervalle des services. Les entr'actes de nos premières tragédies étaient remplis de cette manière ; on peut voir dans les œuvres de Baïf les entre-mets de la tragédie de *Sophonisbe*. Plus de quinze cents bateleurs, saltimbanques, comédiens et bouffons, firent leurs tours et prouesses à la cour plénière, tenue à Rimini, pour armer chevaliers des seigneurs de la maison de Malatesta et d'autres. Comme les fêtes et les tournois que l'on donnait à cette occasion étaient accompagnés d'actes de dévotion, les fêtes de l'Église déployèrent aussi la pompe galante des tournois. Mathieu de Coucy parle d'une procession que les ambassadeurs de Bourgogne virent à Milan en 1459, et qui se termina par des spectacles d'hommes et de femmes, comme de gens d'armes, *faisant armes* pour l'amour des dames.

La procession d'Aix ; et le rôle principal que le prince d'amour y jouait , sont une imitation de ces fêtes guerrières , galantes et religieuses.

René d'Anjou se montra toujours passionné pour les tournois et les jeux militaires. Comme Bayard , il fut profondément affligé de la découverte de la poudre à canon , et prévit que cette invention porterait un coup mortel à la chevalerie, que le combat à outrance et les armes courtoises disparaîtraient peu à peu devant l'arquebuse et le pistolet. René voulut en conserver la mémoire autant qu'il était en son pouvoir, et mêla des pas d'armes , des combats figurés , où des bâtons remplaçaient la lance, aux cérémonies de sa procession. Les gens du monde, les écrivains même qui parlent de cette cérémonie , ne manquent jamais de dire que le bon René fit un assemblage monstrueux des

divinités de la fable , de parades ignobles, de profanes divertissemens, réunis sans raison comme sans goût à ce que la religion chétienne a de plus auguste. C'est une erreur, et pour le prouver, il suffit de faire connaître la marche de ce tournois religieux. Les divers jeux ou entremets que l'on exécutait dans tous les quartiers de la ville ne faisaient point partie de la procession, ils avaient pour unique objet le divertissement des habitans et de soixante mille étrangers , qui venaient des contrées voisines afin d'assister à sa fête. Ces jeux burlesques cessaient bien avant que le clergé sortit de la métropole. C'est la veille , et pendant la nuit, que la cour de Jupiter se montrait. Les pompes chrétiennes , offertes le lendemain aux spectateurs , représentaient que la lumière de notre religion avait succédé aux erreurs du paganisme ,

comme la clarté du soleil dissipe les ténèbres de la nuit.

*Lou gué*, c'est ainsi que l'on nommait le ballet ambulatoire qui parcourait le cours et la ville d'Aix la veille de la Fête-Dieu. La Renommée à cheval, ayant des ailes à la tête et sur le dos, ouvre la marche et fait sonner sa trompette; une troupe de chevaliers armés de lances la suit, tambours battans, enseignes déployées. Le duc et la duchesse d'Urbin, montés sur des ânes, viennent après. Le roi René se permit cette malice envers Frédéric, duc d'Urbin, général des troupes de Sa Sainteté Pie II, pour célébrer toutes les années le triomphe du comte Piscinnino, vainqueur des soldats du pape envoyés contre le duc de Calabre, fils de René. Frédéric a figuré pendant plus de trois siècles, sur son âne, au ballet de la Fête-Dieu, pour s'être laissé battre, et pourtant il

commandait les soldats de Pie II. Il paraît que René d'Anjou ne soumit pas son programme à l'approbation de la cour de Rome ; la censure papale n'aurait pas laissé représenter la scène un peu trop satirique du duc d'Urbin.

Saturne et Cybèle, Mars et Minerve, Neptune et Amphitrite, Pan et Syrinx, Bacchus et Erigone, Pluton et Proserpine, et beaucoup d'autres divinités dont l'énumération serait trop longue, chevauchant après le duc et la duchesse d'Urbin ; les faunes, les driades, les tritons, les suivans de Diane, dansant au son des tambourins, des fifres et des crotales, précèdent le char de l'Olympe, où l'on voit Jupiter, Junon, Vénus, l'Amour, les Ris, les Jeux et les Plaisirs, tout comme à l'Opéra. Les trois Parques ferment la marche. Parmi toutes ces puissances mythologiques, on remarque les groupes d'acteurs qui le

lendemain doivent jouer des scènes épisodiques dans les rues, telles que *Léis Razcassètes*, *Lou Jué d'ouou Cat*, *Léis Tirassouns*, etc., les grands danseurs, les petits danseurs, les bâtonniers, et les troupes réglées que la ville d'Aix avait en disponibilité. Le roi René perdit beaucoup de batailles, il est vrai; mais aucun général ne sut mieux organiser une promenade religieuse, témoin ce couplet d'une ballade très-connue dans le Midi :

Mais le clairon se fait entendre,  
 Tous se préparent aux combats.  
 Au champ d'honneur on va se rendre;  
 René harangue ses soldats.  
 « *Enfans chéris de la victoire,*  
 « *Fiers soutiens de la nation,*  
 « *Souvenez-vous de votre gloire!*  
 « *Marchons, amis, ... à la procession.* »

Quelques détails sur ces jeux ne seront peut-être pas sans intérêt pour mes lecteurs.

Des diables à longues cornes, avec des masques hideux, couverts d'une jaquette noire à flammes rouges, où pend une centaine de clochettes, tourmentent le roi Hérode. Une grande diablesse fait partie de la troupe dansante. Hérode pare les coups de fourche avec son sceptre, se démène comme un possédé pour éviter de nombreux adversaires, et leur échappe enfin en sautant hors du cercle qu'ils forment autour de lui. Tel est le grand jeu des diables. D'autres démons, non moins horribles, s'efforcent d'enlever une âme protégée par son ange gardien. Ils saisissent l'*armetto*, *animula*, tandis qu'un de leurs compagnons frappe sur le dos de l'ange à coups de massue ; mais le protecteur céleste a pour cuirasse une planche et des coussins. La dispute finit bientôt ; le bon génie triomphe et saute de joie d'avoir sauvé la petite âme con-

fiée à sa garde. Les acteurs qui jouent le rôle de diable ont soin d'asperger leur tête d'eau bénite, dans la crainte de voir leur nombre s'augmenter d'un véritable esprit de ténèbres, qui vint visiter *autrefois* les diables de la procession et prendre part à leurs jeux. Les Juifs dansant autour du veau d'or; la reine de Saba, suivie de ses dames d'atours; les mages, précédés par la belle étoile que l'on porte au bout d'une perche; le massacre des Innocens, représenté par des enfans qui tombent aux pieds d'Hérode, et se traînent dans le ruisseau lorsque ce roi fait tirer un coup de fusil par un de ses grenadiers, forment les sujets de plusieurs entremets. Viennent ensuite les apôtres qui aident Jésus-Christ à porter sa croix, tandis que saint Siméon, en mitre et en chape, tenant un panier d'œufs à la main, donne des bénédic-

tions. Il n'est pas inutile de faire observer que saint Luc est coiffé d'une tétière de bœuf avec de belles cornes. Un saint Christophe gigantesque marche avec les *Razcassètes*; ceux-ci, peignant et grattant un des leurs, représentent les lépreux. Les danseurs, grands et petits, en costume bizarre, des bâtonniers exécutant des pas d'armes, termineraient ces jeux d'une manière galante et chevaleresque, si la mort ne les suivait; armée de sa faux, elle chasse tout devant elle, et son aspect affreux inspire des pensées philosophiques aux amateurs que les compositions drôlatiques du bon René avaient pu divertir.

Le prince d'amour, ses mignons, chevaliers, porte-enseignes, le roi de la bazoche et sa cour, l'abbé de la ville, chef des artisans, assistaient à la procession avec leur suite nombreuse, leur

musique et leurs bâtonniers. Leur costume était une imitation de celui du quinzième siècle. De grandes corbeilles de fleurs étaient portées par les varlets du prince d'amour, qui distribuait des bouquets aux dames. Les dépenses particulières des grands dignitaires de cette fête s'élevaient à des sommes considérables, et plus d'un prince d'amour a refusé le dangereux honneur de sa principauté. L'abbé de la ville y trouvait du profit; sa charge lui donnait la faculté de siéger pendant un an au conseil municipal, d'offrir un bouquet aux mariées, et de prélever un droit proportionnel sur leur dot. Les frais généraux de la procession se payaient avec les revenus que le roi René avait destinés pour cet objet; ces rentes n'existant plus depuis la révolution, on a cessé de remplir les intentions du fondateur. Cependant une représentation

extraordinaire des jeux institués en 1462 fut donnée à Aix, en 1805 ou 1806, en l'honneur de la princesse Pauline Borghèse.

Les parures les plus riches et les plus élégantes étaient réservées pour ces jours de fête solennelle. Ces ajustemens pouvaient être préparés d'avance. Il n'en était pas de même des poufs, des chignons, des frisures que les dames faisaient élever sur leurs têtes, avant l'ère républicaine. Des légions poudreuses de perruquiers se rendaient à Aix. Leur talent et leur dextérité ne seraient pas venus à bout de la besogne, s'ils ne l'avaient commencée avant la fête. Une infinité de dames coiffées avec le plus brillant appareil, frisées, graissées et poudrées, la tête couverte de fleurs, de plumes et de pompons, se résignaient à passer plusieurs nuits, les coudes appuyés sur une table et la

tête dans leurs mains, pour ne pas déranger le galant édifice. Il fallait paraître avec éclat pour obtenir un bouquet du prince d'amour. Les modes ridicules de l'époque étaient soumises à une épreuve qui les frappait souvent de réprobation. La diablesse, représentée par un homme de six pieds, s'en affublait, pour jouer son rôle, vêtue et coiffée à la mode du jour, qu'elle exagérait de la manière la plus grotesque.

Le roi René composa ce ballet religieux dans tous ses détails : la mise en scène, les airs de danse, les marches, tout était de sa composition, et cette musique a toujours été fidèlement conservée et exécutée. L'air d'*ou gué* est bizarre dans sa modulation ; le menuet de la reine de Saba, la marche du prince d'amour, sur laquelle on a chanté tant de noëls, et principalement *La veie dé Noué*, sont pleins d'originalité. Mais

L'air des lutttes est le chef-d'oeuvre musical du bon René, s'il est vrai qu'il en soit l'auteur, ainsi que la tradition nous l'affirme. Cet air classique a des formes élégantes, une mélodie gracieuse ; les ménétriers provençaux le jouent sur le galoubet avec l'accompagnement rythmique du tambourin, en faisant le tour de l'arène où les lutteurs doivent se disputer le prix.

Les ballets sacrés étaient fort à la mode en Italie. Sous le pontificat de Léon X, ils se répandirent dans plusieurs royaumes, et devinrent la récréation favorite des princes. Brantôme rapporte que le grand-prieur de France et le connétable de Montmorency vinrent saluer Elisabeth à leur retour d'Écosse ; la reine d'Angleterre les invita à souper et leur donna le spectacle d'un ballet dont le sujet, tiré de l'évangile, était *les vierges sages et les vierges folles.*

Les dames de la cour formèrent deux chœurs de danses ; les premières portaient des lampes allumées et pleines d'huile, celles des autres étaient vides. Toutes ces lampes étaient d'argent et d'un travail précieux. Les dames invitèrent les Français à prendre part au ballet, en dansant avec elles, et la reine elle-même, avec une grâce charmante.

Miracle! miracle! punition et vengeance divine! s'écrie Homenas, en parlant des tribulations et des malheurs arrivés à l'apothicaire, au tireur d'or, aux archers, aux blanchisseuses, aux tailleurs, assez imprudens pour employer les feuilles des décrétales romaines à des usages vulgaires ou peu décens. Un prodige de cette espèce vint effrayer la France, et la Flandre surtout, en 1373, sous le règne de Charles V, et les danseurs reçurent une

punition exemplaire de leurs méfaits et de l'abus des danses sacrées. « Le peuple, dit Mézeray, fut attaqué d'une passion maniaque, ou frénésie inconnue aux siècles précédens. Ceux qui en étaient atteints se dépouillaient tout nus, se mettaient une couronne de fleurs sur la tête, et, se tenant par les mains, ils allaient par bandes, dansant dans les rues et les églises, chantant et tournoyant avec tant de raideur, qu'ils en tombaient par terre hors d'haleine. Ils s'enflaient si fort par cette agitation, qu'ils eussent crevé sur la place, si l'on n'eût pris soin de leur serrer le ventre avec de bonnes bandes. Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que ceux qui les regardaient avec attention étaient bien souvent surpris de la même frénésie, que le vulgaire nomma *la danse de saint Jean*. » Des exorcismes, avec

persévérance administrés, soulagèrent les malades, et finirent par mettre un terme à ce ballet diabolique. « Cette « punition, ajoute l'historien, a bien, « anéanti en France les danses qui se « faisaient, les dimanches et fêtes, de- « vant les églises. »

---

---

## CHAPITRE IV.

Fête donnée à Caribert par Ingoberge. — Charles VI en sauvage au bal de la duchesse de Berri. — Ballet d'action des anciens. — Repas de Bergonzio di Botta ; il donne l'idée des carrousels, des grands ballets, et même des opéras.

---

Les historiens de la danse sautent à pieds joints plusieurs siècles, et, d'une seule enjambée, passent du règne de Constantin à celui des Médicis. L'art dramatique s'était perdu ; la pantomime et le ballet théâtral avaient subi le même sort pendant les temps de barbarie du moyen âge ; mais on a toujours dansé d'une manière plus ou moins régulière.

J'ai retrouvé les traces du ballet à la

cour de Caribert, roi de Paris. Ce prince ne se montrait passionné que pour la chasse ; c'était son unique plaisir, son occupation constante et journalière. La reine Ingoberge voyait avec douleur que son cher époux fût sans cesse à courir les champs et les bois pour débusquer des ours ou dénicher des merles. Afin de le retenir auprès d'elle, et pour jouir plus souvent de sa royale présence, la naïve Ingoberge eut recours aux charmes de la musique. Elle établit des concerts dans son palais, et l'on y chanta des hymnes, des antiennes, des chansons nationales, c'était la musique de ce temps. Cette psalmodie ne parut pas aussi agréable à Caribert que les fanfares de ses piqueurs. Désespérée du peu de succès de sa ruse, la reine pensa que des fêtes pastorales et galantes, embellies par la danse et la symphonie, produiraient un

meilleur résultat. Le roi, daignant renoncer pendant quelques jours au noble exercice de la vénerie, assista à ces fêtes, il y prit goût, et ne songea plus à poursuivre les hôtes des forêts. Admirable effet de la musique ! ô pouvoir de la danse qui, s'il faut en croire les philosophes de l'antiquité, doit toujours combattre et vaincre les passions de l'homme ! Triomphe signalé !... Ne vous pressez pas tant, messieurs les *dilet-tanti*, et gardez-vous d'attribuer ce miracle aux séductions des deux arts réunis. Le chasseur ne cessa point d'être chasseur en restant à sa cour : Caribert ne fit que changer de gibier. Deux sœurs d'une beauté ravissante, chantant comme des syrènes, filles d'honneur par-dessus le marché, avaient touché vivement son cœur. Méroflède et Marcovère remplissaient les premiers rôles dans les divertisse-

mens préparés par la reine, et cette princesse vertueuse et tendre ne tarda pas à s'apercevoir que le remède était pire que le mal. Le chant, la danse, les grâces, la coquetterie de ces deux sœurs, firent une telle impression sur le nouvel Hippolyte, il en devint si éperdument amoureux, qu'il les épousa l'une après l'autre.

Charles VI faillit être brûlé vif pour avoir joué un rôle de sauvage dans une mascarade. Le 29 janvier 1393, la duchesse de Berri donna un bal dans son palais aux Gobelins, et toute sa cour y était : une troupe de masques vêtus en sauvages s'y présenta. Le duc d'Orléans, qui peut-être les connaissait fort bien, prit un flambeau pour les examiner de plus près et mit le feu à la filasse collée sur leurs corsets de toile avec de la poix. La flamme se communiqua de l'un à l'autre, les sauvages incendiés

crièrent comme des possédés, tout le monde se précipitait vers les portes pour sortir de la salle. Au milieu de cette scène d'alarme et de désordre, la duchesse, qui était dans le secret de la mascarade, reconnut le roi, le couvrit de sa robe, et parvint ainsi à le préserver du feu. Mais l'effroi dont il fut saisi lui devint funeste en le faisant retomber dans ses accès de démence qui devinrent plus fréquens et plus forts qu'ils n'étaient auparavant. Le comte de Jouy, le bâtard de Foix, périrent misérablement; le jeune Nantouillet aurait été grillé comme eux s'il ne s'était pas jeté dans une cuve pleine d'eau. Les Parisiens conçurent de violens soupçons contre le duc d'Orléans, et pensèrent que c'était un coup prémédité; ce prince resta plusieurs jours dans son palais sans oser se montrer. Pour expier cette faute, il fit bâtir une

chapelle aux Célestins, et s'empressa d'y fonder un service pieux pour les âmes de ceux qui étaient morts de cet accident.

Les anciens ont eu un genre de spectacle qui se rapprochait beaucoup de notre grand ballet. Les danseurs représentaient une action qui d'abord avait été exprimée par des récits en vers. Ce dialogue supprimé ensuite et quand le public fut assez instruit des détails de la pièce, il ne resta plus que les gestes et les pas dont les acteurs avaient accompagné leur déclamation. Nous avons employé le même moyen en reproduisant en ballets des drames tels que *le Déserteur*, *Paul et Virginie*, *Joconde*, etc., que les spectateurs avaient long-temps étudiés à l'Opéra-Comique. Athénée, Lucien et plusieurs autres écrivains de l'antiquité nous ont conservé les programmes de ces repré-

sentations. Les aventures surprenantes d'un jeune homme appelé Hymen ; les amours d'Ériphanis et de Ménalque ; le désespoir de Calice qui, dédaignée par l'indifférent Érasius, se précipite dans la mer pour éteindre les feux d'un amour malheureux, exemple mémorable que Sapho suivit plus tard ; Boréus que les nymphes enlèvent pour l'admirer de plus près, et que sa famille désolée demande en vain aux échos des bois et des montagnes ; tels étaient les sujets de ces ballets. Il paraît que le souvenir de ces représentations ne guida point les restaurateurs du ballet lors de la renaissance des arts, on chercha de nouveau et nous allons voir comment la danse dramatique fut retrouvée. Le festin de Trimalcion, décrit par Pétrone, a pu donner l'idée de la fête que Bergonzio di Botta offrit à Tortone au duc de Milan. Mais cette

fête plus galante, plus magnifique et mieux ordonnée, surpassa de beaucoup son modèle, s'il est vrai que l'amphytrion se soit proposé d'imiter les anciens.

Le Cardinal Riatti, neveu du pape Sixte IV, avait tenté d'inspirer à ce pontife du goût pour les représentations dramatiques. Simplicius, homme de talent, que le cardinal protégeait, voulut introduire la danse et même le ballet dans quelques fêtes. Une tragédie en musique fut jouée sur un théâtre élevé dans le château Saint-Ange. Mais ce pape avait d'autres affaires à régler : il fallait canoniser saint Bonaventure, persécuter les Vénitiens, livrer bataille aux Médicis et disputer sur le futur contingent ; on pense bien que Sa Sainteté avait trop d'occupations pour songer à organiser des danseurs et des comédiens, comme ses successeurs le firent ensuite.

D'ailleurs les spectacles imaginés par le cardinal Riatti n'avaient pas produit l'effet qu'il s'en était promis, et ce mauvais succès le découragea. Ce grand œuvre ébauché par un cardinal tout-puissant s'accomplit bientôt, et ce fut par les soins d'un simple gentilhomme de Lombardie.

O Savarin, illustre professeur dans l'art de la gueule, si tu n'étais pas mort, je te dirais pends-toi ! C'est la gastronomie qui nous a rendu les ballets si longtemps abandonnés, et tu n'as pas consigné ce fait mémorable sur le monument élevé par tes mains à Comus et à ses nombreux disciples ! Le premier ballet somptueux et régulier que l'on exécuta lors de la renaissance des arts n'eut d'autre objet que d'offrir à une société d'illustres amateurs de quoi satisfaire l'appétit de leurs estomacs. Toutes les notabilités de la fable et de l'histoire furent évo-

quées pour servir un repas splendide , pour *mettre sur table*, s'il m'est permis de parler le langage du *Cuisinier Français*. Voici comment on procéda.

Bergonzio di Botta de Tortone, dont les annales de la gastronomie et de la danse ont enregistré le nom pour le transmettre aux siècles à venir, signala doublement son goût dans la fête par lui donnée, en 1489, à Galéas, duc de Milan, qui venait d'épouser Isabelle d'Aragon. L'amphytrion choisit pour théâtre une magnifique salle entourée d'une galerie où plusieurs orchestres avaient été placés; la table vide s'élevait au milieu. Au moment où le Duc et la Duchesse parurent, on vit Jason et les Argonautes s'avancer fièrement aux sons d'une marche guerrière. Ils portaient la toison d'or, c'était la nappe, ils en couvrirent la table, après avoir exécuté une danse noble qui exprimait leur admira-

tion à la vue d'une princesse si belle et d'un souverain si digne de la posséder. Mercure vint ensuite, et dit comme quoi il avait été assez subtil pour tromper Apollon, berger d'Admète, et lui voler un veau gras, qu'il présentait aux nouveaux mariés après l'avoir galamment troussé et fait accommoder par le meilleur cuisinier de l'Olympe. Pendant qu'il le posait sur la table, trois quadrilles qui le suivaient dansèrent autour du veau gras, comme les Hébreux avaient cabriolé jadis autour du veau d'or.

Diane et ses nymphes succédèrent à Mercure. Les suivans de la déesse portaient un cerf sur un brancard doré. Actéon devait s'estimer trop heureux d'avoir cessé de vivre, puisqu'il allait être mangé par une nymphe aussi sage, aussi aimable qu'Isabelle. Tel était le discours de Diane. Faire hommage d'un cerf couronné de son bois à un nouveau marié,

nous semblerait peu convenable à la circonstance. Nos beaux esprits ne manqueraient pas de faire des allusions malignes, et de tirer un fâcheux horoscope du cadeau de nocés offert au héros de la fête. Mais la chaste Diane pouvait-elle douter de la fidélité des femmes ? Elle mit tant de grâce et de naïveté dans son offrande, que personne, parmi les nombreux assistans, ne s'avisa de songer à mal, bien que la ramure du cerf malencontreux s'élevât au-dessus de la couronne ducale du marié. Il est inutile de dire que des fanfares de cors de chasse signalèrent l'entrée de Diane et marquèrent les pas de ses nymphes.

La musique changea de caractère ; des luths et des flûtes annoncèrent l'arrivée d'Orphée. Je rappellerai en passant à ceux qui pourraient l'avoir oublié, qu'à cette époque on changeait d'instrumens selon l'expression diverse

des morceaux de musique. Chaque chanteur, chaque danseur avait son orchestre particulier qui lui était départi selon les sentimens que sa voix ou sa danse devaient exprimer. Ce moyen était excellent et servait à varier les jeux de la symphonie ; il annonçait le retour du personnage que l'on avait déjà vu , et faisait succéder tour à tour les groupes de trompettes aux sons filés des violons français , aux arpèges des luths , à la douce mélodie des flûtes et des musettes. Les partitions de Monteverde prouvent que les compositeurs employaient alors cette variété d'instrumens , et cet artifice n'est pas une des moindres causes des succès prodigieux de l'opéra dès les premières années de sa création.

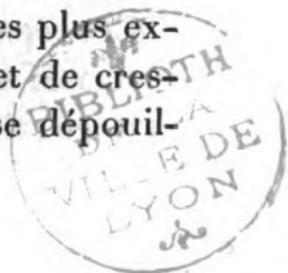
Mais revenons au chantre de la Thrace que je fais attendre un peu trop long-temps à la porte. Il parut

chantant les louanges de la duchesse en s'accompagnant de la lyre. « Je pleu-  
« rais , dit-il ensuite , je pleurais sur le  
« mont Apennin la mort de la tendre  
« Eurydice. J'ai appris l'union de deux  
« amans dignes de vivre l'un pour l'au-  
« tre, et j'ai senti, pour la première fois  
« depuis mon malheur, un mouvement  
« de joie. Mes chants ont changé avec  
« les sentimens de mon cœur. Une  
« foule d'oiseaux a volé pour m'enten-  
« dre, j'ai pris ces imprudens auditeurs  
« et j'en ai fait une brochette pour le  
« rôti de la plus belle princesse de la  
« terre, puisque la charmante Eurydice  
« a cessé d'exister. »

Des sons éclatans interrompirent l'oiseleur virtuose ; Atalante et Thésée, escortés d'une troupe brillante et leste, représentèrent par des danses vives une chasse au courre. Elle fut terminée par la mort du sanglier de Calydon,

qu'ils offrirent au jeune duc en exécutant un ballet de triomphe. Iris, sur un char traîné par des paons, suivie de nymphes vêtues d'une gaze transparente et légère, parut d'un côté, et fit poser sur la table des plats couverts de ces oiseaux superbes et délicats. Hébé portant le nectar arriva de l'autre ; elle était accompagnée des bergers d'Arcadie, de Vertumne et de Pomone qui servirent les crèmes et les fromages glacés, les pêches, les pommes, les oranges, les raisins. Au même instant l'ombre du gastronome Apicius sortit de terre. Ce professeur illustre venait inspecter ce festin splendide et faire part de ses découvertes aux convives.

Ce spectacle disparut pour faire place à un grand ballet de tritons et de fleuves qui portaient les poissons les plus exquis. Couronnés de persil et de cresson, ces dieux aquatiques se dépouil-



laient de leur coiffure pour former un lit aux turbots, aux truites, aux brochets qu'ils posaient sur la table.

Je ne sais pas si les professeurs en gastronomie que l'amphytrion avait invités, s'amusaient beaucoup de ces ingénieuses cérémonies, et si leur estomac affligé ne réclamait pas contre les jouissances offertes aux oreilles, aux yeux ; l'histoire n'entre point dans ces détails : d'ailleurs Bergonzio di Botta s'entendait trop bien à l'organisation d'une fête pour n'avoir pas lesté ses convives, au moyen d'un copieux déjeuner qui servit de préface, d'argument, d'introduction si l'on veut, au dîner préparé par les dieux, les demi-dieux, les nymphes, les tritons, les faunes et les dryades.

Ce repas mémorable fut suivi d'un spectacle singulier. Orphée en fit l'ouverture ; il conduisait l'Hymen et les

Amours; les Grâces présentèrent la Foi conjugale qui s'offrit à la princesse pour la servir. Sémiramis, Hélène, Phèdre, Médée, Cléopâtre, interrompirent le solo de la Foi conjugale en chantant leurs fredaines et les charmes de l'infidélité. Celle-ci, que tant d'audace indignait, ordonna à ces reines criminelles de se retirer. Les Amours fondirent sur elles, les poursuivirent avec leurs flambeaux et mirent le feu aux longs voiles dont elles étaient coiffées. Il fallait nécessairement une contrepartie à cette scène épisodique. Lucrece, Pénélope, Thomyris, Judith, Porcia, Sulpicia, vinrent déposer aux pieds de la duchesse les palmes de la pudeur qu'elles avaient méritées pendant leur vie. La danse noble et modeste de ces matrones aurait paru un peu froide pour terminer une aussi brillante fête, l'auteur eut recours à Bacchus, à Silène,



aux égyptans, aux satyres, et leurs folies animèrent le final du ballet.

Cette représentation dramatico-gastronomique fit un effet merveilleux : l'Italie en fut enchantée, elle en envoya des descriptions dans toute l'Europe, et la fête de Bergonzio di Botta donna sur-le-champ l'idée des carrousels, des grands ballets à machines et même des opéras.

Nos anciens n'étaient pas si barbares qu'on veut le faire croire : les spectacles les plus pompeux de nos jours ne sauraient être comparés à la fête de Bergonzio. Dans quelle progression immense le directeur de l'Opéra ne verrait-il pas augmenter sa clientèle s'il avait le bon esprit d'établir un *trichinium* au milieu de la salle disposée comme pour les bals masqués ? Des relevés de potage voiturés par le corps de ballet, un rôti somptueux gracieu-



sement déposé sur la table , après avoir passé de mains en mains comme les corbeilles classiques de fleurs de papier et de fruits de carton que nos danseurs se lèguent de père en fils pour le culte des divinités de l'Opéra. Mesdames Julia, Duvernay, Leroux, Dupont, Buron, Roland, Perceval, Athalie, Anatole, arrivant au second service pour distribuer les douceurs. Mesdemoiselles Taglioni, Legallois, Noblet, Brocard, versant le nectar aux *dilettanti*, tandis que mesdames Louisa et Montessu, voltigeant autour d'elles, offriraient la dragée et le macaron. Un orchestre immense à l'amphithéâtre, des chœurs dans les premières loges, ce serait enchanteur !

Je soumets cette idée aux bénéficiaires de l'Académie royale ; si l'un d'eux est assez adroit pour l'exécuter, il atteindra le dernier période de la perfection en remontant à l'enfance de

**l'art. Le voisinage de Lointier, du Café Anglais, de Tortoni, donnerait de grandes facilités pour la mise en scène.**

---

---

**CHAPITRE V.**

Menuet dansé par Marguerite de Valois. — Théâtre des papes. — Ballets de la cour de Catherine de Médicis, composés et dirigés par Baltasarini. — Ballet comique de la reine. — Sully ordonnateur des bals de Henri IV.

---

On dansait fort bien à la cour de François I<sup>er</sup>. La gracieuse et spirituelle Marguerite de Valois était la Taglioni de son temps. Un menuet dansé par Marguerite était une merveille que tous les beaux esprits de l'Europe s'empres-  
saient de célébrer dans leurs vers ; une de ses graves pirouettes faisait tourner les têtes. Don Juan d'Autriche, vice-roi des Pays-Bas, partit exprès en poste de Bruxelles, vint à Paris incognito,

vit danser Marguerite et repartit aussitôt. Que de choses dans un menuet! s'écriait de temps en temps ce prince que des coursiers rapides entraînaient loin des lieux où dansait l'aimable virtuose. Que de choses dans un menuet! Telle était l'unique pensée du vice-roi don Juan. L'aspect des rians paysages qui s'offraient à ses yeux, le bruit des chevaux trottant sur le pavé, les fanfares des postillons, rien ne peut le tirer de la délicieuse rêverie qui le tient sous le charme. Il arrive à son palais, entre dans la salle du conseil assemblé pour des affaires d'une haute importance : on se tait, on attend le discours du trône : « Que de choses dans un..... gouvernement, etc. » Tel est le début de cette harangue. Le professeur Marcel, dans un accès d'enthousiasme pour son art, a pu répéter le mot de don Juan, mais il convient de

rendre au César d'Allemagne ce qui lui appartient.

Le pape Alexandre VI et les Borgia renouvelèrent les saturnales en faisant exécuter devant leur cour des ballets dans le goût de ceux que Messaline avait inventés.

Les souverains pontifes avaient déjà un théâtre à décorations, à machines, en 1500, et lorsque le cardinal Bertrand de Bibiena fit jouer devant Léon X la comédie de *la Calandra*, on y admira les peintures de Peruzzi, le Sanquirico de ce temps.

Alfonso della Viola, Striggio, Malvezzi, Emilio del Cavaliere, Orazio Vecchi, compositeurs, consacrèrent leur talent à la science lyrique pendant le seizième siècle. L'opéra, qui n'était encore qu'à son berceau, fit peu de progrès entre leurs mains. En 1597, Jean de Bardi, Pierre Strozzi et Jacques

Corsi , seigneurs florentins , peu contents des essais faits jusqu'alors , et concevant de grandes espérances au sujet du drame chanté , s'efforcent de l'élever à son plus haut degré de perfection , et , pour y parvenir , choisissent le meilleur poète et le meilleur musicien connus alors , et les engagent à composer exprès pour eux un opéra , que l'on exécute dans le palais Corsi à Florence , C'était la *Daphné* d'Ottavio Rinuccini et de Giacomo Peri. Le grand duc de Toscane et sa cour , les cardinaux Monte , Montalto , et la plus brillante société , suivirent les représentations de cet ouvrage , qui surpassa tout ce que l'on avait vu. La conduite de la pièce et la beauté de la musique le firent considérer comme un chef-d'œuvre. C'est sur ce modèle que les mêmes auteurs , que l'on proclama avec raison les créateurs du genre , composèrent leur

opéra d'*Eurydice*, joué publiquement à Florence , à l'occasion du mariage d'Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis.

Les grands ballets avaient paru bientôt après la fête de Bergonzio di Botta. On les réserva d'abord pour célébrer dans les cours les mariages des rois , la naissance des princes et tous les événemens heureux qui intéressaient les nations. Ils formèrent seuls un spectacle d'une dépense vraiment royale et qui fut portée souvent au plus haut point de grandeur et de magnificence. L'histoire et la mythologie fournirent les sujets des premiers ballets. On représenta de cette manière le siège de Troie, les conquêtes d'Alexandre, la conjuration de Cinna, le jugement de Paris, les noces de Pélée, la naissance de Vénus.

Les ballets poétiques, tels que *la*

*Nuit, les Saisons, les Ages* ; les ballets allégoriques et moraux, tels que *les Plaisirs troublés, la Curiosité*, leur succèdent. On fait aussi des ballets de fantaisie, *les Postures, Bicêtre*, par exemple, *les Cris de Paris, les Passe-Temps du Carnaval*. La division de toutes ces compositions chorégraphiques était en cinq actes ; chacun présentait trois, six, neuf et quelquefois douze entrées.

Catherine de Médicis établit les ballets poétiques à la cour de France, et les fit servir aux fêtes licencieuses qu'elle donnait pour *l'esbattement* des princes ses fils, afin de les éloigner ainsi du gouvernement du royaume. On sait que cette reine adroite, et peu scrupuleuse sur les moyens qu'il fallait employer pour arriver à ses fins, donnait des repas splendides au roi, que des filles d'honneur presque nues et les

cheveux épars servaient à table(1). La musique venait égayer le dessert, et ces demoiselles chantaient alors des chansons qui feraient rougir nos sapeurs et nos grenadiers. Ces chansons, reliées en quatre volumes dorés sur tranche, avec coins et agrafes en vermeil, portant sur leur couverture le nom de la virtuose qui se servait habituellement de ce bréviaire de Lampsaque, existent dans une des principales bibliothèques de la capitale. Les érudits qui s'occupent de nous donner des éditions nouvelles des vieilleries de Ronsard trouveraient des pièces curieuses dans ce singulier recueil. La chanson *C'est Margoton* (je ne puis pas même citer un vers entier) leur fournirait le sujet d'une dissertation nécessaire pour l'intelli-

(1) Henri III avait donné un festin à sa mère où les femmes déguisées en hommes firent le service. On sait que ce roi courait les fêtes et les bals en habits de fille.

gence de ce morceau ; j'avoue que je ne l'ai pas compris : l'auteur fait peut-être allusion à des usages que l'on a laissé perdre.

Ces ballets de la cour, dans lesquels les récits se mêlaient à la danse, étaient composés sans goût. Baltasarini, plus connu sous le nom de Beaujoyeux qu'il prit ensuite en France, apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. Le maréchal de Brissac, gouverneur du Piémont, envoya cet Italien à Catherine de Médicis avec une bande de violons. La reine le nomma son valet de chambre, et dès lors il devint l'ordonnateur de tous les festins, ballets, concerts et représentations de la cour. Ce fut lui qui, en 1581, composa le fameux BALLET COMIQUE DE LA REINE pour les noces du duc de Joyeuse. Beaulieu et Salmon, maîtres de musique de Henri III, le secon-

dèrent en faisant une partie des airs et des récits dont Lachénaye , aumônier du roi, avait donné les paroles. Jacques Patin , peintre du roi , fut chargé des décorations. Ce ballet n'était qu'un intermède destiné à l'embellissement de ces fêtes nuptiales dont les détails sont assez curieux pour être rapportés. Empruntons deux pages au *Journal de l'Estoile*.

« Le lundi 18 septembre 1581 , le  
« duc de Joyeuse et Marguerite de Lor-  
« raine, fille de Nicolas de Vaudemont,  
« sœur de la reine , furent fiancés en  
« la chambre de la reine , et le diman-  
« che suivant furent mariés à trois heu-  
« res après midi en la paroisse de  
« Saint - Germain - l'Auxerrois. Le roi  
« mena la mariée au Moustier , suivie  
« de la reine, princesses et dames tant  
« richement vêtues , qu'il n'est mé-  
« moire en France d'avoir vu chose si

« somptueuse. Les habillemens du roi  
« et du marié étaient semblables, tant  
« couverts de broderies, de perles,  
« pierreries, qu'il n'était possible de  
« les estimer ; car tel accoustrement y  
« avait qui coûtait dix mille écus de fa-  
« çon ; et toutefois, aux dix-sept fes-  
« tins qui de rang et de jour à autre,  
« par ordonnance du roi, furent faits  
« depuis les noces par les princes et  
« seigneurs parens de la mariée et au-  
« tres des plus grands de la cour, tous  
« les seigneurs et dames changèrent  
« d'accoustrement, dont la plupart  
« étaient de toile et drap d'or et d'ar-  
« gent enrichis de broderies et de  
« pierreries en grand nombre et de  
« grand prix.

« La dépense y fut si grande, y  
« compris les tournois, mascarades,  
« présens, devises, musique, livrées,  
« que le bruit était que le roi n'en se-

« roit pas quitte pour douze cents mille  
« écus.

« Le mardi 10 octobre, le cardinal  
« de Bourbon fit son festin en l'hôtel de  
« son abbaye de Saint-Germain-des-  
« Prés, et fit faire à grands frais, sur  
« la rivière de Seine, un superbe ap-  
« pareil d'un grand bac accommodé en  
« forme de char triomphant, dans le-  
« quel le roi, princes, princesses et les  
« mariés devoient passer du Louvre au  
« Pré-aux-Clercs, en pompe solennelle.  
« Ce beau char devoit être tiré sur l'eau  
« par d'autres bateaux déguisés en che-  
« vaux marins, tritons, dauphins, ba-  
« leines, et autres monstres marins en  
« nombre de vingt-quatre. En avant  
« desquels étoient portés à couvert, au  
« ventre desdits monstres, trompettes,  
« clairons, cornets, violons, hautbois  
« et plusieurs musiciens d'excellence,  
« même quelques tireurs de feux arti-

« ficiels , qui , pendant le trajet , de-  
« voient donner maints passe-temps ,  
« tant au roi qu'à cinquante mille per-  
« sonnes qui étoient sur le rivage. Mais  
« le mystère ne fut pas bien joué, et ne  
« put-on faire marcher les animaux  
« ainsi qu'on l'avoit projeté. De façon  
« que le roi ayant attendu depuis quatre  
« heures du soir jusqu'à sept, aux Tui-  
« leries , le mouvement et achemine-  
« ment de ces animaux sans en aperce-  
« voir aucun effet , dépité , dit qu'il  
« voyoit bien que c'étoient des bêtes  
« qui commandoient à d'autres bêtes.  
« Et étant monté en coche , s'en alla  
« avec les reines et toute la suite au  
« festin qui fut le plus magnifique de  
« tous. Nommément en ce que ledit  
« cardinal fit représenter un jardin ar-  
« tificiel garni de fleurs èt de fruits  
« comme si c'eût été en mai , ou en  
« juillet et août.

« Le dimanche 15, festin de la reine  
« dans le Louvre, et après le festin  
« le ballet de *Circé et de ses nym-*  
« *phes.* ».

C'est celui dont je viens de parler ; le triomphe de Jupiter et de Minerve en était le sujet : on le donna pourtant sous le titre de *Ballet comique de la reine*. Il fut représenté dans la grande salle de Bourbon par la reine, les princes, les princesses et les grands seigneurs de la cour. Commencé à dix heures du soir, il ne finit qu'à trois heures après minuit. La reine et les princesses, qui représentaient les naïades et les néréides, terminèrent le ballet par des présens ingénieusement offerts aux princes et aux seigneurs, qui, sous la figure de tritons, avaient dansé avec elles. C'étaient des médailles d'or à devises.

Beaujoyeux fut complimenté par la

cour ; on admira son génie, et les poètes s'empressèrent de chanter sa gloire.

Beaujoyeux , qui , premier des cendres de la Grèce ,  
Fais retourner au jour le dessin et l'adresse,  
Du ballet composé , en son tour mesuré ,  
Qui , d'un esprit divin , toi-même te devance ,  
Géomètre inventif , unique en ta science ,  
Si rien d'honneur s'acquiert , le tien est assuré .

« Le lundi 16, en la belle et grande  
« lice dressée et bâtie au jardin du  
« Louvre, se fit un combat de quatorze  
« blancs contre quatorze jaunes, à huit  
« heures du soir aux flambeaux.

« Le mardi 17, autre combat à la  
« pique, à l'estoc, au tronçon de la  
« lance, à pied et à cheval. Le jeudi  
« 19, fut fait le ballet des chevaux,  
« auquel les chevaux d'Espagne, cour-  
« siers et autres en combattant s'avan-  
« çoient, se retournoient, contour-  
« noient au son et à la cadence des

« trompettes et clairons, y ayant été  
« dressés cinq mois auparavant.

« Tout cela fut beau et plaisant, mais  
« la grande excellence qui se vit les  
« jours de mardi et jeudi fut la musique  
« de voix et instrumens la plus harmo-  
« nieuse et la plus déliée qu'on eût ja-  
« mais ouïe. Furent aussi les feux ar-  
« tificiels qui brillèrent avec effroyable  
« épouvantement et contentement de  
« toutes personnes, sans qu'aucun en  
« fût offensé. »

C'est Baïf qui organisa ces concerts, Ronsard travailla aussi pour les fêtes dont je viens de parler. Baïf avait vu représenter des opéras à Venise ; poète et musicien , il conçut le projet d'introduire ce spectacle en France , et composa à cet effet des drames en vers métriques , tels que ceux des anciens et des Italiens , regardant cette coupe comme plus favorable au chant. Il les mit

en musique, et commença par les faire entendre dans les concerts qu'il donnait à sa maison du faubourg Saint-Marceau, et que les rois Charles IX et Henri III honoraient de leur présence. Baïf, poursuivant toujours son entreprise, aurait fini par établir l'opéra à Paris, si les guerres civiles qui désolèrent alors la France n'avaient mis un terme aux plaisirs de la cour. L'opéra ne parut dans notre capitale qu'en 1645 et par les soins du cardinal Mazarin.

La danse était un des amusemens favoris de Henri IV. Sully, le grave Sully préparait les fêtes, faisait construire les salles, était l'ordonnateur en chef des ballets; il y figurait comme danseur en exécutant les pas que la sœur de ce roi lui montrait. Plus de quatre-vingts grands ballets servirent au divertissement de la cour d'Henri IV, depuis 1589 jusqu'en 1610, sans comp-

ter les bals magnifiques et une infinité de mascarades singulières. Ce bon roi avait une sorte de passion pour les mascarades : il en fit une de sorciers, le 23 février 1597, premier dimanche de carême, et courut les bals et les sociétés de Paris. « Il alla chez la prési-  
« dente de Saint-André, chez Zamet et  
« à tout plein d'autres lieux, dit L'Es;  
« toile, ayant toujours la marquise de  
« Verneuil à son côté, qui le démas-  
« quoit et le baisoit partout où il en-  
« troit. » Les Français dansaient beau-  
coup alors, mais ils battaient bien  
aussi.

---

---

## CHAPITRE VI.

Ballets de la cour de Louis XIII. — Ballet du tabac. — *La Prospérité des armes de France*, ballets composés pour Louis XIV. — Satires, publiées sous la forme d'un programme de ballet. — Ballet dansé par Louis XIV.

---

La cour de Louis XIII était fort triste, et les ballets que le duc de Nemours inventa pour l'égayer, de très mauvais goût, témoin *le ballet de maître Galimatias, pour le grand bal de la douairière de Billebahault et de son fanfan de Sotteville*, où Louis XIII figura. Ce duc podagre aimait passionnément la danse : en 1630, il composa le ballet des *Goutteux*, et se fit porter dans un

fauteuil pour tenir son rang parmi les danseurs. On applaudit, on admira le duc de Nemours qui imaginait de pareilles sottises. Le cardinal de Savoie était alors en France, et la reine l'invita d'une manière pressante à régaler le roi d'un ballet de sa façon. Les courtisans s'en moquèrent, non pas à cause du caractère du maître des ballets, mais parce qu'ils pensaient qu'un *plat montagnard* était incapable de divertir une cour aussi polie que la cour de Louis XIII, où l'on possédait tout ce que le goût le plus délicat pouvait inventer en divertissemens de ce genre.

Le cardinal est instruit de ces propos, accepte l'invitation de la reine, se pique au jeu, et donne, à Monceaux, un grand ballet intitulé : *les Montagnards*, où la satire la plus maligne se mêla aux productions du comte d'Aglié,

gentilhomme italien , fort habile pour la composition des ballets. La fête fut magnifique, et le cardinal sut mettre les rieurs de son côté.

La renommée ridicule, vêtue en vieille, montée sur son âne, armée de la trompette de bois des gens de village, parut dans le prologue, et fit connaître d'une manière plaisante et caustique le sujet de la pièce et ses antécédens. Le mensonge personnifié se montra sur la scène avec une jambe de bois qui le faisait boîter en marchant; son habit était couvert de masques, et il tenait à la main une lanterne sourde. Ces allégories parurent alors très ingénieuses.

Les révérends pères jésuites avaient renoncé à leurs pompes triomphales, ils ne remplissaient plus les rues de Lorette et de Lisbonne de cavaliers et de baladins : leurs tragédies, leurs ballets étaient représentés sur des théâtres

clos et couverts. Les Portugais s'occupaient alors de plaisirs et spectacles, et quand les *auto-da-fé* se faisaient trop attendre, ils avaient recours à la danse. Leur ballet du *Tabac* est assez original pour que j'en donne l'analyse rapide.

La scène se passe dans l'île de Tabago. Un chœur d'Indiens chante la gloire du tabac et le bonheur des peuples qui ont reçu directement un semblable bienfait de la Divinité. Il est probable que l'éloge du tabac, que Molière a mis dans la bouche de Sganarelle, est une imitation de ce chœur d'introduction. Une tempête s'élève, et les prêtres l'appaisent en jetant dans les airs des prises de tabac; Éole, Borée et le fougueux Aquilon éternuent, se mouchent, toussent, crachent, et ne pouvant plus souffler, le calme se rétablit à l'instant. Beaumarchais s'est servi de ce moyen dramatique pour

débarrasser Almoviva d'un surveillant de plus. Faut-il remercier les dieux d'une faveur si belle et si prompte, les tabatières remplacent l'encensoir, de longues pipes alignées sur l'autel portent au ciel la fumée du nouvel encens. Planteurs, faiseurs de carottes, râpeurs, fumeurs, priseurs, chiqueurs, éternueurs de toutes les nations soumises à l'empire du tabac, forment des entrées ensemble ou tour à tour, et la pièce finit par une chaconne dansée au milieu d'une tabagie hollandaise.

Louis XIV est à peine sorti de tutelle, et Mazarin se prépare à le faire danser en public dans le ballet de *la Prospérité des armes de France*; Louis doit y figurer avec toute sa cour. Comme les Parisiens n'avaient pas encore vu danser un monarque sur le théâtre, le cardinal fit lui-même une annonce que l'on distribua avec le programme de la

pièce. Ce supplément à l'affiche du spectacle commence de cette manière : « Après avoir reçu cette année tant de victoires du ciel, ce n'est point assez de l'avoir remercié dans les temples, il faut encore que le ressentiment de nos cœurs éclate par des réjouissances publiques, etc. » Le père Ménéstrier donne la description de ce ballet où l'on avait mêlé d'une manière assez bizarre le siège de Cassal, la prise d'Arras, les Flamands buvant de la bière, les Espagnols et les Français se battant en cadence, avec Jupiter, Apollon, Mercure, les Tritons, les Néréïdes, les Muses, des rhinocéros et le fameux acrobate Cardelin dansant sur la corde que des nuages cachaient aux yeux des spectateurs. Cardelin voltigeait dans les nues, tandis que Louis-le-Grand faisait son flic flac terre à terre. La majesté royale était placée un

peu trop bas ; si la hiérarchie des grades avait été observée , le cardinal devait donner au moins le char de Phaéton à son pupille.

Cette représentation fut donnée sur le théâtre que le cardinal de Richelieu avait fait construire pour la mise en scène de *Mirame*. Les costumes, les décorations , les machines de cette infortunée tragédie servirent pour le ballet du roi. Ces accessoires avaient coûté plus de neuf cent mille livres. Tant de magnificence , tant de soins n'empêchèrent pas la tragédie ministérielle de tomber tout à plat , et Richelieu désespéra du goût des Français pour les belles choses , puisqu'un chef-d'œuvre tel que *Mirame* n'avait pu les charmer. La troupe de Molière posséda ce théâtre jusqu'en 1673 ; le roi le donna à Lulli après la mort de l'auteur de *Tartufe* , et l'Académie royale de

Musique y resta plus d'un siècle. Jusqu'alors la comédie et l'opéra n'avaient été joués que dans des jeux de paume: c'est à *Mirame* que Paris fut redevable de la première salle de spectacle un peu régulière. Cette salle, qui occupait la partie de bâtiment située à droite en entrant dans la première cour du Palais-Royal, fut brûlée en 1763, rétablie sur-le-champ, et brûlée de nouveau en 1781, après une représentation de l'*Orphée* de Gluck. C'est alors que l'on bâtit celle de la Porte-Saint-Martin, que l'Opéra quitta dix ans après pour s'établir dans la salle de la rue de Richelieu. Il est inutile d'apprendre à mes lecteurs que notre grand théâtre lyrique est depuis huit ans, rue Pelletier, n° 8.

La continuité des spectacles de la cour et de la ville forma peu à peu le goût des Français, et le ballet suivit les

progrès des autres compositions dramatiques. Mazarin sut mieux gouverner les plaisirs que Richelieu son prédécesseur, qui abandonnait ce soin à un homme obscur, nommé Durand. Sans imagination, sans talent, cet intrigant subalterne avait fait dépenser des sommes énormes pour ne produire aucun résultat digne du gouvernement qui les prodiguait. Sa nullité jalouse éloignait les habiles gens ; ils se répandirent dans les pays étrangers pour y porter les productions d'un génie qu'il ne leur était pas permis de déployer dans leur patrie. Leur gloire rejaillit cependant sur elle, et nous pouvons nous enorgueillir encore de ce que les ballets et les fêtes superbes que l'on donna à cette époque à la cour d'Angleterre furent l'ouvrage des Français. Notre nation ferait des prodiges, si le domaine des arts ne tombait pas si sou-

vent chez nous entre les mains de la sottise titrée ou d'une intrigante stupidité.

Benserade fut chargé de choisir les sujets, d'écrire les récits et de diriger l'exécution du plus grand nombre des ballets représentés à la cour de Louis XIV. Celui de *Cassandre*, exécuté le 26 février 1651, était de sa composition, et fut le premier dans lequel on vit danser le roi ; il avait alors treize ans. Ce monarque s'occupa des plaisirs de ses sujets, les régala de ses ronds de jambe, de ses entrechats, jusqu'en 1669, et n'abandonna la danse théâtrale que quand il eut entendu Narcisse dire à l'empereur des Romains, dans *Britannicus* :

Pour toute ambition, pour vertu singulière,  
 Il excelle à conduire un char dans la carrière,  
 A disputer des prix indignes de ses mains,  
 A se donner lui-même en spectacle aux Romains,

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre ,  
A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre.

Les satires, les pamphlets politiques étaient publiés sous la forme d'un ballet ; les personnages mis en scène récitaient des couplets analogues au caractère que l'auteur leur avait donné. Voici les titres de quelques livrets de cette espèce :

« Le Grand Ballet ou le Branle de  
« sortie, dansé sur le théâtre de la  
« France, par le cardinal Mazarin, et  
« par toute la suite des cardinalistes  
« et mazarinistes, par le sieur de Ca-  
« rigni. *Basle, en la boutique de maistre*  
« *Personne, in-4°, 1649.* »

« Ballet ridicule des nièces de Ma-  
« zarin, ou leur théâtre renversé en  
« France, par le sieur de Carigni. »

« Ballet dansé devant le roi et la reine  
« régente, sa mère, par le trio maza-

« rinique, pour dire adieu à la France,  
« en vers burlesques et en six entrées :

« La première, Mazarin, vendeur  
« de baume ;

« La deuxième, ses deux nièces,  
« danseuses de corde ;

« La troisième, ses partisans, arra-  
« cheurs de dents ;

« La quatrième, Mazarin, crieur  
« d'oublies ;

« La cinquième, la grande-nièce,  
« m....., la petite g.... ;

« La sixième, les partisans, leveurs  
« de manteaux. »

Cet ouvrage finit par un grand ballet intitulé : *le Trio mazarinique, représentant les figures des sept planètes.*

Si la retraite des ministres était célébrée de cette manière aujourd'hui, l'esprit inventif de nos chorégraphes serait dans un exercice continu.

Parmi les ballets nombreux dansés par Louis XIV, on distingue : *le Triomphe de Bacchus*, *le Temps*, *les Plaisirs*, *l'Amour malade*, *Alcibiade*, *la Railerie*, *l'Impatience*, *Vincennes*, *les Amours déguisés*, et quelques comédies-ballets de Molière. Beaucoup de pièces de ce genre ne portaient d'autre titre que celui de *Ballet du roi*. Celui de *Flore* fut le dernier dans lequel Louis-le-Grand dansa ; la leçon sublime et sévère du poète Racine vint mettre un terme aux jeux scéniques du petit-fils de Henri IV. Louis XIV ne représentait pas toujours des personnages nobles, tels que Jupiter, Neptune, Apollon ; pour montrer la flexibilité de son talent, il s'essayait aussi dans le genre bouffon. Parmi les nombreux personnages du *Triomphe de Bacchus*, on remarque une entrée de *filous*, *traîneurs d'épée sortant du palais de Silène*,

*échauffés par le vin* ; le roi jouant le rôle d'un de ces filous chantait ce couplet :

Dans le métier qui nous occupe  
Nos sentimens sont assez beaux,  
Car nous prisons plus une jupe  
Que nous ne ferions vingt manteaux.

Le duc de Mercour, le marquis de Montglas, MM. Sanguin et Lachesnaye, habillés en nourrices de Bacchus, adressaient les vers suivans aux demoiselles de la cour, et l'auteur du livret avait eu soin d'indiquer que ces vers devaient être dits *aux demoiselles*.

Il n'est pas mal aisé d'acquérir nos offices,  
Et pour y parvenir le chemin en est doux ;  
Mais vous ne sauriez mieux vous adresser qu'à nous,  
Si vous voulez apprendre à devenir nourrices.

On peut voir, au cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale, le livret de ce ballet singulier, et les dessins plus curieux encore des costumes des acteurs qui le représentèrent.

---

**CHAPITRE VII.**

Fête donnée à Louis XIV par Fouquet. — *La Toison d'Or*, mélodrame. — *Le Jeu de Piquet*, ballet. — *Pomone*, opéra. — *Le Triomphe de l'Amour*, ballet. — *L'Impatience, le Temple de la Paix*, ballets.

---

Tous ces ballets avaient été l'objet principal ou le complément des fêtes superbes données à Versailles, ou dans les autres maisons royales. Les historiens ont parlé de la fête que le surintendant des finances Fouquet offrit à Louis XIV, et de la disgrâce de ce ministre. Quelques détails sur la magnificence et la prodigalité de ce surintendant seront lus avec intérêt ; ils ne sont pas étrangers au sujet que je traite.

Le roi partit le soir de Fontaine-bleau, en septembre 1660, avec toute sa cour, pour aller souper au château de Vaux-le-Vicomte. La route, de cinq lieues, était illuminée avec des flambeaux de cire blanche, et des buffets, dressés de lieue en lieue, présentaient aux voyageurs des rafraîchissemens de toute espèce. Le château, brillant de lumière, s'offre aux yeux de Louis comme un palais de fées; un appartement meublé magnifiquement lui est destiné; toute la cour est logée dans la demeure du ministre. Un immense buffet décore le salon où le roi doit souper; ce buffet est chargé de vaisselle d'or et d'argent; un jet d'eau s'élève au milieu. Le festin le plus splendide est servi, et des musiciens, placés dans une tribune, font entendre leurs concerts. Une infinité d'autres tables sont destinées à la cour; toute la garde du roi jusqu'à la livrée

y est traitée avec une profusion extraordinaire, pendant les deux jours que dure cette fête.

Après le souper, le roi va se promener près d'un lac dont les bords sont ornés d'orangers, de citronniers, de grenadiers, plantés dans des caisses dorées; des fruits attachés à leurs branches, offraient aux amateurs une récolte inépuisable. Des milliers de flambeaux répandent la clarté la plus vive. Un théâtre, construit au milieu du lac, prépare d'autres plaisirs : on y représente *le Triomphe de Neptune*, ballet d'un genre tout-à-fait nouveau, puisque les tritons et les néréïdes, après avoir nagé dans l'onde, venaient ensuite réciter les louanges de Louis. Tous les musiciens de la capitale avaient été adjoints à la musique du roi, on les plaça derrière la décoration du théâtre et dans les bosquets voisins. Le lendemain, chasse

royale , avec des tables servies à tous les rendez-vous. Pêche dans le lac , où le filet amène des poissons monstrueux. Comédie, bal, feu d'artifice, chère somptueuse et délicate, vins exquis, liqueurs délicieuses distribuées avec une égale prodigalité.

Le premier jour, Louis, admirant de sa fenêtre les jardins et le parc, dit que tout est ravissant, mais que la vue serait plus belle si elle n'était pas bornée par un bois de haute futaie qu'il désigne. Le lendemain, Fouquet ramène le roi à la même fenêtre et conduit la conversation de manière que Louis répète l'observation qu'il avait faite la veille. « Sire , puisque ce bois a le malheur de déplaire à Votre Majesté , il doit tomber à l'instant. » Un signal est donné ; la forêt disparaît avec fracas , comme par enchantement , et l'œil royal peut se porter au loin sur l'horizon. Sciés

pendant la nuit, attachés avec des cordes qu'une armée de paysans tira en même temps, les arbres s'abattirent à la voix du maître.

Tant de magnificence et de profusion étonnèrent les courtisans, confirmèrent de graves soupçons. Monsieur dit qu'il fallait changer le nom du château et l'appeler *Vol-le-Roi* au lieu de *Vaux-le-Vicomte*. Cet hommage ambitieux autant qu'il était imprudent, cette fête hâta la disgrâce de celui qui l'offrait, et dès le jour même sa perte fut décidée.

Racine écrivit les paroles d'un divertissement exécuté devant le roi, au château du ministre Colbert, à Sceaux. L'auteur d'*Athalie* s'est bien gardé de joindre l'*Idylle de Sceaux* à la collection de ses œuvres : on y chantait en chœur cette strophe singulière :

Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours ;  
Qu'avec lui soit toujours la paix ou la victoire.

Que le cours de ses ans dure autant que le cours  
De la Seine et de la Loire.  
Qu'il règne ce héros , qu'il triomphe toujours ;  
Qu'il vive autant que sa gloire.

Un auteur contemporain, après avoir critiqué ces vers , ajoute : « qu'on lui « souhaite une vie aussi longue que le « cours d'un fleuve , que le cours de « deux fleuves, de peur qu'un ne vienne « à manquer par accident : c'est don- « ner au héros de l'encensoir par les « barbes. » Le dernier vers semble exprimer le désir que la gloire du héros ne soit pas de grande durée.

Les comédiens du Marais représentèrent *la Toison d'or*, mélodrame à grand spectacle de P. Corneille, que le marquis de Sourdéac avait déjà fait jouer à son château. Cette pièce fut accueillie avec enthousiasme ; la salle ne pouvait contenir la foule des amateurs ; on s'y

portait avec fureur, bien que le prix des places fût très élevé : le billet de parterre, pris au bureau, coûtait un demi-louis, celui de balcon trente livres, ce qui fait au moins soixante-quinze francs de 1832. Mesdames Pasta, Malibran, Sontag, n'ont pas encore levé de si fortes contributions sur leurs admirateurs passionnés et fidèles.

La danse était le spectacle favori des Parisiens; elle se montra même au théâtre Guénégaud. C'est là que l'on représenta, en 1676, *le Triomphe des Dames*, comédie en cinq actes de T. Corneille, non imprimée, et dont le ballet du *Jeu de Piquet* est un des intermèdes. Les quatre valets paraissent d'abord avec leurs hallebardes pour faire ranger les curieux et préparer la scène. Ensuite les rois arrivent successivement, donnant la main aux dames, dont la queue est portée par des es-

claves. Ces esclaves, au nombre de quatre, représentent la paume, le billard, les dés, le trictrac, et portent des habits emblématiques ; les rois, les dames, les valets ont le costume ordinaire des figures tracées sur les cartes. Après avoir formé avec leur suite nombreuse d'as, de huit, de neuf, etc., des danses dont les groupes montraient des tierces, des quintes, des quatorze, sur l'avant-scène, tandis que huit champions, portés en arrière, figuraient l'écart ; après s'être rangés tous les noirs d'un côté et les rouges de l'autre, ils finissent le ballet par un ensemble où toutes les couleurs se mêlent sans ordre.

Saint-Foix pense que cet intermède n'était pas nouveau, et que T. Corneille ou ses collaborateurs en avaient puisé l'idée dans un grand ballet exécuté à la cour de Charles VII. Ce ballet

fit imaginer le jeu de piquet, vers la fin du règne de ce prince. Combien de personnes jouent tous les jours à ce jeu sans en connaître tout le mérite ! Une dissertation, attribuée au père Daniel, prouve qu'il est symbolique, allégorique, politique, historique, et qu'il renferme des maximes très-importantes sur la guerre et le gouvernement. Les nouveaux ministres doivent avant tout se rendre habiles au jeu de piquet : cette science les dispense de beaucoup d'études préliminaires, et peut leur faire éviter le capot, coup redoutable et funeste, et que les chances des cartes renouvellent trop souvent aujourd'hui.

A vous bouviers,

Illustre bande,

Touchez, touchez, n'importe ménétriers,

Passe-pied, menuet, gavotte ou sarabande.

Ces vers de *Pomone* et l'action indi-

quée sur le livret prouvent que l'on dansait sur le théâtre de l'Opéra, dès son ouverture. D'ailleurs, Saint-Évremond dit, en parlant de cette pièce : « On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir ; on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût. » La danse n'était qu'un sous-ordre à l'Académie royale de Musique, et cela devait être. Beaumavielle et Rossignol, basses, Clédière et Chollet, hautes-contre, Miracle, taille, mesdemoiselles de Castilly et Brigogne, formèrent d'abord l'élite d'une troupe de chanteurs que des sujets moins habiles secondaient ; les choristes des cathédrales n'eurent qu'à se revêtir d'un habit grec ou romain pour faire leur partie. Voilà un opéra monté. Le ballet présentait bien d'autres difficultés. On eut recours aux maîtres de danse de la capitale, à leurs prévôts de salle ; mais

les femmes ne professent point cet art, où trouver des danseuses ? A défaut de femmes, on prit de jolis garçons qui figurèrent en habit féminin, dans *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, en 1672. Je suis étonné que l'on n'ait pas imaginé de rétablir cet usage, en 1824, dans l'intérêt de la morale et pour désappointer les *dilettanti* de l'orchestre.

Le livret de ce ballet fut composé en société par Lulli et Desbrosses ; les ducs de Montmouth et de Villeroy, le marquis de Rassen et M. Legrand, exécutèrent plusieurs entrées avec Beauchamp, Saint-André, Favier l'ainé et Lapierre, danseurs de l'Opéra. Les chroniqueurs ne disent pas si les ducs et les marquis se montrèrent vêtus en demoiselles, ou si c'était les danseurs qui représentaient les *amantes* de ces messieurs. Après dix ans d'attente, les amateurs virent enfin paraître des dan-

seuses, des femmes réelles, sur la scène, et Terpsichore fut dignement représentée par des virtuoses de son sexe. On distinguait parmi ces virtuoses madame la Dauphine, la princesse de Conti, mademoiselle de Nantes. M. le Dauphin, le prince de Conti, le duc de Vermandois, étaient de la partie, ainsi qu'une foule de seigneurs et de dames de la cour. Le ballet où les femmes se montrèrent pour la première fois sur notre théâtre avait pour titre : *le Triomphe de l'Amour*; ces dames ne pouvaient mieux choisir : un succès d'enthousiasme, de fureur, de fanatisme, couronna leurs débuts.

Mademoiselle de Poitiers y représentait une naïade. Voici les vers qu'un triton amoureux lui adressait :

Qui pourrait entrevoir vos membres délicats  
Dans une eau claire et nette, et surtout peu profonde,  
De sa bonne fortune et d'eux ferait grand cas ;  
C'est un morceau friand s'il en est dans le monde.

Le public de Paris n'aurait point accepté ce ballet, si le directeur de l'Opéra l'avait mis en scène avec des hommes travestis. Lulli veut montrer du moins sa bonne volonté : quatre demoiselles formaient tout le personnel de son école de danse, il les lance bravement sur le théâtre, fait un va-tout audacieux, remporte une victoire complète, et mademoiselle Lafontaine se signale de telle manière que le titre de reine de la danse lui est accordé.

L'armée dansante d'Aladin, commandée par mademoiselle Bigottini, les chœurs de naïades, guidés par mademoiselle Taglioni, offraient plus de séduction et plus d'art ; leur effet nous a paru ravissant, et pourtant il peut à peine se comparer à la sensation que produisit mademoiselle Lafontaine escortée de ses trois compagnes, mesdemoiselles Roland, Lepeintre, Fernon.

Le défaut de sujets fut un obstacle qui s'opposa sans doute à l'introduction du grand ballet à l'Académie royale. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *le Triomphe de l'Amour*, et toutes les pièces du même genre appelées ballets, n'étaient autre chose que des opéras coupés de manière à donner un peu plus de développement à la danse ; le chant n'en était pas moins l'objet principal. Pécourt, depuis si fameux, débute dans *Cadmus* et partage d'abord les honneurs de la danse avec Beauchamp, Dolivet, excellent pantomime, et L'Étang le cadet. La troupe chantante fait de précieuses acquisitions : Nouveau l'aîné remplit avec succès le rôle d'Amisodar dans *Bellérophon*, Duménil, celui d'Alphée dans *Proserpine*, et Marthe le Rochois commence par le rôle d'Aréthuse la grande réputation que celui d'Armide lui fit acquérir. Mes-

demoiselles Louison et Fanchon Moreau s'essaient en paraissant d'abord dans les prologues ; c'était le noviciat des cantatrices. Mais nous voyons mademoiselle Bluquette aborder sans crainte le rôle important de Cassiope dans *Persée*. Cet opéra présente un double début de la même personne : mademoiselle Desmatins y paraît comme danseuse et comme cantatrice , est doublement applaudie , et se décide ensuite pour le chant. Si la danse y perdit , la musique n'eut qu'à se louer de la manière dont l'actrice chantante s'acquitta du premier emploi.

Vigarani , machiniste du plus grand talent , donne ses soins aux théâtres de la cour. Rivani et plus tard Bérain remplissent les mêmes fonctions à l'Opéra.

Des ballets italiens , exécutés par des danseurs italiens , faisaient aussi partie des divertissemens de la cour. Celui de

*l'Impatience*, dont on traduisit les récits en français pour que Louis XIV pût le danser, était, comme tous les ballets comiques de ce temps, une série de scènes indépendantes les unes des autres, et qui se rapportaient au titre de la pièce. On y voyait des gens affamés qui se brûlaient en voulant manger leur soupe trop chaude ; des chasseurs à la chouette attendant vainement les oiseaux pour les prendre à la glu ; des créanciers, des plaideurs impatiens ; des filles cherchant des galans ; des Suisses, servis par des Florentins avec des bouteilles à long col et de très-petits verres, impatiens de boire, se jettent dans un grand muid de vin, les pieds en l'air, pour boire *ad libitum*. M. Dupin faisant le rôle de la chouette récitait ce couplet :

Mon petit bec est assez beau,  
Et le reste de ma figure

Montre que je suis un oiseau  
Qui n'est pas de mauvais augure.

Louis XIV y disait ces vers :

De la terre et de moi qui prendra la mesure,  
Trouvera que la terre est moins grande que moi.

*Le Temple de la Paix* est représenté à Fontainebleau par le corps de ballet de l'Académie royale de Musique ; d'illustres danseurs y font leur partie et se mêlent aux virtuoses académiciens. Les danseuses du théâtre qui figuraient avec les princesses et les dames de la cour étaient appelées *femmes pantomimes*, pour les distinguer des *dilet-tante* titrées. On remarque parmi ces amateurs la princesse de Conti, la duchesse de Bourbon, mesdemoiselles de Blois, d'Armagnac, de Brienne, d'Uzès, d'Estrées, madame de Lewestein ; les comtes de Brionne, de Guiche ; les mar-

quis de Châteauneuf, de Mouchy ; les chevaliers de Sully, de Soyecourt.

Dun, Hardouin, Thévenard, mademoiselle Maupin, brillent ensuite dans le chant ; Ballon danse avec énergie et vivacité ; mademoiselle de Subligny se fait généralement admirer pour sa danse noble et gracieuse.

---

---

## CHAPITRE VIII.

**Lulli , compositeur de ballets. — Il introduit à l'Opéra la danse animée et joyeuse. — Ses amours avec mademoiselle Le Rochois.**

---

Lulli s'occupait de toutes les parties d'un opéra, le chant, la danse, l'orchestre, les machines, les décorations, la mise en scène; c'est lui qui réglait et dirigeait tout. Etait-il content d'un sujet, dont la voix promettait beaucoup, il s'attachait à le former avec une affection particulière. Sans se borner à la musique, à l'art du chant, il leur enseignait encore à entrer, à marcher sur la scène, à se donner la grâce du geste et de l'action. Il payait un maître

de danse à La Forêt, et fit lui-même l'éducation des demoiselles de Saint-Christophe et Le Rochois, du ténor Duménil, qui avait passé de la cuisine au théâtre. Les railleries de la Comédie Italienne, et surtout le *Persée cuisinier*, apprirent cette métamorphose à toute la France. Duménil sut mieux profiter des leçons du maître que La Forêt, dont la voix de basse était magnifique. Lulli composa pour ce dernier, l'air : *Au généreux Roland je dois ma délivrance*, et la partie de Polyphème dans *Acis et Galathée*, que les connaisseurs regardèrent comme le plus beau rôle de basse du répertoire. Après cinq ou six ans d'exercice, La Forêt demeura *rustre et mal façonné*. Désespérant de le rendre meilleur, Lulli se vit forcé de le congédier.

Les acteurs, qu'une grande habitude de la scène et des succès constans

avaient placés au premier rang, étaient de même soumis à de semblables épreuves. Lorsque Lulli préparait une pièce nouvelle, il commençait par leur enseigner la manière de concevoir et d'exécuter les rôles qu'il leur destinait. C'est ainsi que Beaupui joua le personnage de Protée dans *Phaéton*. Son directeur le lui avait montré geste pour geste. On arrivait ensuite aux répétitions, où Lulli ne laissait entrer que les personnes absolument nécessaires. Il avait la liberté de corriger et d'instruire ses acteurs et ses actrices; et comme il avait la vue basse, il mettait sa main sur son front horizontalement, et les regardait sous le nez pour découvrir s'ils ne faisaient pas la grimace en chantant, et si le jeu de leur physionomie était bon. Son oreille délicate surveillait l'orchestre et ne permettait aucune broderie aux exécutans. Si par malheur ils prenaient

la licence d'ajouter des notes d'agrément à leur tablature (partie), c'est alors qu'il entra en fureur, au point de casser un violon sur la tête de celui qui ne le jouait pas à son gré. La répétition finie, Lulli appelait le symphoniste, lui payait son violon au triple et le menait au cabaret. Le vin chassait la rancune ; l'un avait fait un exemple, l'autre y gagnait quelques pistoles, une leçon et un repas également bons. Mais le soin qu'avait Lulli de ne recevoir que des symphonistes d'une habileté reconnue, rendait ses corrections violentes fort rares. L'air des songes funestes d'*Atys* était le morceau de concours qu'il leur donnait à jouer pour les épreuves ; les principales difficultés s'y trouvaient réunies.

Lulli prenait un soin particulier de la danse ; il composa tous ses ballets avec Desbrosses et Beauchamp. Il sup-

primait des entrées , en substituait de plus convenables à la situation dramatique , imaginait des pas de caractère et d'expression , et sut animer nos danseurs qui se pavanaient terre à terre avant lui. C'est à Lulli que nous devons la danse vive et joyeuse que les vieux amateurs de l'époque traitaient de baladinage en jetant les hauts cris. Nos perruques contemporaines n'ont-elles pas voulu se révolter lorsque les roulades se sont introduites au grand Opéra ? La danse légère de Lulli fut applaudie comme les vocalises de Rossini l'ont été de nos jours , après avoir été dénigrées par les amateurs de l'ancienne psalmodie.

Lulli dansait au besoin devant ses danseurs pour leur faire comprendre plus facilement ses idées. Il dansa d'une manière très-bouffonne dans *le Bourgeois-Gentilhomme* et *Pourceaugnac* ,

et ses gambades lui valurent le titre de secrétaire du roi en ses conseils. Lulli ne dansait que d'instinct et sans avoir jamais appris ; mais l'habitude de voir des danses, et d'heureuses dispositions pour tout ce qui tient aux spectacles, le faisaient danser, sinon avec une grande *politesse*, au moins avec une vivacité fort agréable.

« Lulli commandait en dictateur à  
« sa république chantante et dansante,  
« dit Fréneuse de la Vieuville. Ses char-  
« ges, ses richesses, sa faveur, son  
« crédit, son talent, lui donnèrent  
« cette première autorité. Il avait deux  
« maximes qui lui attiraient une ex-  
« trême soumission de la part du peuple  
« musicien, qui d'ordinaire est pour  
« ses conducteurs ce que les Anglais  
« et les Polonais sont pour leurs prin-  
« ces. Lulli payait à merveille et ne  
« permettait aucune familiarité. Il était

« pourtant bon et libre. Il se faisait  
« aimer de ses acteurs, ils soupaient  
« ensemble de bonne amitié. Cepen-  
« dant il n'aurait pas entendu raillerie  
« avec les hommes qui auraient abusé  
« de ses manières sans façon, et il  
« n'avait jamais de maîtresse parmi les  
« femmes. Non seulement il ne deman-  
« dait rien à chanteuse ni à danseuse,  
« mais il tenait la main à ce qu'elles  
« n'accordassent rien à autrui, ou du  
« moins qu'elles ne fussent pas aussi  
« libérales de leurs faveurs, qu'on en  
« a vu depuis quelques-unes l'être. Je  
» n'aime point à mentir, et pour ne  
« pas mentir à force de vouloir élever  
« Lulli, je ne dirai point que de son  
« règne ce fut à l'Opéra une aventure  
« inouïe qu'une petite fredaine. L'O-  
« péra n'était pas cruel, mais il était  
« politique et réservé. Sauver les appa-  
« rences et n'être pitoyable que rare-

« ment et à la dérobée , est quelque  
« chose pour une Angélique et une  
« Armide hors de la scène , c'était une  
« marque édifiante de la considération  
« qu'elles avaient pour le patron. Un  
« autre effet du respect que lui por-  
« taient ses gens , était l'attention qu'ils  
« avaient de se tenir chacun en état de  
« remplir son poste. Je vous réponds  
« que sous l'empire de Lulli les chan-  
« teuses n'auraient pas été enrhumées  
« six mois de l'année , et les chanteurs  
« ivres quatre jours par semaine. Ils  
« étaient accoutumés à marcher d'un  
« autre train ; il ne serait pas alors  
« arrivé que la querelle de deux ac-  
« trices se disputant un premier rôle ,  
« ou deux danseurs se disputant une  
« entrée brillante, eussent retardé d'un  
« mois la représentation d'un opéra. Il  
« les avait mis sur le pied de recevoir  
« sans contestation le personnage qu'il

« leur distribuait. Un maître d'opéra ,  
» obligé de rendre compte à ses ac-  
« teurs des rôles qu'il leur présente ,  
« serait à son aise et devrait s'en pro-  
« mettre une belle exécution ! »

La morale jésuitique est aussi ancienne à l'Opéra que la musique de Lulli. Notre ex-directeur des Beaux-Arts ne doit donc pas prétendre à un brevet d'invention pour avoir mis des surveillans dans les corridors afin d'empêcher les réunions illicites. L'apologiste Fréneuse, qui nous parle de la bonté naturelle de Lulli et dit naïvement que ce directeur n'avait jamais de maîtresses *parmi les femmes*, se trompe doublement. La taille un peu trop arrondie de Mlle. Le Rochois donna des soupçons à son directeur. Pour se justifier, l'actrice lui dit qu'elle était mariée, et le prouva en tirant de sa poche un valet de pique sur le revers

duquel était écrite une promesse de mariage faite par Lebas, *fagotto primo* de l'orchestre. A la vue de cet acte si singulièrement expédié, Lulli ne peut retenir les transports de sa fureur jalouse ; il prend la carte, la déchire, donne un coup de pied dans le ventre de son infidèle, et la chasse de son académie comme ayant forfait à l'honneur. L'histoire nous apprend que le virtuose Néron n'agit pas avec plus de douceur envers l'impératrice Poppée. L'infortunée Armide quitta son palais enchanté pour aller faire une fausse couche. Cet accident ne fit qu'ajouter à son amour pour le *caro fagotto*, mais elle apprit à dissimuler et prit mieux ses précautions à l'avenir. Il suffisait que l'on pût croire à son retour sincère à la sagesse, pour être rappelée à l'Académie de musique où l'on ne pouvait se passer de son talent. Les

princes de Vendôme intercédèrent pour la souveraine disgraciée, et Lulli voulut bien lui rendre la baguette d'*Armide* et le sceptre du chant. Afin de se mettre en paix avec sa conscience, la tendre Le Rochois épousa secrètement son fiancé ; mais hélas ! le volage Lebas avait si souvent joué la partie de basson d'*Armide* ; il avait tant de fois vu Renaud s'arracher des bras de son amante, qu'il s'empressa d'imiter ce héros d'opéra en abandonnant à son tour une épouse légitime. Content d'avoir fait honneur à sa signature, il pensa qu'il ne lui restait pas d'autres devoirs à remplir, et quitta la trop sensible Le Rochois pour aller courir le monde. Le galant abbé de Chaulieu figure sur le notable catalogue des amans de cette belle ; il l'a célébrée dans ses vers. La dernière pièce qu'il lui adressa répond à un couplet de

Lulli, devenu rimeur français pour exprimer sa passion à *la prima donna* ;  
Chaulieu la plaisante sur la conquête  
de cet amant ultramontain.

---

---

## CHAPITRE IX.

Costumes des danseurs, leurs masques. — Académie de danse établie par Louis XIV.

---

Les costumes offraient un mélange bizarre des habits de l'époque et d'une imitation grossière et ridicule de ceux de l'antiquité. Armide, ses confidentes, ses nymphes, paraissaient en robe à queue de soie à ramage, la taille longue et busquée, des manches serrées jusqu'au coude, et de grandes engageantes de dentelle flottaient autour de leurs avant-bras. Une espèce de cimier, fait en pain de sucre, s'élevait au-dessus de leur

tête; un voile qui pendait jusqu'à terre s'attachait à la pointe du cimier. Les héros portaient un casque chargé de plumes, avec la grande perruque. On inventa pour le ballet des costumes de fantaisie, taillés sans goût, massifs et lourds malgré leur forme écourtée, et sur lesquels on se régla dans la suite, attendu que ce modèle de convention avait été adopté. Comme ces costumes se ressemblaient beaucoup entre eux, on eut recours aux emblèmes pour caractériser les divers personnages et les faire connaître au public au moment de leur entrée en scène. Les Vents portaient un masque bouffi, tenant un soufflet d'une main, un éventail de l'autre. La Débauche, coiffée d'une couronne dont les fleurons étaient des verres à pied, remplis de vin rouge, blanc, jaune, orange; portant des épaulettes, une ceinture, des jarretières dans le

même goût ; couverte enfin de gobelets comme un mulet d'Espagne l'est de grelots , n'offrait-elle pas une image aussi fidèle qu'ingénieuse ? Les suivans de Silène, ayant pour casque une pinte, des litres pour brassarts , et cuirassés d'une feuillette , n'étaient-ils pas aussi bien représentés ? Le Génie de la musique avec une guitare pour couvre-chef , le corselet fait d'une basse de viole, et deux luths en manière de cuisarts ; les jardiniers couverts de choux, de carottes , d'asperges et de navets enfilés à des cordons ou réunis en bottes sur leur tête , semblaient-ils moins grotesques, aux yeux des amateurs, que le Carême-prenant de Rabelais , portant anguilles salées , harengs sorets , sardines sèches, à sa ceinture ?

On voulait que le ballet parlât aux yeux avec autant de précision que Despréaux , quand il appelle un chat , un

chat. L'excellent lithographe H. Lecomte a reproduit à nos yeux quelques-uns de ces costumes bizarres, et tout le monde a pu voir chez les marchands de caricatures le fidèle portrait des nymphes, des plaisirs, des bergers galans, de l'ancien Opéra français; et surtout ce fleuve en grande robe de chambre verte, culotte courte, bas de soie, perruque et petit chapeau à lampion, ayant cocarde, nœud d'épée, cordons de souliers et de montre en roseaux verdoyans, et les poches pleines d'algues et de joncs. Le Jeu se présentait entièrement équipé avec des brelans d'as et de valets, des quintes et des seizièmes majeures, etc. La Crapule, c'était encore un personnage des ballets du roi, paraissait avec des attributs plus singuliers encore. Enfin, pour terminer la description de cette galerie burlesque, je dirai que le Mon-

de, car il devait danser aussi, puisque les quatre élémens faisaient des entrechats et des flic-flacs, le Monde avait un habit complet peint à la manière des cartes de géographie. Sur son cœur on lisait *France; Espagne*, un peu plus bas; *Angleterre*, derrière sa manche; *Allemagne*, du côté opposé; *Italie*, le long d'une de ses bottes; *pôles*, vers ses omoplates; au milieu de son dos était affiché *Terres australes inconnues*, et plus bas, *Iles sous le vent*. Nos maîtres de ballets ne possèdent pas si bien les finesses de l'esprit : on voit qu'ils n'ont jamais été admis à visiter le palais diaphane de l'Allégorie; et nos abbés ne cultivent plus le champ de l'énigme avec autant de succès que leur confrère Beaugénie.

Une grande robe trainante de taffetas cramoisi-orange, garnie en galons d'argent, un mantelet de drap d'argent

flottant sur les épaules, une perruque à marteaux, un masque doré, couronné par les rayons du soleil, tel était le costume d'Apollon dans l'*Épithalame pudique* de d'Urfé.

On voit que le masque fait toujours partie du costume des danseurs de ce temps. Ces virtuoses ont paru masqués sur la scène jusqu'en 1772. Alors seulement les danseurs montrèrent leur visage au public, qu'un usage ridicule privait du jeu de physionomie qui peut seul animer la pantomime et marquer la juste expression des sentimens. Croira-t-on que nos devanciers furent assez insensibles, assez barbares pour s'opposer à cette exhibition ? Que l'immobilité d'une face de toile ou de carton, enluminée et fardée par la brosse du décorateur, fut préférée aux traits nobles et dramatiques de Pécourt, de Dupré, de Gaëtan - Vestris, et que la

force de l'habitude aveugla les *dilettanti* au point de réclamer contre des novateurs audacieux ? Les femmes entendaient trop bien leurs intérêts pour se soumettre à une mascarade ridicule ; elles dansaient à visage découvert et figuraient avec des hommes masqués ; c'était encore une absurdité. Les nombreux partisans des coutumes anciennes l'emportèrent , les masques reparurent et vinrent de nouveau couvrir les traits des danseurs de l'Opéra , des figurans surtout. Mais cette restauration ne fut pas de longue durée : en 1773 , un an après , les masques tombèrent pour ne plus reparaitre. Le public français tient à ses habitudes ; on parle sans cesse de notre légèreté , certes nous ne méritons pas ce reproche sous le rapport de la musique et de diverses parties de l'art dramatique. Il ne faut pas s'étonner si les costumes de l'an-

cien Opéra ont été conservés pendant plus d'un siècle. Le ballet de *Manon Lescaut* vient de nous donner un croquis de ce que l'on a si long-temps admiré sur notre première scène lyrique. Cette caricature pourtant est incomplète : les dieux, les fleuves, les bergers devraient y être masqués, puisque l'action a eu lieu en 1750.

Avant de passer à la seconde époque de notre danse théâtrale, avant d'abandonner le siècle de Louis XIV, il faut que je dise un mot de l'académie que ce roi danseur établit. Le personnel du ballet, s'il n'était fort habile, pouvait du moins faire preuve complète de gentilhommerie, et Louis XIV comptait des marquis, des marquises, des ducs, des duchesses, que dis-je, des princes, des princesses, des reines, parmi ses sujets.... de la danse. C'est en 1661 que ce monarque baladin fon-

da l'Académie de Danse. Une salle du Louvre était assignée à cette société savante qui préféra toujours aux lambris dorés les murs enfumés d'un cabaret ayant pour enseigne *L'Épée de bois*. C'est dans ce lieu favori que se réunissaient les académiciens ; c'est là que se réglaient les intérêts de l'empire du rigaudon et du menuet ; c'est là que se faisaient les élections , et , sans divertir à autre acte , sans quitter l'académique fauteuil , on servait le dîné sur la table où chacun venait d'écrire son bulletin. La nappe couvrait le tapis vert , la bouteille succédait à l'écrivoire , la soupière remplaçait l'urne du scrutin , et l'on buvait à longs traits à la santé du nouvel académicien , au voyage de celui que la mort venait de rayer du contrôle.

Les lettres patentes portant création de l'Académie de Danse présen-

tent des singularités fort curieuses ; je vais en donner un échantillon en transcrivant une partie des *considérant* ; voici comment le roi danseur s'y exprime :

« Bien que l'art de la danse ait tou-  
« jours été reconnu l'un des plus hon-  
« nêtes et des plus nécessaires à former  
« le corps , et lui donner les premières  
« et les plus naturelles dispositions à  
« toutes sortes d'exercices , et entre  
« autres à ceux des armes , et par con-  
« séquent l'un des plus utiles à notre  
« noblesse et autres qui ont l'honneur  
« de nous approcher , non seulement  
« en temps de guerre , dans nos ar-  
« mées , mais encore en temps de paix ,  
« dans les divertissemens de nos bal-  
« lets ; néanmoins il s'est , pendant le  
« désordre des dernières guerres , in-  
« troduit dans ledit art , comme dans  
« tous les autres , un grand nombre

« d'abus capables de les porter à leur  
« ruine irréparable.....

« Beaucoup d'ignorans ont tâché de  
« défigurer la danse et de la corrompre  
« en la personne de la plus grande  
« partie des gens de qualité ; ce qui  
« fait que nous en voyons peu dans  
« notre cour et suite , capables d'en-  
« trer dans nos ballets , quelque des-  
« sein que nous eussions de les y ap-  
« peler. A quoi étant nécessaire de  
« pourvoir , et désirant rétablir ledit  
« art dans sa perfection , et l'augmen-  
« ter autant que faire se pourra , nous  
« avons jugé à propos d'établir dans  
« notre bonne ville de Paris une Aca-  
« démie royale de Danse , composée  
« des treize des plus expérimentés du-  
« dit art , savoir :

MM. Galant du Désert , maître à  
danser de la reine ;

Prévôt , maître à danser du roi ;

MM. Jean Renaud , maître à danser  
de Monsieur ;  
Guillaume Raynal , maître à  
danser du Dauphin ;  
Nicolas de Lorges ;  
Guillaume Renaud ;  
Jean Picquet ;  
Florent Galant du Désert ;  
Jean de Grigny.

Tels sont les noms des patriarches de la danse française. L'Académie royale de Danse, la plus sémillante de toutes, a fait comme tant d'autres académies, ses membres ont sommcillé sur les chaises de paille de *L'Épée de bois*, bornant leurs travaux à cuver le vin de Bourgogne ou de Surène, qu'une main libérale leur versait. Aucun mémoire de cette intéressante académie ne nous est parvenu ; l'art de la chorégraphie, avec lequel on écrit la danse au moyen de différens caractères, comme on fait

la musique, n'était probablement pas connu de ces académiciens. Cet art inventé par les Égyptiens, cultivé par les Romains, qui en avaient changé les procédés, fut retrouvé, en 1588, par Toinet Arbeau, chanoine de Langres; Beauchamps, maître de ballets de Louis XIV, prétendit ensuite en être l'inventeur, le parlement du moins le déclara. Feuillet et Desaix, maîtres de danse, publièrent ensuite un traité de chorégraphie à Paris, en 1709 et 1713. Guillemain écrivit sur la même matière. Noverre donna l'idée d'ajouter au plan géométrique du chorégraphe le dessin des groupes, des pas et des positions des danseurs; c'est ce que M. Blasis vient d'exécuter, du moins en partie, dans le *Code complet de la Danse*, mis au jour en 1830.

---

---

## CHAPITRE X.

Danseurs fameux du XVII<sup>e</sup> siècle. — Dupré, Mademoiselle Sallé, ses succès à Londres.

---

L'auteur des *Caractères* a parlé des virtuoses de la danse qui brillaient de son temps ; en faisant la critique de leurs mœurs, il nous signale les difficultés que l'on avait déjà surmontées en 1675. « Voudriez-vous le sauteur « Cobus, qui, jetant ses pieds en avant, « tourne une fois en l'air avant que de « tomber à terre ? Ignorez-vous qu'il « n'est plus jeune ? » dit La Bruyère, en s'adressant aux femmes sensibles de

la cour. C'est Beauchamps ou Le Basque, danseurs de l'Opéra, qu'il désigne. Le fameux Pécourt est ensuite mis en scène sous le nom de Bathyle. « Où  
« trouverez-vous, je ne dis pas dans  
« l'ordre des chevaliers que vous dé-  
« daignez, mais même parmi les far-  
« ceurs, un jeune homme qui s'élève  
« en dansant, et qui fasse mieux la ca-  
« briole?... Pour celui-là, la presse y  
« est trop grande, il refuse plus de  
« femmes qu'il n'en agrée. »

Pécourt, le favori des belles de l'époque, était l'amant aimé de Ninon. Le maréchal de Choiseul, son rival, rencontre un jour, chez leur maîtresse commune, le danseur vêtu d'un habit qui ressemblait à un uniforme. « Ah !  
« ah ! lui dit-il d'un ton railleur, et de-  
« puis quand militaire, M. Pécourt ?  
« Dans quel corps servez-vous donc ?  
« — Maréchal, je commande un corps

« où vous servez depuis long-temps. »

Blondy, neveu de Beauchamps, Feuillet, Desaix, Ballon, Baudiery-Laval et son fils Michel-Jean, bon danseur et machiniste excellent ; Mesdemoiselles Subligny et Prévost dont j'ai déjà parlé ; Mesdemoiselles Carville et Le Breton brillèrent au commencement du siècle dernier. Ces virtuoses précédèrent le grand Dupré et Mesdemoiselles Sallé et Camargo.

Dupré, que son talent, sa taille peut-être, ont fait surnommer le grand, était un homme superbe, belle figure, formes admirables, taille de cinq pieds huit pouces ; magnifique dans les chaconnes et les passacailles, il prépara Gaëtan Vestris. Dupré tint le sceptre de la danse pendant trente ans à l'Opéra.

Lorsque le grand Dupré, d'une marche hautaine,  
Orné de son panache, avançait sur la scène,

On croyait voir un dieu demander des autels,  
Et venir se mêler aux danses des mortels.  
Dans tous ses défilimens, sa danse simple et pure  
N'était qu'un doux accord des dons de la nature.  
Vestris, par le brillant, te fini de ses pas  
Nous rappelle son maître et ne l'éclipse pas.

DORAT, Poème de *la Déclamation*.

Javilliers, qui doublait Dupré ; Fos-  
san, danseur comique, fort agréable et  
fort spirituel, se faisaient remarquer  
à côté des premiers virtuoses.

La réunion de trois talens tels que  
Dupré, Mesdemoiselles Sallé et Ca-  
margo, les progrès que la danse fit par  
le secours de ces virtuoses, marquent  
la seconde époque de cet art chez les  
Français. Une figure noble, une belle  
taille, une grâce parfaite, une danse  
expressive et voluptueuse, tels étaient  
les avantages de Mademoiselle Sallé, la  
Taglioni de 1730. Sa danse était naïve  
et gracieuse sans gambades ni sauts ;

elle n'a jamais fait un entrechat , ni une  
pirouette.

Ah ! Camargo , que vous êtes brillante !  
Mais que Sallé , grands dieux ! est ravissante !  
Que vos pas sont légers , et que les siens sont doux !  
Elle est inimitable , et vous êtes nouvelle :  
Les Nymphes sautent comme vous ,  
Et les Grâces dansent comme elle :

Voltaire fait ainsi le portrait des deux  
virtuoses qui enchantèrent alors les *dil-*  
*lettanti* de l'orchestre et de l'avant-  
scène. Je vais citer encore un quatrain  
du même auteur , où les divinités de  
l'Olympe jouent un rôle selon l'usage :  
pour être galans , nos poètes n'en  
étaient pas moins classiques.

De tous les cœurs , et du sien la maîtresse ,  
Elle alluma des feux qui lui sont inconnus ;  
De Diane c'est la prêtresse ,  
Dansant sous les traits de Vénus.

Ce bon mot , de quatre rimes orné ,

pourrait faire croire que Mademoiselle Sallé conserva toute sa vie cette paisible indifférence, qui épargne tant de peines et de regrets aux danseuses de l'Opéra. Il paraît, hélas ! que cette rigueur n'était qu'une feinte, une retraite simulée, une embuscade pour surprendre avec plus d'avantages l'ennemi, et conquérir un butin plus considérable. Des vertus de cette espèce ont, dans tous les temps, brillé sur nos théâtres ; Mademoiselle Raucourt se servit ensuite de la même tactique, moyen que plusieurs de nos contemporaines ont employé avec succès.

Ce bon M. de Voltaire fut assez ingénu pour croire aux mœurs austères de Mlle. Sallé, pour élever des monumens littéraires à la *Diane* des coulisses. Mais ses madrigaux sont restés, et les épigrammes du parti de l'opposition ne sont connues que des érudits ;

d'ailleurs oserait-on citer une pièce de vers qui peut faire douter de la vertu d'une jolie femme, d'une danseuse surtout ? Pour l'honneur de la critique, je me contenterai d'indiquer la meilleure de ces épigrammes, que des arrangeurs malins dirigèrent plus tard contre Mlle. Raucourt. Elle commence par ce vers :

Sur la Sallé, la critique est perplexe.

Cette virtuose quitta l'Opéra en 1741 pour aller en Angleterre. Le *Times*, le *Morning - Chronicle*, le *Sun*, tous les *furets* et journaux des théâtres de Londres nous ont fait un pompeux récit des triomphes de Mlle. Taglioni, et des témoignages d'admiration et de gratitude qu'elle a reçus. Bagatelles que tout cela ; cette fureur, cet enthousiasme, ce fanatisme sont bien peu de

chose, ou plutôt ne sont rien en comparaison des hommages offerts et prodigués par ces insulaires à la divine Sallé. L'histoire nous apprend qu'à la représentation donnée à son bénéfice, on se battit à la porte du théâtre; qu'une infinité de *dilettanti* furent obligés de conquérir à la pointe de l'épée ou bien à coups de poing les places qu'ils avaient achetées à l'enchère à des prix exorbitans. Au moment où la danseuse se préparait à faire sa dernière révérence, des applaudissemens éclatent de toutes parts et semblent ébranler la salle jusque dans ses fondemens. Pendant que ce tonnerre grondait, une grêle de bourses pleines d'or tombe sur le théâtre, une pluie de bonbons suit le même chemin. Ces bonbons, à Londres fabriqués, étaient d'une singulière espèce; des guinées, non pas telles que les louis d'or en

amidon étalés chez Berthélemot , mais de belles guinées en or, bien cordonnées et trébuchantes , en formaient la praline ; la papillote était un billet de banque. Nos virtuoses favorites posent maintenant sur leur tête ou sur leur cœur la couronne ou le bouquet offert par un public électrisé, Mlle. Sallé mit dans sa poche, ou, pour être plus exact, dans un sac, les preuves de la reconnaissance de ses admirateurs. La troupe légère des petits Amours qui entouraient la nouvelle Danaé , ramassait à l'instant les précieuses dragées, et deux satyres dansans enlevèrent en cadence le sac de la recette improvisée. Cette soirée valut à Mlle. Sallé plus de deux cent mille francs. Que l'on dise à présent que tout s'est perfectionné, que les virtuoses sont rémunérés plus libéralement qu'autrefois. Est-il une danseuse assez romantique pour préférer

une couronne de licrre et des stances  
irrégulières aux hommages classiques  
des enfans d'Albion ?

---

## CHAPITRE XI.

### Mademoiselle de Camargo.

---

Le ballet de *Manon Lescaut*, où Mesdemoiselles Sallé, Camargo, Petitpas sont mises en scène dans des rôles du genre de ceux qu'elles jouaient, a ramené sur l'horizon ces divinités de l'Opéra, dès long-temps éclipsées. Certains journalistes en ont parlé de manière à prouver qu'ils ne s'étaient pas donné la peine de feuilleter les mémoires du temps, que dis-je, les almanachs qui auraient pu leur fournir des renseignements positifs sur ces danseuses. Un aristarque a voulu redresser leurs er-

reurs, et n'a pas montré plus d'érudition, car, en soutenant que l'on devait écrire *Camargot* et non *Camargo*, il s'est mis en contradiction avec tous les mémoires de l'époque, les registres de l'Académie royale de Musique, les feuilles d'émargement acquittées et signées par Mademoiselle de Camargo, et même avec l'histoire ecclésiastique et l'histoire de l'Inquisition d'Espagne. Vous voyez qu'il faut faire du chemin pour suivre à la piste la généalogie d'une danseuse aussi leste.

Marie-Anne Cupis de Camargo naquit à Bruxelles, le 15 avril 1710, d'une famille noble, d'origine espagnole, qui a donné plusieurs cardinaux au sacré collège. Hercule au berceau tordait le cou des serpens à sonnettes prêts à le dévorer. Le talent de Mlle. de Camargo ne fut pas moins précoce. Elle était dans les bras de

sa nourrice ; le son d'un violon frappe son oreille , et lui inspire des gestes et des mouvemens si vifs , si gais , si bien cadencés , que l'on imagina sur-le-champ que cette virtuose de six mois serait un jour une des premières danseuses de l'Europe. Leste comme un oiseau , toujours sautant , cabriolant , elle justifiait cet horoscope ; et la princesse de Ligne admirant de si heureuses dispositions , offrit à ses parens de l'envoyer à Paris et de payer les frais du voyage et de son éducation dansante. Elle avait alors dix ans ; elle profita si bien des leçons de Mademoiselle Prévôt , que trois mois après elle retourna à Bruxelles pour y tenir l'emploi de première danseuse au théâtre. Mlle. de Camargo fut engagée ensuite à Rouen et vint débiter à Paris. Présentée par Mlle. Prévôt , elle parut dans *Les Caractères de la danse* , pas

d'une grande difficulté , que les virtuoses du premier rang osaient seules aborder. Elle obtint un succès foudroyant ; la jeune Camargo fut prônée dans toutes les sociétés ; on se battait aux portes de l'Opéra pour aller admirer cette merveille ; toutes les modes nouvelles prirent son nom , et son cordonnier fit fortune. Les dames fashionables voulaient absolument être chaussées à la Camargo.

Un triomphe si complet donna les plus vives alarmes à Mademoiselle Prévôt , et , dans la crainte que son élève ne lui enlevât la faveur du public, elle eut recours à l'intrigue ; Mademoiselle de Camargo fut contrainte, après ses débuts , de prendre place dans le corps de ballet, et d'accepter le modeste emploi de figurante. Elle s'en échappa bientôt par une action d'éclat. La jeune élève figurait dans une entrée de dé-

mons; Dumoulin, surnommé le diable, qui devait y danser un solo, n'était pas en scène quand les symphonistes attaquèrent son air. Mademoiselle de Camargo, qu'une inspiration soudaine vint animer, quitte son rang, s'élance au milieu du théâtre, improvise le pas de Dumoulin, danse de verve et de caprice, et transporte d'admiration et d'enthousiasme les spectateurs que l'absence du danseur récitant avait indisposés. Ce trait acheva de la brouiller avec Mademoiselle Prévôt qui, dès ce moment, refusa de lui donner des leçons et même de lui faire danser une entrée que la duchesse de Berri avait demandée. Blondi, la voyant en pleurs, lui dit : « Quittez cette dure et jalouse  
« maîtresse qui vous fait éprouver tant  
« de mortifications. C'est moi qui vous  
« donnerai des leçons ; je composerai  
« l'entrée que Madame la duchesse de-

« mande, et vous la danserez après de-  
« main. » Les progrès de Mademoiselle  
de Camargo répondirent aux soins de  
cet habile danseur. Elle réunit bientôt  
la noblesse et le feu de l'exécution aux  
grâces, à la légèreté, à la gaieté ravi-  
sante qu'elle tenait de la nature. Sa  
conformation était la plus favorable à  
son talent ; ses pieds, ses jambes, sa  
taille, ses bras, ses mains, étaient de la  
forme la plus parfaite ; sa figure expres-  
sive n'offrait rien de remarquable sous  
le rapport de la beauté. Comme le fa-  
meux Arlequin Dominique, Mademoi-  
selle de Camargo était fort gaie sur la  
scène et fort triste à la ville ; on la citait  
pour son esprit ; sa danse était d'une  
étonnante légèreté, avantage très rare  
à cette époque. Des manières différen-  
tes de ses maîtres et de ses rivales, elle  
s'en fit une qui lui était propre. Tout  
en éclipsant Mademoiselle Prévôt, elle

sut lui emprunter ce qu'elle avait de piquant dans les passe-pieds et les pas gracieux. Elle exécutait avec une extrême facilité la royale et l'entrechat coupé sans frottement, temps fort agréables, qui passèrent de mode ensuite, on ne sait trop pourquoi.

Entrée à l'Opéra, le 5 mai 1726, Mademoiselle de Camargo le quitta définitivement en 1751. A sa mort, arrivée en 1770, elle fut regrettée par ses amis et ses voisins, comme un modèle de charité, de modestie et de bonne conduite. Ses appointemens n'étaient que de 2,500 livres, on lui avait accordé ensuite 500 livres de gratification. Son frère Camargo, violon à l'orchestre, avait 450 livres par an, plus, 50 livres pour jouer la partie de cor *dans l'occasion*. Ce frère avait été danseur; on le voit figurer avec sa sœur, en 1727, dans une représentation de Roland.

Pendant que Mademoiselle de Camargo ravissait les Parisiens en dansant des loures et des musettes, son oncle, Don Juan, s'exerçait à faire brûler des Juifs et des sorciers. Don Juan de Camargo, évêque de Pampelune, remplaça Don Diègue d'Astorga y Cespedes le 18 juillet 1720, et fut le trente-cinquième inquisiteur général en Espagne.

Les seigneurs de la cour exerçaient alors un pouvoir suprême et despotique sur les nymphes de l'Opéra. Voulaient-elles montrer de la réserve, de la régularité dans leur conduite, un ordre du roi s'y opposait; si cet ordre ne prescrivait pas en termes exprès que la danseuse ou la cantatrice devait céder sur le champ aux ordres de ses poursuivans, il favorisait du moins si bien leurs projets de séduction, qu'il était impossible de s'y soustraire. Le

mémoire présenté au cardinal de Fleury en 1728 par Ferdinand de Cupis de Camargo , dont M. Beffara possède l'original dans son recueil de pièces historiques et curieuses sur l'Académie royale de Musique , est une preuve authentique de cet abus scandaleux du pouvoir. Ferdinand de Cupis expose à son éminence, que, gentilhomme prouvant seize quartiers, ruiné et chargé de sept enfans, il a voulu leur donner un état qui ne les fit point déroger à leur noblesse, malheur qu'il regard plus funeste que la mort, et qu'ainsi il a fait entrer à l'Opéra ses deux filles, Marie Anne et Sophie, comme danseuses, sous la condition que lui et son épouse les y conduiraient et les reprendraient en sortant. Voici comment s'exprime ce père infortuné en racontant ses malheurs au cardinal qui se moqua de ses plaintes.

« L'ainée, qui depuis trois ans est à l'Opéra, s'est toujours parfaitement bien comportée, et cette conduite a été universellement admirée aussi bien que sa danse. Mais depuis trois ans, M. le comte de Melun a usé de séductions et de voies également indignes de lui et du suppliant, après avoir trouvé le secret de faire interposer des ordres au suppliant, que l'on a dit émaner d'une part respectable, pour ne point réprimer sa fille quoiqu'il y eût occasion de le faire ; il a cru que la soumission du suppliant à ces ordres, quoique surpris par de faux exposés, avancerait ses lâches desseins. Il a osé proposer au suppliant de consentir à la débauche de sa fille, et lui a offert pour cela de lui abandonner les appointemens qu'elle a à l'Opéra. Le suppliant ayant traité comme il le devait cette proposition, ce comte a trouvé le moyen de s'intro-

duire pendant plusieurs nuits dans la chambre de ses filles ; enfin , les 10 et 11 de ce mois de mai , il les a enlevées toutes deux et les tient actuellement en son hôtel à Paris , rue de la Culture-Saint-Gervais. Le suppliant, déshonoré ainsi que ses filles, poursuivrait à l'ordinaire, si le ravisseur était un simple particulier ; et les lois établies par sa majesté et ses augustes prédécesseurs, veulent que le rapt soit puni de mort. Il y a double crime, deux sœurs enlevées , dont une âgée de 18 ans, l'autre de 13. Mais le suppliant ayant pour partie une personne du rang du comte de Melun , est obligé de recourir aux législateurs, et espère de la bonté du roi qu'il lui fera rendre justice et qu'il ordonnera à Monseigneur le comte de Melun d'épouser la fille aînée du suppliant et de doter la cadette. Il ne peut que par là réparer une injure aussi san-

glante. Le suppliant espère de la charité et de l'équité de Votre Eminence, qu'elle voudra bien lui faire rendre cette justice et réparer l'injure qu'on lui a faite, par le rapport qu'il se flatte que Votre Eminence voudra bien en faire au roi; et en l'honorant de sa protection auprès de lui et le favorisant des sages conseils qu'il lui donne, il continuera ses vœux pour la santé et conservation de V. E. »

C'est Mademoiselle de Camargo qui battit les premiers entrechats, en 1730, et ne les battit qu'à quatre. Trente ans plus tard, Mademoiselle Lany, excellente danseuse, les battit à six, ensuite on les battit à huit. On a vu un danseur les froter à seize en avant. La pirouette ne s'est montrée sur notre grand théâtre qu'en 1766, elle y fut apportée de Stuttgart, par Ferville et Mlle. Heinel.

Quinault disposait avec art les fêtes

et les divertissemens de ses opéras; Lamotte et ses contemporains prirent ensuite une autre route, et le mauvais goût du siècle de Louis XV porta sa funeste influence sur les ballets.

Pierre Sodi de Rome vint en France en 1743, et fut engagé à l'Académie royale de Musique comme danseur et compositeur de ballets. Ce chorégraphe avait une imagination féconde, s'il faut en juger par le nombre de ses ouvrages, parmi lesquels on remarqua *la Cornemuse, les Jardiniers, les Fous, les Bouquets, les Mandolines*. Il composa ce dernier ballet pour faire briller le talent de son frère, Charles Sodi, qui jouait très bien de la mandoline, et recevait tous les jours les applaudissemens du public, en figurant sur la scène, où il exécutait des solos sur son instrument.

---

---

## CHAPITRE XII.

Noverre. — Il invente le ballet d'action. — *Médée et Jason*, ballet pantomime. — Maximilien Gardel, ses compositions chorégraphiques. — Gardel jeune.

---

Enfin Noverre vint, et, le premier en France,

retrouva l'art de la pantomime, et donna les premiers modèles du ballet d'action tel que nous le possédons, modèles que Maximilien Gardel, Dauberval et M. Gardel jeune surent perfectionner, en leur donnant une correction, une élégance qui manquaient aux ouvrages de Noverre. Voltaire et l'Europe entière ont proclamé

les triomphes de Noverre; pour apprécier le mérite de ce compositeur de ballets, et connaître l'immense révolution qu'il opéra dans l'empire de la danse, il faut se reporter au temps où il parut, et se représenter cet art tel qu'il était alors. Empruntons une page aux *Entretiens sur la danse*, de M. Baron.

« Le ballet d'action n'était pas encore  
« créé, mais on avait le ballet-opéra et  
« les divertissemens des opéras. On  
« aurait pu les perfectionner; point du  
« tout, ces divertissemens étaient fixés,  
« et l'on ne sortait jamais de la doctrine  
« consacrée. En tout opéra, on avait  
« des passe-pieds au prologue, des mu-  
« settes au premier acte, des tambou-  
« rins au second, des chaconnes et des  
« passacailles au troisième et au qua-  
« trième. Et, pour varier, des passa-  
« cailles, des chaconnes, des tambou-  
« rins, des musettes et des passe-pieds.

« En tout cela, ce n'était pas la marche  
« de l'opéra qui décidait, mais des  
« considérations qui lui étaient tout-à-  
« fait étrangères. Tel danseur excellait  
« dans les chaconnes, telle danseuse  
« dans les musettes. Or, comme il fal-  
« lait que, dans chaque opéra, tous  
« les sujets parussent chacun dans leur  
« genre, et que le meilleur dansât le  
« dernier, c'était d'après cette loi, et  
« non d'après l'action du drame, que  
« les pas étaient réglés. Cela était d'au-  
« tant plus inévitable, que jamais le  
« poète, le musicien, le maître des  
« ballets, le costumier, le décorateur,  
« ne se consultaient sur rien. Les lignes  
« étaient tracées; chacun de son côté  
« parcourait éternellement les mêmes,  
« sans s'inquiéter qu'elles aboutissent  
« au même point; aussi, avait-on la  
« plus grande peine à déraciner le mal.  
« Pour qu'un seul eût quitté ses habi-

« tudes de routine, il aurait fallu que  
« tous les quittassent en même temps ;  
« qu'on s'entendit , qu'on se concertât ;  
« et c'était demander l'impossible. »

Noverre et les deux Gardel ont fait dans la danse la même révolution que Gluck et Sacchini ont opérée quelques années plus tard dans la musique française. Noverre était le chef de l'école de Stuttgart, qui a formé ou perfectionné tous les grands danseurs de cette époque. Le père des deux Gardel était maître des ballets du roi de Pologne, Stanislas, à Nancy. Ces chorégraphes eurent à réformer les costumes bizarres et ridicules de notre opéra, à supprimer les masques, les paniers et les tonnelets. Dans *la Toilette de Vénus*, ballet pantomime de Noverre, les faunes parurent sans tonnelets, et ce fut le moindre service que ce maître rendit à la danse. Sa vraie gloire, comme il le

dit lui-même, c'est d'avoir créé le ballet d'action.

Le 13 juin 1763, on représente *Ismène et Isménias*, dans lequel plusieurs scènes de *Médée et Jason*, ballet pantomime, sont intercalées. Cet intermède, que l'on pourrait regarder comme une imitation de celui d'*Hamlet*, devait faire connaître à Ismène tous les malheurs que l'amour peut causer. Lajon se fit honneur de cette idée dramatique et nouvelle pour la France; Laval père et fils, maîtres des ballets de l'Opéra, recevaient les complimens qu'on leur adressait pour avoir mis en scène une composition qui s'éloignait de la route battue, quand on apprit que l'intermède si remarquable était un fragment pris à *Médée et Jason*, ballet d'action de Norverre, que l'on représentait à Stuttgard et à Vienne depuis six mois. Ce premier essai ne réussit point, on exécuta

ensuite le même intermède après *Hypermnestre*, tragédie de Lemierre, et toujours avec aussi peu de succès. Le ballet pantomime ne fut goûté en France que quand Noverre y vint pour faire exécuter ses ouvrages. Maximilien Gardel avait alors quitté le masque ; ses camarades l'imitèrent, bientôt ; et je pense que l'immobilité du masque de la figure de Jason avait dû contribuer pour beaucoup au mauvais effet du fragment de ballet ajouté à l'opéra d'*Ismène et Isménius*.

Le 21 janvier 1772, on jouait *Castor et Pollux*, opéra de Rameau, chéri des *dilettanti*, et dont ils étaient privés depuis quelque temps. Gaëtan Vestris devait y danser, au cinquième acte, l'entrée d'Apollon ; il représentait le blond Phébus avec une énorme perruque noire, un masque et un grand soleil de cuivre doré rayonnant sur sa poitrine. Je ne

sais quelle raison empêcha G. Vestris de remplir son rôle ce jour là, mais M. Gardel fut appelé pour le remplacer ; il y consentit, à condition qu'il paraîtrait avec ses longs cheveux naturellement blonds, sans masque et débarrassé des attributs ridicules dont on affublait Apollon. Cette heureuse innovation fut approuvée par le public, et dès ce moment les premiers sujets abandonnèrent le masque. On le conserva pendant quelques années encore pour les choristes dansans (1), pour les ombres, dont le masque entièrement blanc paraissait convenir parfaitement aux personnages représentés, pour les vents et

(1) En 1685, Angelo Costantini, qui jouait le rôle de Mezzetin, fut chargé de représenter le personnage d'Arlequin. Le public, habitué à voir Costantini à visage découvert, l'engagea à quitter le masque. Mais lorsqu'il reprit son premier caractère, celui de l'intrigant Mezzetin, les acteurs chargés de l'emploi d'Arlequin reprirent le masque et le portent encore.

les furies. En 1785, les vents figuraient encore dans le prologue de *Tarare* avec leurs masques bouffis, mais ils n'avaient pas le soufflet à la main, comme autrefois.

Ces dates précises prouvent que la caricature de l'ancien ballet, offerte dans *Manon Lescaut*, est incomplète en ce que les danseurs y paraissent sans masque. L'action de *Manon Lescaut* se passe vers 1750, et l'on n'a quitté les figures de carton que vingt-deux ans plus tard. Les suivans de Bacchus, les fleuves, les bergers, que M. Scribe met en scène à visage découvert, n'ont jamais dansé sans masque sur le théâtre. Il est surprenant qu'un anachronisme de cette force ait échappé à l'œil vigilant, aux recherches minutieuses des érudits qui composent le comité de mise en scène.

Maximilien Gardel, compositeur de

musique , s'est distingué au concert spirituel, comme virtuose sur le violon, la harpe et le violoncelle. Maître des ballets, il a donné *la Chercheuse d'Esprit*, *la Rosière*, *Mirza*, *le premier Navigateur*, et beaucoup d'autres ballets pantomimes. *Le Déserteur*, qu'il avait composé pour un petit théâtre, fut ensuite agrandi et embelli par son frère, afin de le rendre digne de l'Académie royale. Dauberval était admirable dans le rôle de Montauciel, que Goyon remplit ensuite avec un semblable succès.

Gardel le jeune, je lui conserve toujours le titre sous lequel on le désignait, est né à Nancy, le 4 février 1758 ; il entra à l'Opéra comme danseur en 1774, fut maître des ballets de ce théâtre en 1787. Je parlerai de lui plus tard, en signalant les succès de ses productions chorégraphiques.

---

---

### CHAPITRE XIII.

La famille Vestris. — Gardel le jeune, ses compositions chorégraphiques. — Mademoiselle Guimard et ses contemporaines. — Madame Gardel. — Danseurs et maîtres de ballets.

---

La famille Vestris, originaire de Florence, a régné près d'un siècle sur notre empire dansant. Gaëtan Vestris, qui succéda au grand Dupré, parut en 1748 à l'Opéra, qu'il n'a quitté définitivement qu'en 1800. La danse de Gaëtan était un chef-d'œuvre de noblesse et de grâce. Il avait quatre frères qui

suivaient la même carrière, et, pour le distinguer parmi cette génération dansante, on l'appelait *le beau Vestris*. C'est lui qui nomma son fils Auguste *le diou de la danse*.

« — Si Auguste est plus fort que moi,  
« c'est qu'il a pour père Gaëtan Vestris;  
« avantage que la nature m'a refusé. —  
« Si le *diou* de la danse veut bien tou-  
« cher à terre de temps en temps, c'est  
« pour ne pas humilier ses camarades.  
« — Il n'y a dans ce moment que trois  
« grands hommes vivans : moi, Voltaire  
« et le roi de Prusse. » Telles sont les  
gasconnades principales du Florentin  
Vestris.

Le plus grand nombre de nos lecteurs a pu admirer le talent de M. Auguste Vestris dans la pantomime et l'exécution des pas. La nature ne l'avait pas moins favorisé que son père : belle figure, taille de Zéphire, une

reté, une vigueur extrêmes ; il surpassait tout ce que l'on avait vu jusqu'à lui. On n'avait pas encore battu un entrechat, filé une pirouette avec une aussi rare perfection. Il débuta à l'Opéra le 25 août 1772, dans *la Cinquantaine* ; il s'est retiré le 27 septembre 1816, par *l'Enfant prodigue*, dont il jouait le rôle principal avec une grande supériorité de talent. Auguste Vestris a joui constamment de la faveur du public ; il professe maintenant l'art qu'il exerça pendant quarante-quatre ans sur la scène avec tant de succès. Annoncer qu'il compte parmi ses élèves Mademoiselle Taglioni et le jeune Perrot, dont les débuts sont si brillans, c'est affirmer que ce virtuose n'est pas moins habile pour le conseil que pour l'exécution. *Consilio pedeque*, c'est la devise de Figaro, mise en variations pour lui être appliquée. M. Auguste Vestris

a composé beaucoup de pas , quelques divertissemens et un ballet pantomime, ayant pour titre : *Diane et Endymion*, qui n'est pas resté au répertoire.

Auguste-Armand Vestris, fils du précédent, a débuté en l'an 8 de la république, dans *La Caravane*; il a passé ensuite en Italie. Charles Vestris, élève et cousin d'Auguste, est entré à l'Opéra en 1809; il y est resté jusqu'en 1813, et professe maintenant la danse à Paris.

Nous devons compter parmi les illustres, Maximilien Gardel et son frère, qui excelle dans le drame chorégraphique et dans la composition des danses. C'est le meilleur maître de ballets qui ait jamais existé : cet éloge suffit et me dispense de faire l'énumération de ses ouvrages et de ses succès. Ses meilleurs ballets sont *Télémaque*, *Psyché*, *Achille à Scyros*, *Pâris*, *la Dansomanie*. On se souvient que M. Gardel,

représentant un des personnages principaux de ce dernier ballet, jouait un concerto de violon, et, comme dit Berchoux :

Brillait d'un triple éclat dans *la Dansomanie*.

Quelques journalistes, peu érudits, ont regardé *le Dieu et la Bayadère*, comme une nouveauté remarquable, sous le rapport de l'invention, en ce que la danse s'y trouve combinée avec le chant de manière à balancer la puissance vocale, et que cet opéra réunit à cet avantage celui de ne présenter que des femmes aux *dilettanti* de la danse. Ces journalistes se sont doublement trompés. *Les Éléments*, *les Indes galantes*, et une infinité d'opéras-ballets de Lamotte, avaient déjà montré cette réunion d'une action dansée et chantée; et M. Gardel nous avait

donné, en 1790, un ballet sans hommes, celui de *Télémaque*.

Coindé, Didelot, Milon, Aumer, Blache, successeurs des Noverre, des Gardel, des Dauberval, ont obtenu de beaux succès par des ouvrages de différens genres. MM. Léon, Henry, Blache fils, Galzerani, Coraly, Taglioni, Aniel, Blasis, sont aussi des maîtres de ballets recommandables. Ce dernier doit être encore signalé comme ayant écrit sur son art : M. Blasis a publié, à Londres et à Paris, en anglais et dans notre langue, un volume très-curieux, intitulé : *Code de la Danse*.

Pendant que l'art se perfectionnait en France, l'Italie n'avait encore que des pantomimes dépourvues de goût, de grâce et de naturel. Les danseurs et des compositeurs français y parurent, et la danse y fut régénérée. Noverre donna quelques ballets à Milan, et sa

manière se propagea dans toute l'Italie.

Rossi, Clerico, Franchi, Mazzarelli, Angiolini, Giannini, formés par Novverre, ouvrirent la carrière à Vignano, à Gioia.

Il est des races où la faculté dansante se transmet de père en fils. Nous avons vu les Baudiery-Laval, les Vestris, les Gardel; voici maintenant les trois Malter, que l'on désignait par des surnoms afin de ne point les confondre. L'un était appelé l'*Oiseau* pour son extrême légèreté; l'autre Malter, *le Diable*, parce qu'il excellait dans les rôles de démon; et le troisième, original fort plaisant, Malter *la petite-culotte*, dont le sobriquet était aussi bouffon que la personne.

On se plaisait à réunir dans un pas de quatre, Lany, Dauberval, mesdemoiselles Peslin, Allard; c'était le chef-d'œuvre du genre. Mlle Théodore,

danseuse charmante, que Dauberval épousa, brillait aussi en 1776.

Fuyez, arrêtez-vous, suspendez votre ivresse ;  
 Comme Guimard enfin appelez les désirs ,  
 Et que vos pas brillans soient l'appel des plaisirs.

Mesdemoiselles Guimard, Allard, Heinel, Lany, virtuoses d'un grand talent, et contemporaines de Dorat, sont les héroïnes du chant de *la Danse*, le quatrième du poème de *la Déclamation*. Elles éclipsèrent les anciennes réputations par la grâce et l'élégance de leurs pas et de leurs attitudes.

« En 1816 comme en 1786, depuis  
 « son mariage comme lorsqu'elle était  
 « encore mademoiselle Miller, à vingt  
 « ans comme à cinquante, Mad. Gar-  
 « del a toujours été l'objet de la plus  
 « unanime admiration. Aussi excel-  
 « lente pantomime qu'habile danseuse,  
 « elle semblait dans chaque nouveau

« rôle se surpasser elle-même. On di-  
« sait que de ses pieds jaillissaient des  
« diamans ; on l'appelait la Vénus de  
« Médicis de la danse , et jamais la cri-  
« tique n'est venue mêler son aigre  
« voix à ce concert d'éloges. Comme  
« A. Vestris , elle embrassa tous les  
« genres ; la nature les avait faits l'un  
« et l'autre pour exceller dans tous. »

Nous voyons à la même époque les deux demoiselles Saulnier , posséder pendant quinze ans les rôles de Vénus ; Mlle. Coulon , Mlle. Clotilde , que l'on admira dans le genre noble ; Mad. Pérignon , Mlle. Chevigny qui la remplaça et fut supérieure à toutes celles qui l'avaient précédée : quelle verve ! quelle gaieté dans le comique ! dans les rôles sérieux quelle chaleur ! quelle expression ! tout le feu d'une actrice consommée brillait dans ses beaux yeux. Mlle. Delille , malgré son

embonpoint, montrait de la vigueur et de la légèreté; Mlle Millièrè, à la jolie figure chiffonnée, se distingua dans la danse rapide et brillante. Beau-pré, Branchu, se placèrent au premier rang parmi les comiques; Nivelon réussit dans les deux genres. Lépïcq, charmant danseur, dans le pas de deux surtout, que sa grâce et sa beauté firent surnommer l'Apollon de la danse; Laborie, qui en 1790 créa le rôle de Zéphire; Deshayes qui le perfectionna; Henry, dont la taille et la noblesse rappelaient le grand Dupré; Didelot, Beaulieu, St.-Amand, Duport, dont la rivalité avec A. Vestris fit tant de bruit dans le monde dansant, et fournit le sujet d'un mauvais poème à l'auteur de *la Gastronomie*; Mesdemoiselles Chameroÿ, Gosselin, dont on ne pouvait exprimer la prodigieuse flexibilité qu'en l'appelant *la Désossée*; Mes-

demoiselles Fanny Bias, Bigottini, si admirable dans le rôle de Nina; Masrelié, Colomb, Lorrain, Couston, soutinrent l'honneur de la danse pendant la troisième époque des progrès de cet art. Je puis citer encore Deschamps, Butteau, Titus, Léon, Léger; Mesdemoiselles Laval, Constance, Puvigné, Louise, Laneuville, que M. Baron a enregistrés dans son intéressant ouvrage.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin se montra souvent le digne rival de l'Opéra. *Le Déserteur, la Fille mal gardée, les Jeux d'Églé, Jenny, les Deux Créoles*, et plusieurs autres ballets de Dauberval et de M. Aumer, exécutés parfaitement, firent les délices du monde fashionable. Rhénon, Mesdames Quériau et Dumouchel, y remplissaient les principaux rôles : on y remarquait aussi Mesdemoiselles Sauliquet, Étienne, Aline, Bossi del Caro.

---

## CHAPITRE XIV.

Ballets du temps de la République. — *L'Offrande à la Liberté*. — Fête à l'Être-Suprême ; ballet ambulateur dessiné par David, conduit par Robespierre.

---

Me voilà presque à la fin de mon récit, je touche à notre époque ; mais avant de clore ma harangue, il faut que je dise quelques mots des ballets que l'Académie royale de Musique, transformée en Théâtre des Arts, offrit au peuple souverain, du temps de la République, une et indivisible. Faisons quelques pas en arrière, et ramenons le lecteur aux premières années de la liberté, lorsque la municipalité de Paris gouvernait l'O-

péra ; lorsque Henriot, Hébert et plusieurs citoyens, aussi expérimentés dans la science musicale , étaient les maîtres des cérémonies des fêtes célébrées sur notre première scène lyrique.

J'écris l'histoire des ballets, je devrais passer sous silence une époque bien remarquable d'ailleurs, puisqu'on n'exécuta point de ballet républicain. M. Gardel avait pourtant composé celui de *Guillaume Tell*, œuvre d'un grand mérite sous le rapport du drame, de la variété des tableaux et des danses, et que son auteur a toujours préféré à ses autres ouvrages. Ce ballet fut soumis aux *dilettanti* du comité de salut public, qui le reçurent avec des transports d'enthousiasme. Sa mise en scène exigeait une dépense de cinquante mille francs : on s'empressa de mettre cette somme à la disposition de la municipalité directrice. Il était impossible d'agir avec plus

de prestesse et de libéralité. Mais, hélas ! quand il fallut disposer de ces fonds pour bâtir le palais de Gessler et le chalet de Guillaume Tell, on ne trouva plus rien dans la caisse ; les cinquante mille francs avaient disparu. On les remplaça, les mêmes mains les enlevèrent, et nul ne fut assez curieux, assez indiscret pour en chercher la trace, et les poursuivre dans le nouveau gîte qu'on leur avait donné. Plus d'argent, plus de ballet : *Guillaume Tell* rentra dans les cartons de son auteur, et n'en sortit que pour être présenté à l'empereur des Français. Ce sujet lui plut beaucoup ; mais comme M. Gardel soumit en même temps d'autres livrets à son approbation, celui de *l'Enfant prodigue* obtint la préférence.

Si le ballet-pantomime ne se montra pas dans toute sa splendeur pour fêter les triomphes de la République, beaucoup de divertissemens dansés et de

simples ballets prêtèrent leur secours aux opéras républicains. Le ballet ambulatoire surtout reprit son ancienne pompe, et vint charmer souvent les habitans de la capitale. Les fêtes républicaines étaient presque toutes des ballets ambulatoires, où les acteurs de l'Opéra, en costume antique, figuraient au premier rang; où les chœurs de chant et de symphonie de l'Institut de Musique, c'est le nom que portait alors notre Conservatoire, faisaient retentir l'air des hymnes patriotiques et des cantates que nos premiers maîtres écrivaient pour chacune de ces différentes cérémonies. La fête à l'Être-Suprême est le plus remarquable de tous ces ballets; il fut dessiné par David, et conduit par Robespierre.

*La Réunion du 10 août, ou l'Inauguration de la République*, opéra en cinq actes et en tableaux, était un dra-

me tout-à-fait romantique. *Le Camp de Grand-Pré*, *Denis le Tyran*, *la Rosière républicaine*, et beaucoup d'autres opéras, parurent ornés de ballets composés pour la circonstance. Dans *la Rosière républicaine*, Vestris, en sans-culotte, dansait un pas de trois avec deux religieuses, représentées par Mesdames Pérignon et Adeline. Dans *Denis le Tyran*, une foule de danseuses, habillées en écoliers de ce roi devenu pédagogue, sautaient par-dessus les épaules de leur maître, et jouaient au cheval fondu. Nos faiseurs de livrets composent maintenant un opéra en paraphrasant une vieille ballade ; M. Gardel mit en action une chanson fort à la mode à cette époque, *la Marseillaise*, que nous avons vue reparaitre sur l'horizon, en 1830, avec beaucoup de splendeur, bien que des barbares l'aient estropiée, dégradée sous les yeux même de son auteur. L'air

de *la Marseillaise* est chanté maintenant, joué par tous les orchestres, miaulé par tous les orgues ambulans, avec des variantes d'une dégoûtante trivialité, et qui font dresser les cheveux à la tête de ceux qui l'ont entendu exécuter autrefois dans toute sa pureté par les chœurs de l'Opéra, comme par les réunions populaires. *La Marseillaise* que l'on chante aujourd'hui n'est plus l'air de Rouget de l'Isle, et tout porte à croire que cette dernière version l'emportera sur l'ancienne et la véritable. Les changemens que les nouveaux exécutans ont introduits dans sa mélodie, sont peu importants, si l'on veut s'attacher uniquement aux notes; mais les substitutions que l'on y a faites, frappent précisément sur les plus beaux passages, et rendent flasque, trivial, niais, ce qui était victorieux, noble, sublime. La nouvelle mélodie donnée en 1830 à ce refrain : *Mar-*

*chons, marchons*, exclut la belle marche d'harmonie que Gossec avait placée sous l'ancien texte, et force l'accompagnateur de mettre une basse de cabaret sous une mélodie que le carrefour a dénaturée. Une syllabe ajoutée ou changée peut rendre ridicule un vers admirable. Il en est de même d'une note que la routine change pour ajuster un air à sa fantaisie, et Dieu nous préserve des fantaisies des routiniers!

M. Gardel imagina de mettre *la Marseillaise* en action sur le théâtre de l'Opéra. Une foule de guerriers, de femmes et d'enfans, accouraient à l'appel des trompettes. On se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses républicaines; des groupes variés et d'un effet pittoresque, se formaient après chaque couplet.

Amour sacré de la patrie,

Conduis, soutiens nos bras vengeurs ;  
Liberté, liberté chérie,  
Combats avec tes défenseurs.  
Sous nos drapeaux que la victoire  
Accoure à tes mâles accens ;  
Que tes ennemis expirans  
Voient ton triomphe et notre gloire.

Cette strophe, la dernière de l'hymne, était chantée lentement, à demi-voix, comme une prière. Acteurs, spectateurs, tout le monde était à genoux, sur le théâtre comme dans la salle, devant la Liberté représentée par Mlle Maillard, et placée au sommet d'une petite montagne avec art ajustée. Une montagne était un accessoire de rigueur pour de semblables cérémonies. Les voix et l'orchestre s'arrêtaient, expiraient en arrivant au dernier point d'orgue, suivi d'un long silence. On entendait alors les trompettes appeler les défenseurs de la patrie, on sonnait le tocsin, vingt tambours battaient la générale, le canon

retentissait au loin, les acteurs se levaient les armes hautes, une foule immense se précipitait sur la scène, portant des haches, des piques, des flambeaux, et tout le monde attaquait en chœur le vigoureux refrain :

Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons ;  
Marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons !

Cet effet dramatique produisait une vive sensation : les auteurs de *la Muette de Portici* l'ont remis en scène avec le même succès.

Mademoiselle Maillard était royaliste, et pourtant elle a joué plus d'une fois le rôle de la Liberté, qu'elle représentait à merveille. Mlle. Aubry, actrice subalterne de l'Opéra, figura plusieurs fois sous les traits de cette déesse dans les promenades civiques et les ballets ambulatoires des sans-culottes. La ville de Paris dirigeait alors son premier

théâtre, et les membres de la commune exerçaient un pouvoir sur les acteurs et les employés de l'Opéra ; ils les gouvernaient seulement par le régime de la terreur. L'Opéra marchait merveilleusement, quoique l'on ne payât personne. Tout le monde était à son poste à l'heure précise. On attaquait la note à voix pleine, on gambadait avec agilité, malgré les rhumes et les entorses. Hébert, Henriot, qui s'occupaient de ce théâtre avec plus de sollicitude que leurs collègues, n'admettaient aucune excuse, et l'acteur indisposé, malade même d'après la déclaration des médecins, eût été porté sur la liste des suspects, comme fauteur de conspiration, en privant les chefs suprêmes de la République de leurs divertissemens ordinaires, les sans-culottes du spectacle qu'on leur offrait souvent gratis.

Une liste de vingt-deux personnes de

l'Opéra, que l'on se proposait d'envoyer à l'échafaud, avait été rédigée avec un soin particulier par Hébert, qui se plaisait à la montrer aux chanteurs, aux danseurs, dans ses momens de gaité et d'aimable abandon. « Je vous enverrai  
« quelque jour à la guillotine, leur di-  
« sait-il, pour vous donner une leçon  
« de civisme. Deux choses m'ont ar-  
« rêté jusqu'à présent : c'est que vous  
« n'en valez pas la peine, et que j'ai  
« besoin de vous pour m'amuser. »  
Ces raisons ne rassuraient pas précisé-  
ment les vingt-deux virtuoses inscrits  
sur son catalogue. Beaupré, danseur  
comique d'un grand talent, et qui était  
admis, avec plusieurs de ses camarades,  
aux parties de plaisir, aux réunions  
gastronomiques des hautes puissances  
de l'époque, parvint, à force d'argu-  
mens burlesques et de plaisanteries  
adroitement dirigées, à tirer la liste fa-

tale des mains du représentant du peuple Hébert, que de nombreuses libations avaient attendri, et qui la lui livra. Beaupré s'empressa de la détruire, mais il ne pensait pas que le représentant serait assez malin et aurait assez de mémoire pour en faire une autre parfaitement semblable, le lendemain, après avoir cuvé son vin. Beaupré se fit encore donner celle-là. Hébert en écrivit une troisième, qui, fort heureusement, ne fut qu'un épouvantail, et n'amena aucune catastrophe au sein de la tragédie lyrique.

Lainez avait toujours la place d'honneur dans ces listes de proscription, son nom était en tête, et celui de la citoyenne Maillard le suivait de près. On ne pouvait pardonner à Lainez la vigueur d'expression, le brillant éclat qu'il avait donnés à l'air d'*Iphigénie en Aulide* : *Chantez, célébrez votre*

*reine*, et l'effet prodigieux qu'il avait produit en exécutant ce morceau aux dernières représentations de cet opéra. Lainez était cher au parti royaliste qui lui avait jeté des couronnes ; Lainez était désigné comme la première victime à choisir parmi les vingt-deux proscrits. Ses camarades l'engagèrent, le forcèrent enfin à faire une action d'éclat qui le mit à l'abri des persécutions des républicains, et le préservât des dangers qui le menaçaient. Un jour, on demanda *la Marseillaise*, et Lainez, habillé, poussé par ses camarades, arrive en costume de sans-culotte, le bonnet rouge en tête, et la chante mieux que ses camarades ne l'avaient fait encore. Le virtuose obtint un succès d'enthousiasme, des couronnes tombèrent à ses pieds, un triomphe si beau fut suivi d'une récompense nationale votée à l'instant par la société peu

fashionable qui encomrait alors les coulisses. Quand un élève a bien fait son thème, le proviseur du collège l'invite à dîner à la table d'honneur. Lainez s'était signalé par une action d'éclat, il venait de bien mériter de la patrie, Hébert et Henriot l'invitèrent solennellement à un banquet civique, offert par les frères et amis, à la Maison commune, c'était le nouveau nom de l'Hôtel-de-Ville. Au dessert, Henriot se lève, donne l'accolade républicaine au citoyen Lainez, le proclame sans-culotte, et, nouveau Sbrigani d'un autre Pourceaugnac, dit à la foule qui entourait la table : « Le citoyen Lainez  
« nous appartient maintenant, tout  
« est oublié, il doit jouir de l'estime  
« particulière de ses confrères les  
« sans-culottes, et si quelqu'un avait  
« l'audace de l'insulter, il aurait affaire  
« à moi. »

Lainez continua de chanter *la Marseillaise* et toutes les chansons patriotiques composées chaque jour par les fournisseurs ordinaires. Or, il advint un soir qu'il en récita une dont le tour poétique ne plut pas à un habitué des coulisses, dont l'opinion paraissait avoir beaucoup d'influence sur les amateurs qui faisaient ordinairement cercle autour de lui. Quand le chanteur rentra, ce *dilettante* le frappa rudement sur l'épaule, et lui dit : « Citoyen, ta chan-  
« son ne vaut pas le diable; je sais bien  
« que tu ne l'as pas faite, mais à l'ave-  
« nir, avant de chanter de semblables  
« pauvretés, je t'invite à me les sou-  
« mettre, parce que, vois-tu, moi j'en-  
« tends la coupe des vers. — Oui, il  
« entend la coupe, dirent tous ses voi-  
« sins, et mieux que tout autre. — Et  
« pour te le prouver, je t'apporterai  
« demain des *tropes* de ma façon. —

« Citoyen, répondit Lainez, ce sera  
« avec le plus grand plaisir que je les  
« ferai entendre au public. » La figure  
du rimeur sans-culotte avait un singu-  
lier caractère, Lainez ne pouvait s'em-  
pêcher de frissonner en la voyant, et  
pourtant des visages atroces, d'horri-  
bles physionomies venaient souvent se  
montrer dans les groupes des nymphes,  
des naïades, des bergères, des déesses  
de l'Opéra. Il voulut cependant con-  
naître l'officieux coupletief, un dan-  
seur s'empressa de satisfaire sa curio-  
sité. Ce rimeur était le bourreau.

Les chefs de la République, une et  
indivisible, aimaient assez à se rafraî-  
chir le gosier. Henriot, Danton, Hé-  
bert, avaient à peine fait quelques tours  
de coulisses et de foyer, qu'ils s'adres-  
saient à un acteur, à une actrice, et  
lui disaient : « Nous allons monter  
« dans ta loge, fais que l'on puisse nous

« y recevoir convenablement. » Et l'on s'empressait aussitôt de porter vin de Champagne et de Bordeaux, glaces et punch, sorbets et limonades, pâtés, volailles, gâteaux, meringues et biscuits; la table était servie avec autant de profusion que d'élégance, et dans un clin d'œil; les sans-culottes étaient comme Louis XIV, il fallait prévenir leurs désirs, ou du moins les satisfaire à l'instant. La collation finie, les bouteilles vidées, les membres de la Convention nationale et leur compagnie faisaient retraite, sans s'inquiéter, en aucune manière, des dépenses de la soirée. « C'est moi qui commande, et « c'est lui qui paie, » est encore une phrase de Molière, souvent rappelée, et dont vous croyez peut-être que je vais faire l'application à l'infortunée danseuse, au malheureux chanteur que la troupe bachique désignait chaque

soir, comme une nouvelle victime, en le choisissant pour son amphytrion. Point du tout, le limonadier du théâtre, le brave Mangin, qui tenait le café du théâtre à la Porte-Saint-Martin, savait parfaitement que les acteurs de l'Opéra, n'étant pas payés, n'avaient ni sou ni maille; il se dévouait bravement, et, par délicatesse, ne réclamait point aux artistes ce qu'il n'aurait osé demander aux sans-culottes, dans la crainte d'être envoyé à l'échafaud. Avec un semblable moyen, on obtient des résultats satisfaisans, on est servi à la minute, on fait marcher un théâtre à merveille, galoper les garçons d'un café comme par enchantement, et sans être obligé de délier les cordons de sa bourse, pas même pour donner le modeste pour-boire.

Le 22 juin 1791, l'Académie royale de Musique avait pris le titre d'*Opéra*

sur son affiche. « Ce titre était consacré  
« depuis long-temps par la voix publi-  
« que; il indique bien mieux l'objet  
« que le nom d'*Académie*, qui nous  
« semble devoir être désormais rayé  
« du dictionnaire constitutionnel. »  
Cette observation, consignée dans un  
ouvrage de l'époque, me paraît d'autant  
plus singulière, que l'on donnait alors  
des noms grecs et romains à tous les  
établissements anciens et nouveaux.  
Mais l'ancien régime avait placé les  
artistes de notre premier théâtre ly-  
rique sous la protection d'Académus,  
et le nom grec *académie* devait néces-  
sairement être proscrit.

A cette époque, on commença à met-  
tre les noms des acteurs sur l'affiche.  
Jusqu'alors on se bornait à annoncer  
les pièces qui devaient former le spec-  
tacle; la puissance, le charlatanisme  
de l'enseigne n'étaient pas connus en-

core. Le public ne savait jamais, avant la fin du premier acte, si le drame ou l'opéra seraient joués par les chefs d'emploi ou par leurs doubles. Chaque théâtre avait, pourtant ses jours marqués où l'on était à peu près certain que l'exécution serait la meilleure possible, et la haute société ne manquait pas au rendez-vous ces jours-là. Cependant une indisposition pouvait exiger des remplacements, on était complètement désappointé, sans avoir aucun droit de réclamer une chose que l'affiche ne promettait pas. L'espoir d'entendre chanter les Saint-Huberty, les Chéron, de voir jouer Lekain, Brizard ou Larive, attiraient la foule à l'Opéra et à la Comédie Française; les marchands de billets vendaient six et douze francs ce qui leur coûtait quarante-huit sous, quand ils pouvaient penser et faire croire aux amateurs que les premiers

sujets joueraient. L'affiche du Théâtre-Français annonçait un jour *Venceslas*, un *dilettante* achète un billet fort cher, va se placer dans la salle, attend pendant une heure, et se promettait de grandes jouissances au moment où Larive paraîtrait. Ce fut son double qui représenta Ladislas. Le *dilettante* furieux, se sauve de dépit, rencontre le Savoyard qui lui avait vendu son billet, lui adresse de violens reproches avec un accompagnement de coups de canne fort désagréable pour le brocanteur de billets. Ce pauvre diable s'écriait : « Eh ! Monsieur, pouvais-je « savoir qu'on lâcherait trois fois de « suite le Ponteuil ? »

L'Opéra ne conserva pas long-temps sa nouvelle dénomination, elle lui fut enlevée lors de son déménagement, quand il passa de la Porte-Saint-Martin à la rue de la Loi, le 30 thermidor an II

de la République; nos académiciens, déchus de leurs prérogatives féodales, s'installèrent dans la salle que Mademoiselle Montansier fit bâtir, et dans laquelle sa troupe avait joué la tragédie et la comédie. Ils commencèrent leurs exercices de chant et de danse par une représentation de *La Réunion du 10 août*, offerte gratis au peuple souverain. L'Opéra prit alors le titre de *Théâtre des Arts*.

Les *dilettanti* du parterre trouvèrent des sièges à l'Opéra pour la première fois à cette représentation. « Ce chant  
« gement était commandé par le bon  
« sens et le respect dû au peuple.  
« On ne conçoit pas comment, depuis  
« la révolution, il existait encore des  
« théâtres où l'on eût l'insolence d'en-  
« tasser des citoyens français debout et  
« à la gêne, dans un bas fond, le tout  
« pour les amuser! Au moins le public

« pourra-t-il maintenant écouter de  
« belle musique sans être au supplice,  
« et voir de magnifiques ballets sans  
« tendre le cou. Non seulement le par-  
« terre est assis, mais il est en gradins  
« et s'élève depuis l'orchestre jusqu'au-  
« dessous des premières loges, en of-  
« frant un superbe amphithéâtre. Il  
« faut espérer que les directeurs de nos  
« autres spectacles, déterminés par cet  
« exemple, donneront plus de pente à  
« leur parterre, et sacrifieront quelques  
« loges à cette amélioration, jusqu'à  
« ce que, guidés par les anciens, nous  
« changions totalement le système de  
« nos salles de spectacle, en leur don-  
« nant toute la majesté qu'un grand  
« peuple doit imprimer à ses monu-  
« mens.

« On a repeint la majeure partie de  
« la salle, et notamment les ornemens  
« des loges. Mais le tout a peut-être

« encore conservé ce ton de couleur  
« rosé, ce genre d'ornemens frivoles  
« et accumulés, si fort en vogue vers  
« le milieu de ce siècle, et qu'on pour-  
« rait appeler à *la Pompadour*. »

Nos romantiques croyaient peut-être avoir trouvé ce mot : il existait pourtant en l'an II de la République, et se trouve consigné dans *la Décade philosophique*, journal qui m'a fourni quelques renseignemens. Le rédacteur de *la Décade*, par amour pour l'antiquité, semble vouloir que l'on chante l'opéra, et qu'on joue la comédie et le vaudeville dans des théâtres en plein air, construits sur le modèle des cirques de Nîmes et de Vérone. C'est alors que nos virtuoses auraient besoin d'un porte-voix du plus gros calibre.

Le ballet ambulateur, inventé par Bacchus, adopté par le roi David qui dansait devant l'Arche sainte avec ses

courtisans et les filles d'Israël, par les Grecs et par les Romains qui le firent servir aux pompes de leurs fêtes, rajeuni par les révérends pères jésuites, moines guerriers, qui célébrèrent la canonisation d'Ignace de Loyola en donnant une représentation magnifique de la prise de Troie, par le roi René d'Anjou qui s'empressa de l'ajouter à sa procession d'Aix, le ballet ambulateur reparut sur l'horizon en France lors de la révolution de 1789. Les fêtes de la République étaient autant de ballets ambulatoires, où les acteurs de l'Opéra, vêtus en Romains, marchaient ou cabriolaient au milieu du cortège, figuraient sur des chars, et mêlaient leurs gestes élégans, leurs danses régulières aux danses rustiques des sans-culottes, dont les voix brutales et discordantes troublaient trop souvent la belle harmonie des chœurs du Conservatoire.

Je ne parlerai que d'un seul de ces ballets, la fête à l'Être-Suprême, c'est la plus remarquable. Robespierre en avait promis un autre en l'honneur d'Agricol (1) Viala et de Barra, mais, cette fois, l'affiche trompa l'attente du public; ce spectacle était annoncé pour le 10 thermidor an II, mais comme l'ordonnateur des fêtes républicaines eut la tête coupée le même jour, ce petit accident priva les Parisiens du divertissement qu'ils attendaient. Ils acceptèrent de grand cœur une compensation que Robespierre ne croyait pas

(1) La plus grande partie de la France a cru que ce prénom *Agricol*, que les journaux du temps ne manquaient pas de changer en *Agricola*, était un nom romain que le jeune Viala s'était donné. Viala était Avignonais, et portait le nom d'*Agricol*, commun aux neuf dixièmes des habitans de cette ville, dont saint Agricol est un des premiers évêques et le patron. S'il était né à Cavaillon, à Apt, à Noves, il est probable qu'on l'eût appelé Véran, Elzéar, Baudile, noms aussi peu connus du reste de la France que celui d'Agricol.

leur donner dans le cas où des circonstances particulières l'obligeraient à changer son spectacle, à mettre une bande sur l'affiche. Le plan de cette fête, le compte que l'on rendit de son exécution, doivent être offerts à mes lecteurs avec une entière fidélité; je ne changerai pas un mot à leur rédaction.

## PLAN

### DE LA FÊTE A L'ÊTRE-SUPRÊME,

Qui doit être célébrée le 20 prairial, proposé par David, et décrété par la Convention nationale.

L'aurore annonce à peine le jour, et déjà les sons d'une musique guerrière retentissent de toutes parts, et font succéder au calme du sommeil un réveil enchanteur.

A l'aspect de l'astre bienfaisant qui

vivifie et colore la nature, amis, frères, époux, enfans, vieillards et mères, s'embrassent, et s'empressent à l'envi d'orner et de célébrer la fête de la Divinité.

L'on voit aussitôt les banderoles tricolores flotter à l'extérieur des maisons; les portiques se décorent de festons de verdure; la chaste épouse pare de fleurs la chevelure flottante de sa fille chérie; tandis que l'enfant à la mamelle presse le sein de sa mère, dont il est la plus belle parure; le fils, au bras vigoureux, se saisit de ses armes : il ne veut recevoir le baudrier que des mains de son père : le veillard, souriant de plaisir, les yeux mouillés des larmes de la joie, sent rajeunir son âge et son courage en présentant l'épée aux défenseurs de la liberté.

Cependant l'airain tonne : à l'instant, les habitations sont désertes; elles sont

sous la sauve-garde des lois et des vertus républicaines ; le peuple remplit les rues et les places publiques : la joie et la fraternité l'enflamment. Ces groupes divers, parés des fleurs du printemps, sont un parterre animé, dont les parfums disposent les âmes à cette scène touchante.

Les tambours roulent ; tout prend une forme nouvelle. Les adolescents, armés de fusils, forment un bataillon carré autour du drapeau de leurs sections respectives. Les mères quittent leurs fils et leurs époux ; elles portent à la main des bouquets de roses : leurs filles, qui ne doivent jamais les abandonner que pour passer dans les bras de leurs époux, les accompagnent, et portent des corbeilles remplies de fleurs. Les pères conduisent leurs fils, armés d'une épée : l'un et l'autre tiennent à la main une branche de chêne.

Tout est prêt pour le départ ; chacun brûle de se rendre au lieu où doit commencer cette cérémonie qui va réparer les torts des nouveaux prêtres du crime et de la royauté.

Une salve d'artillerie annonce le moment désiré : le peuple se réunit au Jardin national ; là il se range autour d'un amphithéâtre destiné pour la Convention. Les portiques qui l'avoisinent, sont décorés de guirlandes de verdure et de fleurs, entremêlées de rubans tricolors.

Les sections arrivées, les autorités, constituées, le peuple, annoncent à la représentation nationale, que tout est préparé pour célébrer la fête de l'Être-Suprême.

La Convention nationale, précédée d'une musique éclatante, se montre au peuple : le président paraît à la tribune élevée au centre de l'amphithéâtre ; il

fait sentir les motifs qui ont déterminé cette fête solennelle ; il invite le peuple à honorer l'auteur de la nature.

Il dit : le peuple fait retentir les airs de ses cris d'allégresse.

Tel se fait entendre le bruit des vagues d'une mer agitée, que les vents sonores du midi soulèvent et prolongent en échos dans les vallons et les forêts lointaines.

Au bas de l'amphithéâtre s'élève un monument où sont réunis tous les ennemis de la félicité publique : le monstre désolant de l'Athéisme y domine ; il est soutenu par l'Ambition, l'Égoïsme, la Discorde, et la fausse Simplicité qui, à travers les haillons de la misère, laisse entrevoir les haillons dont se parent les esclaves de la royauté.

Sur le front de ces figures, on lit ces mots : *Seul espoir de l'étranger.*

Il va lui être ravi. Le président s'ap-

proche, tenant entre ses mains un flambeau : le groupe s'embrase ; il rentre dans le néant avec la même rapidité que les conspirateurs qu'a frappés le glaive de la loi.

Du milieu de ces débris s'élève la Sagesse au front calme et serein : à son aspect, des larmes de joie et de reconnaissance coulent de tous les yeux ; elle console l'homme de bien que l'Athéisme voulait réduire au désespoir. La fille du ciel semble dire : Peuple, rends hommage à l'auteur de la nature ; respecte ses décrets immuables. Périssent l'audacieux qui oserait y porter atteinte ! Peuple généreux et brave, juge de ta grandeur par les moyens que l'on emploie pour t'égarer. Tes hypocrites ennemis connaissent ton attachement sincère aux lois de la raison ; et c'est par là qu'ils voulaient te perdre ; mais tu ne seras plus dupe de leur imposture ;

tu briseras toi-même la nouvelle idole que ces nouveaux druides voulaient relever par la violence.

Après cette première cérémonie, que termine un chant simple et joyeux, le bruit des tambours se fait entendre, le son perçant de la trompette éclate dans les airs. Le peuple se dispose; il est en ordre; il part... Deux colonnes s'avancent : les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, marchent sur deux files parallèles. Le bataillon carré des adolescents marche toujours dans le même ordre. Le rang des sections est déterminé par la lettre alphabétique. Au milieu du peuple paraissent ses représentans : ils sont environnés par l'*Enfance*, ornée de violettes; l'*Adolescence*, de myrte; la *Virilité*, de chêne; et la *Vieillesse* aux cheveux blancs, de pampre et d'olivier. Chaque représentant porte à la main un bouquet d'épis de blé, de fleurs et

de fruits , symbole de la mission qui lui a été confiée ; mission qu'ils rempliront en dépit des obstacles renaissans sous leurs pas.

Au centre de la représentation nationale, quatre taureaux vigoureux, couverts de festons et de guirlandes, traînent un char sur lequel brille un trophée composé des instrumens des arts et métiers, et des productions du territoire français. « Vous qui vivez  
« dans le luxe et dans la mollesse ; vous  
« dont l'existence n'est qu'un pénible  
« sommeil, peut-être osez-vous jeter  
« un regard de mépris sur ces utiles ins-  
« trumens. Ah ! fuyez , fuyez loin de  
« nous ! Vos ames corrompues ne sau-  
« raient goûter les jouissances simples  
« de la nature ! Et toi, peuple laborieux  
« et sensible, jouis de ton triomphe et  
« de ta gloire ; dédaigne les vils tré-  
« sors de tes lâches ennemis ; n'oublie

« pas surtout que les héros et les bien-  
« faiseurs de l'humanité conduisaient  
« la charrue de la même main qui avait  
« vaincu les rois et leurs satellites. »

Après avoir, durant la marche, couvert d'offrandes et de fleurs la statue de la Liberté, le cortège arrive au Champ de la Réunion. « Ames pures, cœurs  
« vertueux, c'est ici que vous attend  
« une scène ravissante, c'est ici que la  
« liberté vous a ménagé ses plus douces  
« jouissances. »

Une montagne immense devient l'autel de la patrie ; sur sa cime s'élève l'arbre de la liberté : les représentans s'élançant sous ses rameaux protecteurs ; les pères avec leurs fils se groupent sur la partie de la montagne qui leur est désignée ; les mères avec leurs filles se rangent de l'autre côté ; leur fécondité et les vertus de leurs époux sont les seuls titres qui les y ont conduites. Un si-

lence profond règne de toutes parts ; les accords touchans d'une musique harmonieuse se font entendre : les pères, accompagnés de leurs fils, chantent une première strophe ; ils jurent ensemble de ne plus poser les armes, qu'après avoir anéanti les ennemis de la République : tout le peuple répète la finale. Les filles avec leurs mères, les yeux fixés vers la voûte céleste, chantent une seconde strophe : celles-ci promettent de n'épouser jamais que des hommes qui auront servi la patrie : les mères s'enorgueillissent de leur fécondité..... Nos enfans, disent-elles, après avoir purgé la terre des tyrans coalisés contre nous, reviendront s'acquitter d'un devoir cher à leur cœur ; ils fermeront la paupière de ceux dont ils ont reçu le jour. Le peuple répète les expressions de ces sentimens sublimes inspirés par l'amour sacré des vertus.

Une troisième et dernière strophe est chantée par le peuple entier. Tout s'émeut, tout s'agite sur la montagne : hommes, femmes, filles, vieillards, enfans, tous font retentir l'air de leurs accens. Ici les mères pressent les enfans qu'elles allaitent; là, saisissant les plus jeunes de leurs enfans mâles, ceux qui n'ont point assez de force pour accompagner leurs pères, et les soulevant dans leurs bras, elles les présentent en hommage à l'auteur de la nature; les jeunes filles jettent vers le ciel les fleurs qu'elles ont apportées, seule propriété dans un âge aussi tendre. Au même instant, et simultanément, les fils, brûlant d'une ardeur guerrière, tirent leurs épées, les déposent dans les mains de leurs vieux pères; ils jurent de les rendre partout victorieuses; ils jurent de faire triompher l'égalité et la liberté contre l'oppression des tyrans. Parta-

geant l'enthousiasme de leurs fils, les vieillards ravis les embrassent, et répandent sur eux leur bénédiction paternelle.

Une décharge formidable d'artillerie, interprète de la vengeance nationale, enflamme le courage de nos républicains; elle leur annonce que le jour de la gloire est arrivé. Un chant mâle et guerrier, avant-coureur de la victoire, répond au bruit du canon. Tous les Français confondent leurs sentimens dans un embrassement fraternel; ils n'ont plus qu'une voix, dont le cri général, *vive la République!* monte vers la Divinité.

Le 20 prairial de l'an II doit être noté en lettres indélébiles dans les fastes de notre histoire. Le nom de l'Être-Suprême retentissant au même jour, à la même heure, d'un bout de la France à l'autre! Vingt-cinq millions d'hommes

assemblés à la fois sous la voûte du ciel, adressant à l'Éternel des hymnes, des chants d'allégresse! Quel spectacle plus grand, quel plus sublime concert!

Toutes les portions de la République se sont efforcées de donner à cette cérémonie nouvelle tout l'appareil, tout l'éclat qu'elle demandait : mais nous ne pouvons rendre compte que de celle dont nous avons été les témoins. — Nous tâcherons de la décrire en philosophes et en artistes.

A Paris, depuis quelques jours seulement, on faisait les préparatifs de cette superbe fête. Quelques jours avaient suffi pour construire une vaste estrade au-devant du palais où siègent les représentans, pour placer dans le *Jardin national*, au milieu d'un bassin, une statue colossale de la Sagesse, pour élever au milieu du *Champ de la Réunion*, une montagne solide.

Ce fut un spectacle ravissant, lorsque, le matin du 20 prairial, on vit toutes les portes, toutes les fenêtres de chaque citoyen ornées de guirlandes de fleurs, de rameaux de chêne. Ces riches tentures, dont on couvrait autrefois les portes, ne valaient point, aux yeux du philosophe, de l'homme sensible, ces décorations élégantes, simples, fraîches, gaies, dont la nature seule avait fait les frais.

Le tambour appelait tous les habitans à leurs sections. Tous s'y rendirent, les hommes sans armes, les femmes, les jeunes filles, presque toutes vêtues de blanc, des couronnes de pampre sur la tête, des roses à la main.

Chaque section se rendit en ordre dans le Jardin national. — Tout cet espace si vaste fut bientôt couvert d'une foule innombrable, qui chantait, dansait sous ces arbres antiques, qui, plus

d'une fois, avaient vu les tristes réjouissances ordonnées par les despotes, lorsqu'il naissait un petit monstre de leur race. Quelle différence ! une joie pure et sincère brillait dans tous les yeux. Le fâcheux système de l'athéisme n'avait pu faire de nombreux prosélytes. Quand naguères on voulait l'établir par la force, le déïste intimidé n'avait trouvé son salut que dans le silence : mais dans ce jour qu'on proclamait hautement l'*Etre-Suprême*, tous les cœurs semblaient se rouvrir à l'espérance. On croyait voir une nombreuse famille à qui l'on venait de rendre un père, un consolateur, un appui.

Au son des trompettes, la Convention parut sur l'estrade qui lui était destinée. Tous les yeux se tournèrent sur elle. — Le président adressa au peuple un discours plein de pensées saines et fortes. ~~Quand il eut cessé de parler, les ar-~~

tistes de l'Institut national entonnèrent des hymnes à l'Être-Suprême. Le président descendit de l'estrade, et s'avança, une torche à la main, vers la figure hideuse de l'Athéisme; elle fut bientôt dévorée par les flammes, et laissa voir la statue de la Sagesse, qui d'une main montrait le ciel, et de l'autre tenait une couronne formée d'étoiles. — Le président prononça un second discours, ou plutôt une espèce d'hymne en prose, pleine d'enthousiasme et de patriotisme.

La musique exécuta de nouveaux chants. — La Convention se mit ensuite en marche pour se rendre au *Champ de la Réunion*. — Elle avait pour cortège le peuple rangé sur deux lignes, les hommes à droite, les femmes de l'autre côté.

Au milieu de la Convention, roulait un char qui avait la forme d'un piédes-

tal recouvert d'une très belle draperie. Il soutenait la statue de la Liberté assise à l'ombre d'un arbre. Autour d'elle on voyait placés une gerbe de blé et tous les instrumens du labourage. Sur les gradins, le marteau, l'enclume, une presse d'imprimerie, tous les attributs des arts utiles. Un petit trophée sur le devant, formé d'un violon et d'une flûte, indiquait que les arts agréables contribuent aussi au bonheur de l'homme, et ne doivent point être négligés sous le régime de la liberté. Tous les ornemens de ce char étaient d'une exécution très soignée et du meilleur goût. — Il était traîné par des taureaux vigoureux à cornes dorées. — Tout, dans cette marche, rappelait ces fêtes antiques dont l'histoire nous a conservé le souvenir dans ses pages, que notre imagination embellit peut-être, et que nous ne pouvions jamais espérer de voir imitées ni

surpassées. — L'artiste cependant eut à regretter que les Français ne fussent point alors vêtus du nouveau costume qu'on leur prépare. L'aspect de la fête en eût été bien plus imposant, et vraiment d'un goût antique.

Nous n'oublierons point de faire mention d'un autre cher simplement orné, qui suivait la Convention. Il portait des aveugles. On lisait sur les côtés cette inscription simple et touchante : *La République française honore le malheur.*

On arriva au *Champ de la Réunion*, qui, ce jour là, méritait bien son nom. Nos représentans se placèrent sur le sommet de la montagne, et bientôt elle fut couverte de citoyens et de citoyennes de tout âge, qui élevaient leurs mains et leurs voix vers l'Éternel. Les citoyens qui remplissaient l'immense plaine sur laquelle dominait la montagne, répondaient par des cris d'allégresse. — Cette

scène sublime était éclairée par un soleil brillant, et l'azur du ciel n'était voilé d'aucun nuage.

Là se termina la fête dont nous ne connaissons point d'autre exemple chez aucun peuple; une fête instituée par la philosophie, non à des divinités absurdes, non à des attributs, à des symboles de l'essence divine, mais à l'auteur de la nature lui-même, à la cause des causes, à l'être infini, immuable, éternel.

---

**CHAPITRE XV.**

**Bals. — Bals de cérémonie. — Origine de la contredanse. — Bals masqués. — Bals costumés.**

---

L'origine du bal se perd dans la nuit des temps : les Grecs ont voulu l'attribuer à Bacchus qui célébra par des danses publiques ses conquêtes à son retour de l'Inde. Tous les peuples ont dansé dans leurs fêtes et après leurs festins ; Mézeray rapporte que les premiers rois de France donnaient des repas et des bals militaires dans leurs camps, après leurs victoires et pendant l'hiver. S'il fallait chercher des exemples

à une époque bien plus ancienne, je citerais un verset de l'Exode où il est dit que le peuple s'assit pour boire et pour manger, et se leva pour se livrer au divertissement de la danse. Les philosophes grecs allaient au bal : Socrate, Aristippe y dansaient, et Platon fut blâmé de n'avoir pas figuré dans une soirée dansante que Denys, tyran de Syracuse, offrit à sa cour. Anthiocus Epiphane invita toute la société fashionable de son empire à un repas splendide suivi d'un magnifique bal. Anthiocus, après avoir ouvert la danse par une gigue, une sarabande ou bien un menuet, Athénée ne s'explique pas bien clairement sur ce point, se retira dans son cabinet et laissa toute la société gambader à son aise. Une heure après, ses esclaves l'apportent, dans son lit, au milieu de l'assemblée, il se lève tout nu, et, sans ouvrir les yeux, danso-

le pas du châte en se drapant avec sa couverture, et fait tant d'extravagances, que les belles Syriennes, après avoir long-temps joué de l'éventail, sont forcées de quitter la place et de laisser le somnambule exécuter ses bizarres évolutions au milieu de ses officiers.

Je saute à pieds joints une vingtaine de siècles, et j'arrive au bal que Louis XII donna à Milan; j'en ai déjà parlé, mais j'y reviens pour faire remarquer à mes lecteurs qu'à cette époque c'étaient les dames qui choisissaient leur danseur et venaient le prier de figurer avec elles. Soit par déférence ou par malice, les dames de Milan commencèrent par inviter les cardinaux qui firent leur partie à la grande satisfaction de l'assemblée. Les cardinaux de Narbonne et de Saint-Séverin méritèrent trois salves de bravos et d'applaudissemens; ces pères de l'église relevèrent leur robe rouge

avec autant de grâce et de coquetterie que nos bergères d'opéra quand elles tiennent leur petit tablier des deux mains pour aller en avant.

Toutes les dames qui assistent à nos bals n'y viennent pas pour danser ; si on les invite à figurer dans un quadrille, elles savent s'en dispenser, et la moindre excuse est adoptée par le chevalier courtois qui s'est mis à leurs pieds afin d'obtenir cette faveur. Mais comment refuser une invitation adressée par une femme charmante, qui ne prenait cette liberté qu'après avoir fait la révérence la plus noble et la plus séduisante à l'heureux cavalier qu'elle venait de choisir ? Comment échapper au caprice d'une espiègle qui se plaisait à présenter au milieu du cercle un grave magistrat, un prélat, un philosophe austère, un individu mal bâti, mal façonné, pour le livrer, l'immoler à la critique, au ridi-

cule, et le faire parader pendant un quart-d'heure devant les spectateurs qui n'étaient pas du tout disposés à l'indulgence? Les lois et réglemens du bal avaient été rédigés avec trop de soin pour que ce cas important eût échappé à la prévoyante sollicitude des législateurs. Lorsqu'un homme voulait se présenter au bal incognito, c'est-à-dire, sans y danser, il avait soin de s'envelopper dans un manteau. Les dames se paraient d'une écharpe, et l'on reconnaissait à ces signes certains que l'un et l'autre ne se proposaient pas d'accepter des invitations ni d'en faire. Cette convention devait être observée dans toute sa rigueur.

Le manteau n'était cependant pas toujours une barrière inattaquable; quelques dames prenaient plaisir à faire changer de résolution les fashionables qui s'obstinaient à se retrancher der-

rière ce bouclier pour résister aux aimables prières des danseuses, à faire tomber ce manteau, à mener en triomphe le réfractaire au milieu du bal, et les dames attachaient beaucoup de prix à cette victoire. Ces infractions à la charte dansante eurent quelquefois de funestes résultats; je ne citerai qu'un exemple, il prouvera qu'on ne saurait avoir trop de respect pour la loi écrite comme pour les conventions tacites.

Une présidente, dont l'histoire ne nous a pas conservé le nom, bien qu'elle fût contemporaine de Madame de Sévigné, donnait un bal d'apparat pour célébrer les noces de sa fille. La nouvelle mariée était jeune, aimable et belle, dansait à ravir; on la citait pour ses triomphes dans les bals, elle se vantait même d'avoir fait tomber plus de manteaux pendant l'année, que les filous n'en avaient enlevé sur le Pont-Neuf.

On sait que c'était un des tours d'adresse des voleurs de l'époque, les plus habiles recevaient le nom de *tire-laine*. Quatre jeunes seigneurs de la cour, après avoir soupé aux Bons-Enfans, cabaret fashionable, eurent fantaisie d'aller incognito au bal de la présidente. Enveloppés de manteaux de drap écarlate, doublés de velours, coiffés de chapeaux garnis de grands bouquets de plumes, admirablement chaussés, ils se présentent, on les reçoit à merveille. La nouvelle mariée eut à peine reçu les hommages des nouveaux venus, qu'elle voulut essayer le pouvoir de ses charmes et de son amabilité pour faire tomber ces manteaux qui la molestaient singulièrement. Elle s'adresse au marquis de B\*\*\* et l'invite à danser. Le marquis répond qu'il n'est pas en habit décent, et que l'incognito qu'il se propose de garder lui permet de ne pas répondre à l'hon-

neur d'une telle invitation. Plus il s'excuse, et plus la dame redouble ses instances; il l'avertit même que s'il dansait, elle pourrait se repentir de tant d'empressement. Toutes ces raisons ne parurent pas suffisantes à la dame, elle s'était trop avancée pour reculer, son amour-propre eût été blessé cruellement, une telle défaite pouvait faire oublier toutes ses victoires; le cavalier résiste, elle l'entraîne, et ses camarades le suivent au milieu du bal. On applaudit de tous les côtés, la mariée triomphe. Mais à peine les violons ont donné le signal de la danse, que les quatre figurans, laissant tomber leurs manteaux, restent dans le négligé de notre père Adam, et n'ont de voilé que leurs pieds et une partie de leurs jambes. Les dames prennent la fuite, les hommes tirent leurs épées et courent à la porte pour la fermer. Les jeunes seigneurs

avaient prévu ce dénouement, ils avaient leur arme sous le bras, et leurs gens s'étaient emparés de la porte qu'ils leur livrèrent. Ils mirent l'épée à la main, ainsi que leurs maîtres, et sortirent en bon ordre de bataille, sans coup férir. Cette aventure fit grand bruit à Paris, le roi en fut instruit; les coupables auraient été envoyés à la Bastille; mais ils appartenaient aux premières familles de la cour, et l'on voulut bien admettre les excuses qu'ils donnèrent, en invoquant les règles du bal pour les personnes qui veulent y garder l'incognito.

J'ai déjà parlé de la fête galante que les pères du concile de Trente donnèrent à Philippe II en 1562. Les bals de cérémonie très brillans se succédaient à la cour de Charles IX et de Henri III. Aucune de ces fêtes ne pouvait être comparée à celle que la régente Catherine de Médicis avait don-

née à Bayonne à la reine d'Espagne, sa fille, que le duc d'Albe, gouverneur des Pays-Bas, accompagnait. C'est à cette fête que le massacre de la Saint-Barthélemi fut résolu ; le roi Charles IX cédant aux pressantes sollicitations de sa mère et du duc, leur accorda son consentement : c'est du moins l'opinion de quelques historiens.

Henri IV avait été élevé dans un pays où l'on danse en naissant. « Il ne fut  
« question, dit Sully dans le premier  
« livre de ses mémoires, pendant tout  
« le temps du séjour de ce prince en  
« Béarn, que de galanteries. Le goût  
« de Madame, sœur du roi, pour ces  
« divertissemens, lui était d'une res-  
« source inépuisable. J'appris auprès  
« de cette princesse le métier de cour-  
« tisan dans lequel j'étais fort neuf. Elle  
« eut la bonté de me mettre de toutes  
« ses parties ; et je me souviens qu'elle

« voulut bien m'apprendre elle-même  
« le pas d'un ballet qui fut exécuté avec  
« beaucoup de magnificence. « Et dans  
le vingt-cinquième livre : » L'hiver de  
« 1608 se passa en de plus grands diver-  
« tissementencore que les autres, et dans  
« des fêtes magnifiques. L'arsenal était  
« toujours l'endroit où s'exécutaient  
« ces jeux et ces spectacles qui deman-  
« daient quelque préparation. J'avais  
» fait construire à ce sujet une salle spa-  
« cieuse , et quand je ne me mêlais pas  
« de ces divertissemens, le roi trouvait  
« toujours qu'il y manquait quelque  
« chose. »

Les bals de Louis XIV étaient superbes, ils avaient cet air de grandeur qu'il imprimait à tout ce qu'il ordonnait ; mais il ne fut pas en son pouvoir de les rendre amusans. La dignité est incompatible avec le plaisir ; on en jugera par la description suivante du bal

que ce roi donna pour le mariage du duc de Bourgogne.

« On partagea, dit un témoin oculaire, en trois parties égales, la galerie de Versailles par deux balustrades dorées de quatre pieds de hauteur. La partie du milieu faisait le centre du bal; on y avait placé une estrade de deux marches, couverte des plus beaux tapis des Gobelins, sur laquelle on rangea, dans le fond, des fauteuils de velours cramoisi, garnis de grandes crépines d'or. C'est là que furent placés le roi, le roi et la reine d'Angleterre, Madame duchesse de Bourgogne, les princes et les princesses du sang.

« Les trois autres côtés étaient bordés, au premier rang, de fauteuils très riches pour les ambassadeurs, les princes et les princesses étrangers, les ducs, les duchesses et les grands

« officiers de la couronne. D'autres  
« rangs de chaises, derrière ces fau-  
« teuils, étaient remplis par des per-  
« sonnes de considération de la cour et  
« de la ville. A droite et à gauche étaient  
« des amphithéâtres occupés par la  
« foule des spectateurs. Pour éviter la  
« confusion, on entrait par un mouli-  
« net, l'un après l'autre. Il y avait en-  
« core un petit amphithéâtre séparé où  
« étaient placés les vingt-quatre violons  
« du roi avec six hautbois et six flûtes  
« douces.

« Toute la galerie était illuminée par  
« de grands lustres de cristal et quantité  
« de girandoles garnies de grosses bou-  
« gies. Le roi avait fait prier par billets  
« tout ce qu'il y a de personnes les plus  
« distinguées, avec ordre de ne paraître  
« au bal qu'en habit des plus propres  
« et des plus riches; de sorte que les  
« moindres habits d'homme coûtaient

« jusqu'à trois ou quatre cents pistoles.  
« Les uns étaient de velours brodé  
« d'or et d'argent, doublés d'un bro-  
« card qui coûtait jusqu'à cinquante  
« écus l'aune : d'autres étaient vêtus de  
« drap d'or ou d'argent. Les dames n'é-  
« taient pas moins parées, l'éclat de  
« leurs pierreries faisait aux lumières  
« un effet admirable.

« Comme j'étais appuyé sur une ba-  
« lustrade, vis-à-vis l'estrade où était  
« placé le roi, je comptai que cette as-  
« semblée pouvait être composée de  
« huit cents personnes, dont les diffé-  
« rentes parures formaient un specta-  
« cle charmant.

« M. et Madame de Bourgogne ou-  
« vrirent le bal par une courante,  
« ensuite Madame de Bourgogne prit le  
« roi d'Angleterre, lui la reine d'An-  
« gleterre, elle le roi, qui prit Madame  
« de Bourgogne; elle prit Monseigneur,

« il prit Madame qui prit M. le duc de  
« Berri. Ainsi, successivement, toutes  
« les princesses du sang dansèrent cha-  
« cune selon son rang.

« M. le duc de Chartres, aujourd'hui  
« régent, y dansa un menuet et une  
« sarabande de si bonne grâce avec  
« Madame la princesse de Conti, qu'ils  
« s'attirèrent l'admiration de toute la  
« cour. Comme les princes et les prin-  
« cesses du sang étaient en grand nom-  
« bre, cette première cérémonie fut  
« assez longue, pour que le bal fit une  
« pause, pendant laquelle les Suisses ;  
« précédés des premiers officiers de la  
« bouche, apportèrent six tables am-  
« bulatoires, superbement servies en  
« ambigus, avec des buffets chargés de  
« toutes sortes de rafraîchissemens qui  
« furent placés au milieu du bal, où  
« chacun eut la liberté d'aller manger

« et boire à discrétion pendant une  
« demi-heure.

« Outre ces tables, il y avait une  
« grande chambre, à côté de la galerie,  
« qui était garnie sur des gradins d'une  
« infinité de bassins remplis de tout ce  
« qu'on peut imaginer pour composer  
« une superbe collation dressée avec  
« une propreté enchantée. Monsieur et  
« plusieurs dames et seigneurs de la  
« cour vinrent voir ces appareils et s'y  
« rafraîchir; je les suivis aussi. Ils pri-  
« rent seulement quelques grenades,  
« citrons, oranges, et quelques confitu-  
« res sèches. Sitôt qu'ils furent sortis,  
« on abandonna tout au public, et cet  
« appareil fut pillé en un moment.

« Il y avait dans une autre chambre,  
« deux grands buffets garnis, l'un de  
« toutes sortes de vins, et l'autre de  
« toutes sortes de liqueurs et d'eaux ra-  
« fraîchissantes. Les buffets étaient sé-

« parés par des balustrades, et, en de-  
« dans, une infinité d'officiers du gobe-  
« let avaient le soin de donner, à qui en  
« voulait, tout ce qu'on leur demandait  
« pendant le bal qui dura jusqu'au ma-  
« tin. Le roi en sortit à onze heures avec  
« le roi d'Angleterre, la reine et les  
« princes du sang, pour aller souper.  
« Pendant tout le temps qu'il y fut, on  
« ne dansa que des danses graves et sé-  
« rieuses, où la bonnegrâce, la noblesse  
« de la danse parurent dans tout leur  
« lustre. »

A cette gravité, si l'on ajoute les em-  
barras du cérémonial, la froide répéti-  
tion des mêmes danses, les règles éta-  
blies pour le maintien de l'ordre dans  
ces assemblées, le silence, la contrainte,  
l'inaction de tout ce qui ne danse pas,  
on trouvera que le bal de cérémonie  
est, de tous les moyens de se réjouir, ce-  
lui qui doit le plus ennuyer. Et cepen-

dant, Bonnet, à qui j'emprunte ce récit, se plaint amèrement, en 1723, de ce que les danses graves et sérieuses sont abandonnées; que la boucane, les canaries, le passe-pied, la duchesse, la pavane, ont disparu de l'horizon. A peine a-t-on conservé la courante et le menuet, qui sont à leur tour menacés par l'invasion de la contre-danse, qu'un maître à danser de Londres a naturalisée en France vers 1710; de sorte que, par la suite du temps, on ne dansera plus dans les assemblées de cérémonie, que des baladines, telles que : *la Jalousie*, *le Cotillon*, *les Manches vertes*, *les Rats*, *la Cabaretière*. Cela conduit à la destruction des danses sérieuses, et confirme avec raison le reproche de l'humeur changeante des Français, qui sacrifient souvent le bon au plaisir de la nouveauté. La prédiction de Bonnet s'est ac-

complie. Qu'aurait-il dit, s'il avait pu connaître la valse, la mazourque, la galope ?

Les saturnales des Romains sont les premiers bals masqués dont parle l'histoire. Messaline a donné des fêtes de ce genre dans son palais, et Néron courait les rues de Rome, masqué d'une manière indécente. Ces déguisemens favorisaient ses entreprises galantes et brutales. Athénée rapporte que Plancus-Lucius, préfet des Gaules, donnant un bal à Lyon, y parut masqué en Glaucus, dieu marin à queue de poisson, dansant sur les genoux comme un bateleur. Cette facétie du préfet Lucius n'eut qu'un médiocre succès. J'ai déjà parlé du bal qui eut lieu, le 29 janvier 1393, aux Gobelins, sous le règne de Charles VI. Il était présidé par la duchesse de Berri. Henri IV aimait beaucoup les mascarades, et figura dans plusieurs divertissemens de

ce genre, tel que celui des *Sorciers*. Ces mascarades étaient formées de plusieurs quadrilles qui s'arrangeaient de manière à représenter un sujet pris dans la fable ou dans l'histoire, et dansaient des airs composés ou choisis, dont le caractère répondait à celui des personnages. On joignait à ces danses quelques récits en vers pour donner les explications nécessaires. Jodelle, Passerat, Baïf, Ronsard, rimèrent les couplets des mascarades de la cour pendant un siècle. Les mascarades que les rois Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, ont dansées, sont très nombreuses. La première que Louis XIV ait dansée, eut lieu chez le cardinal Mazarin, le 2 janvier 1655. *Le Carnaval de Benserade*, qu'on exécuta le 18 janvier 1668, fut la dernière où ce roi prit le masque.

Les bals masqués ne commençaient qu'après minuit, ou du moins, on ne

recevait les masques et les personnes déguisées qu'à cette heure, parce que les masques se rendaient maîtres du bal, selon le privilège qui leur était accordé. Ce privilège donnait la licence à un masque de prendre la reine du bal pour danser, eût-elle été princesse et non masquée. Un masque déguisé en paralytique, enveloppé d'une vieille couverture, parfumé de camphre et de lavande, eut l'audace d'aller inviter la duchesse de Bourgogne, qui présidait un bal que Louis XIV donnait à Versailles, et cette princesse voulut bien l'accepter, par respect pour la charte dansante.

L'entrée du bal devait être libre à tous les masques pendant le carnaval, une fois que l'horloge avait frappé minuit. Tout le monde était admis aux bals que Monsieur donnait au Palais-Royal; les rafraîchissemens étaient distribués avec

libéralité aux masques ; il y avait cinq orchestres qui faisaient danser cette foule brillante et joyeuse répandue dans les appartemens du prince.

*Le Journal secret des Divertissemens de la Cour de Louis XIV*, rapporte un fait qui mérite d'être reproduit ici.

« Le président de N..... donnait un  
« bal dans la rue des Blancs-Manteaux ;  
« le roi , qui se plaisait à courir le bal  
« incognito, se rendit à celui du prési-  
« dent, avec un cortège de trois carros-  
« sées de dames et de seigneurs de la  
« cour. Toute la livrée était en surtout  
« gris, pour n'être pas reconnue. Mais  
« les Suisses, qui avaient ordre de ne  
« laisser entrer les masques que par  
« billet, refusèrent l'entrée à la bande  
« du roi, quoiqu'il fût une heure après  
« minuit. Sur ce refus, Louis XIV or-  
« donne de mettre le feu à la porte.  
« Aussitôt, la livrée va chercher des fa-

« gots chez le premier fruitier ; on les  
« dresse contre la porte, on les allume  
« avec des flambeaux. Les Suisses,  
« épouvantés de cette attaque, allèrent  
« en avertir le président, qui leur or-  
« donna d'ouvrir toutes les portes, se  
« doutant bien qu'il fallait que ce fût  
« des personnes de la première qualité,  
« pour faire une action si hardie. Tout  
« le cortège défila dans la cour, et l'on  
« vit entrer dans le bal une bande de  
« douze masques magnifiquement pa-  
« rés, avec une infinité de grisons mas-  
« qués, tenant un flambeau d'une main,  
« et l'épée de l'autre. Cette manière de  
« procéder imprima le respect à toute  
« l'assemblée. M. de Louvois, qui était  
« de la troupe du roi, tira le président  
« à part, et, s'étant démasqué, lui dit  
« qu'il était le moindre de toute la com-  
« pagnie. C'en fut assez pour obliger  
« M. de N... à réparer sa faute ; il fit

« apporter de grands bassins de confitures sèches et de dragées. Mais Mademoiselle de Montpensier, qui dansait dans ce moment là, donna un coup de pied dans l'un des bassins, et le fit sauter en l'air. Cette action alarma encore le président; mais le mal n'alla pas plus loin, par la prudence du roi, qui calma le ressentiment des princes et des princesses, du refus de l'entrée du bal; de sorte qu'ils sortirent sans se faire connaître, après avoir dansé tant qu'ils le voulurent.

« Le lendemain, cette aventure fut rapportée au dîner du roi et de la reine-mère, par gens qui ignoraient qu'il eût été de la partie. Ils approuvèrent l'action des masques, et dirent qu'il fallait que les entrées d'un bal fussent libres aux masques dans le temps du carnaval, après minuit, et que, si

« l'on ne voulait pas se commettre, il  
« ne fallait pas s'exposer à en donner. »

Les bals masqués étaient fort à la mode sous le règne de Louis XIV. Les princes suivaient l'exemple du souverain. On vit au Palais-Royal, à Sceaux, des bals masqués, où régnait une entière liberté, et dont on signalait le bon goût, l'invention et la magnificence. L'électeur de Bavière, le prince Emmanuel de Portugal, vinrent alors à Paris, et donnèrent de très belles fêtes de ce genre à Surène, à l'hôtel de Bretonvilliers. Une profusion extraordinaire de rafraîchissemens, de brillantes illuminations, une liberté qui approchait de la licence, firent le charme de ces bals masqués. On en jouit; mais une telle somptuosité effraya les plus hardis, et le plus grand nombre des financiers, des seigneurs même n'osèrent plus offrir dans leurs hôtels de semblables di-

vertissemens. Ils voyaient une trop grande distance entre ce que Paris venait d'admirer, et ce que leur fortune leur permettait de faire.

C'est alors que le régent établit les bals masqués de l'Opéra, par une ordonnance du 31 décembre 1715. Ces bals avaient lieu trois fois par semaine pendant le carnaval. La mécanique inventée alors par un moine dont le nom est resté inconnu, et dont on se sert encore pour élever le parterre et l'orchestre au niveau du théâtre, donna les moyens de préparer la salle pour le bal, après une représentation dramatique exécutée le soir même. La salle de l'Opéra fut ornée de lustres, d'un cabinet tout en glaces dans le fond, d'un orchestre à chaque bout, et d'un buffet pour les rafraichissemens au milieu. Ces bals eurent un succès prodigieux. On y dansait alors avec fureur pendant toute

la nuit ; on s'y promène aujourd'hui. Au lieu de trois bals par semaine, l'Opéra n'en donne plus que quatre à la fin du carnaval.

Les princes et les heureux du siècle cessèrent peu à peu d'offrir ce divertissement à leur société, dès que tout le monde put être admis aux bals masqués de l'Opéra. La ville de Paris donna cependant une superbe fête de ce genre, le 3 août 1739, à l'occasion du mariage de Madame Élisabeth de France avec Don Philippe, infant d'Espagne. Les apprêts en avaient été si magnifiques, si somptueux, que l'on crut devoir admettre le public au plaisir de les admirer. Le cardinal de Fleury lui-même se rendit à l'Hôtel-de-Ville, par curiosité, et il y trouva tous les ministres, que le même motif y avait amenés.

Le jour de la fête arrivé, les portes furent ouvertes à dix heures du soir.

On comptait plus de quinze mille invitations. Le duc de Gèvres, gouverneur de Paris, ouvrit le bal avec Mlle. Turgot, fille du prévôt des marchands ; et à leur suite, toute la foule des masques entra en danse. Sur des gradins élevés jusqu'à la hauteur des croisées de l'étage supérieur, et jusque sur ces croisées, où des coussins de velours avaient été disposés, se pressaient de longs rangs de spectateurs, brillans de la variété bizarre et de l'élégante richesse de leurs costumes. Un orchestre nombreux, dont l'harmonie était égayée par le son des galoubets et des tambourins, communiquait à cette assemblée la vie et le mouvement : personne ne quitta la place avant huit heures du matin.

Depuis la Restauration, l'usage de se masquer dans les salons s'était perdu. Les fêtes de Madame, duchesse de Ber-

ri, pendant le carnaval de 1829, contribuèrent à raviver la mode des bals costumés, en leur donnant une couleur historique, et en leur rendant l'importance et l'éclat des ballets fameux dansés par Louis XIV.

Le seizième siècle, avec sa politique, ses arts, ses parures, ses ameublemens, ses plaisirs, était le plus pittoresque à faire revivre. Pour traduire cette époque avec toute la poésie de ses fêtes et de ses costumes, il fut décidé que, le lundi 2 mars 1729, Marie Stuart arriverait aux Tuileries, où elle était attendue pour épouser François, dauphin de France. Les rôles distribués, chacun restait chargé, à ses risques et périls, de l'exécution de son costume ; aussi ce fut chose singulière que ce besoin de science historique, ce désir de recherches qui, tout-à-coup, s'emparèrent des dames et des seigneurs de la cour... dans l'intérêt de la coupe d'un haut-de-

chausses, ou de la forme d'un vertu-gadin.

Grâce à l'activité entraînant de Madame, seule ordonnatrice de cette fête, tout fut prêt au jour arrêté. A dix heures du soir, la marche s'ouvrit dans l'ordre suivant :

#### ENTRÉE DU DAUPHIN.

Un Garde-du-corps. Un Garde suisse.

*Cinq Pages du dauphin de France.*

L'offic. des Gardes suisses. *M. de Forestier.*

*Six Maréchaux de France, sur deux rangs.*

Maréchal de Brissac.	<i>M. de Brissac.</i>
— de Cossé.	<i>M. de Cossé.</i>
— de Montmort-d'Anville.	<i>M. d'Osambroy.</i>
— Gondi de Retz.	<i>M. de Louvois.</i>
— de Saint-André.	<i>M. de Richelieu.</i>
— l'amiral de Coligny.	<i>M. de Ménars.</i>

#### FRANÇOIS, DAUPHIN DE FRANCE.

Connétable de Montmorency.	<i>Prince de Lucinge.</i>
Duc de Ferrare.	<i>M. de Pastoret.</i>

*Neuf Gentilshommes, marchant sur trois rangs.*

PREMIER.

François de Médicis.	M. de San-Giacomo.
Jacques de Nemours.	M. d'Orglandes.
De Duras.	M. de Mac-Mahon.

DEUXIÈME.

Chahôt.	M. de la Ferronnays.
D'Aumont.	M. de Ste-Aldégonde.
Lanoue Bras-à-Fer.	M. de Charette.

TROISIÈME.

D'Andelot.	M. Ch. de Cossé.
Biron.	M. de Biron.
De Belley.	M. Alfred de Damas.

ENTRÉE DE MARIE STUART.

*Cinq Pages.*

l'Officier de la Reine.	M. de Mailly.
Les huit Demoiselles d'honneur.	

La Reine.

*A côté de la Reine.*

Le duc de Châtellerault.	Marquis de Douglas.
--------------------------	---------------------

*Quatre Dames d'honneur.*

Mad. de Bouillé.	Mad. de Larochejacquelein.
— de Casteja.	— de Meffray.
Jeanne d'Albret, reine de Navarre.	— de Juigné.

*Les deux Filles de Henri II.*

Marguerite de Savoie.	Mad. de Mac-Mahon.
Claude de Lorraine.	Princesse de Lucinge.

*Quatre Princesses du sang.*

Princesse de Condé.	Mad. de Charette.
Comtesse d'Enghien.	— Oudinot.
Duchesse de Montpensier.	— de Passoret.
Princesse de Ferrare.	— de Noailles.

*Six Dames d'honneur, marchant trois par trois.*

Duchesse d'Uzès.	Mad. d'Orglandes.
Duchesse de Bouillon.	— de Montcaim.
Maréchale de Brissac.	— de Brissac.
Maréchale de Strozzi.	— de la Ferronnays.
Comtesse de Coligny.	— de Montaut.
Princesse de Clèves.	— de Balleroy.

## ENTRÉE DE LA REINE CATHERINE.

*Deux Pages.*

MM. Armand de Maillé, Louis de Podenas.

*Deux Filles d'honneur.*

Mlle. de Saint-André.	Mlle. de Béarn.
de Hostaing.	— de Ste-Aldégonde.
La Reine-mère.	Mad. de Podenas.
Le vidame de Chartres.	M. de Vogué.

*Deux Filles d'honneur.*

Mlle. d'Avila, Mlle. Valin.

*Dix Dames.*

Duchesse de Guise.	Mad. H. de Biron.
— de Mayenne.	— de Livois.
— de Valentinois.	— de Caylus.
— de Castro.	— Anjorant.
— de Bouillon-Ferrare.	— de Vogué.
— d'Anville.	— d'Osambray.
Comtesse de Baudan.	— de Tocqueville.
— d'Andelot.	— de Rouben.
— de la Rochefoucault.	— de Liancourt.
Maréchale de Termes.	— de Gabriac.

Rien de plus pittoresque et de plus ravissant que ce brillant cortège à travers les lignes d'architecture de l'escalier du pavillon Marsan. Cette foule de seigneurs en manteau court, au long pourpoint, la toque au floquet de plumes placée sur l'oreille, la tête haute, et la moustache relevée, présentant le poing à chaque dame pour lui servir d'appui ; l'éclat de l'or, des pierreries, le reflet des riches étoffes, tout concourait à rendre l'illusion complète.

On se rendit d'abord dans le grand salon de Mademoiselle, où les spectateurs invités attendaient, les hommes en habit de cour, et les femmes vêtues de blanc, pour mieux laisser ressortir l'éclat des costumes historiques. Une vaste loge en forme d'amphithéâtre, destinée à recevoir la princesse et la cour, avait été élevée selon l'ancien usage. Elle était tout entière tapissée de velours naca-

rat, semée de fleurs de lys d'or, et décorée de cartouches et des gonfanons aux armes et aux devises de France et d'Écosse.

Madame, arrivée au pied de l'amphithéâtre, s'assied sur un trône qui lui avait été préparé. Les cheveux crépés et relevés en racine droite, la fraise goudronnée et parsemée de pierres précieuses; habillée d'une robe de velours bleu, sous laquelle elle portait un vertugadin, et qu'ornaient des rivières de diamans, dont le prix pouvait s'élever à plus de trois millions, Madame rappelait, de la manière la plus frappante, les portraits de la reine d'Écosse que nous ont laissés Frederico Zuccheri, Vanderwerf, et Georgius Vertue. Près d'elle, debout et découvert, sous le costume de François, dauphin de France, se tenait Monseigneur le duc de Chartres. Les autres personnages, chacun

en leur rang, prirent place. Lors, un page de la reine-mère d'Écosse, vint annoncer la visite de cette souveraine. Marie de Lorraine parut, appuyée sur le bras de François de Guise, précédée de ses pages, et suivie de sa cour.

*Cinq Dames.*

Countess of Argyll.	Lady <i>Aldoborough.</i>
Lady <i>Flemming.</i>	— <i>Combermere.</i>
— <i>Seyton.</i>	— <i>Rendlesham.</i>
— <i>Rothes.</i>	Baronne <i>de Delmar.</i>
Countess of <i>Casillis.</i>	Lady <i>B. Vernon.</i>
La Reine.	Lady <i>Stuart de Rothsay.</i>
François, duc de Guise.	Ms. <i>Isabelle Rosambo.</i>

*Les quatre Maris.*

Miss <i>Baring.</i>	Miss <i>Rosambo.</i>
Miss <i>Gaulfield.</i>	Miss <i>Pole Carew.</i>

*Quatre Seigneurs.*

Lord <i>Huntky.</i>	Lord <i>Ranelagh.</i>
Earl of <i>Lennox.</i>	Lord <i>Abvye.</i>
Lord <i>Drummond.</i>	Capitaine <i>Drummond.</i>
Lord <i>Sdon.</i>	Lord <i>Forwich.</i>

Cette nouvelle compagnie prend séance, et partage les honneurs du dais. Sur un ordre de Madame, les jeunes filles les plus séduisantes de la cour exécutent un quadrille réglé par M. Gardel. Je n'essaierai pas de donner une idée de cette danse, qui ne fut ni une sarabande, ni une autre figure chorégraphique du temps, mais dont les grâces naïves et modestes de celles qui l'exécutaient, faisaient tout le charme. Après ce divertissement, Madame se leva pour se rendre dans le salon de Monseigneur le duc de Bordeaux.

L'ordre de la marche fut alors changé.

Les pages du dauphin et de Marie-Stuart se réunirent, et marchèrent en avant.

Chez Monseigneur le duc de Bordeaux, le même spectacle fut répété, le bal s'ouvrit ensuite, et le seizième et le dix-neuvième siècles se confondirent

dans les quadrilles les plus animés. En dansant la galoppe, Madame perdit une frange de diamans, dont le prix pouvait s'élever à cinq cent mille francs ; mais elle n'en eut que peu de souci, et continua de faire les honneurs de sa fête avec une grâce inimitable. Ces bijoux furent retrouvés le lendemain.

De tous les costumes qui parurent à cette fête, le seul qui pût rivaliser avec l'ajustement de Madame pour la fidélité des détails et la vérité historique, c'est celui de M. le duc de Richelieu. Son toquet, son manteau, le pourpoint et le haut-de-chausses étaient de velours vert, enrichis de filets d'or, qui couraient tout le long, formant une broderie, comme on en peut voir dans le portrait de Charles IX, par Clouet. Autour de la toque était attachée une chaîne composée de perles et de pierres précieuses, montées dans

l'Inde. Son manteau était doublé d'une étoffe grise, à fleurs d'or, venue d'Orient, et semblable à celles que Venise seule fournissait à l'Europe au seizième siècle. Les boutons du pourpoint étaient de perles fines. L'épée qu'il portait, du travail le plus exquis, était une arme de famille dont il avait hérité. Les costumes qui méritaient le plus d'éloges ensuite, étaient ceux de Mesdames d'Orglandes, d'Osambray, de la Ferronnays, de Pastoret, d'Anjorant, de Caylus; de MM. de Vogué, de Menars, de Croï, de Mailly, de San-Giacomo, de Louvois et d'Osambray.

Le bal dura jusqu'à cinq heures du matin : le lendemain, sous le charme des souvenirs, Madame ne put s'empêcher de regretter un instant les mœurs de l'Italie, qui eussent permis, à l'imitation de Louis XIV, lors de son fameux carrousel, de donner à Paris le specta-

de de son resplendissant cortège, encore disposé en quadrille. C'eût été une chose curieuse à voir, que cette série de costumes élégans et riches, se promenant au milieu de Paris, que ces habits chevaleresques, mêlés à la physionomie bourgeoise de la grande cité, que ce voyage des siècles frivoles au milieu d'un siècle sérieux.

---

---

## CHAPITRE XVI.

Mademoiselle Taglioni, ses débuts, ses succès. — *Psyché*, *Flore et Zéphire*. — Solos d'instrumens introduits dans les ballets. — Pas de deux dansé aux chansons dans *Guillaume Tell*. — *Le Dieu et la Bayadère*. — Les Bayadères de l'Inde. — Compositions chorégraphiques de divers maîtres français. — *La Sylphide*.

---

Une demoiselle Taglioni s'est montrée avec succès à l'Opéra, en l'an VII de la République. Son nom a figuré plusieurs fois sur l'affiche de ce théâtre en 1804 et 1806. Mlle. Taglioni dansa d'abord dans *la Caravane*, dont le bazar a été pendant quarante ans ouvert à tous les débutans. Elle reparut dans le même opéra, le *Connétable de Clisson*, les

*Noces de Gamache*, et termina ses exercices, fit ses adieux aux Parisiens en 1806, dans une représentation de la sempiternelle *Caravane*, qui, tant de fois, a fait défiler ses odalisques et ses chameaux devant le public de la capitale.

Cette demoiselle Taglioni compte aujourd'hui cinquante printemps environ, et je pense qu'elle a quitté l'emploi des nymphes et des sylphides. Le nom de Taglioni, déjà connu dans les fastes de notre Opéra, devait briller d'un plus vif éclat vingt ans plus tard, quand la nièce viendrait faire l'essai de ses talens sur la même scène où sa tante avait, à trois différentes reprises, mérité les suffrages des amateurs.

Marie Taglioni a débuté à Vienne, le 10 juin 1822, dans le ballet intitulé : *Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*. Je ne sais pas si ce

titre est plus concis en langue allemande ; en français, il embarrasserait l'imprimeur qui voudrait le montrer en grosses lettres sur l'affiche. Ce ballet, composé tout exprès par M. Taglioni, pour les débuts de sa fille, présentait ce jeune talent sous des formes très variées. Il fallait que la nymphe se soumit aux épreuves de divers concours, afin de mériter la palme que Terpsichore lui donnait en lui ouvrant son temple. Mlle. Marie a dansé pendant plusieurs années sur différens théâtres sans être engagée. M. Taglioni aimait mieux renoncer aux avantages qu'on lui offrait, que de soumettre sa fille aux volontés d'un maître de ballets. Libre d'accepter ou de refuser, Mlle. Marie a pu se livrer exclusivement au genre d'exécution qu'elle avait choisi.

Beaucoup de danseurs habiles, et plusieurs maîtres de ballets d'un grand

talent, nous ont été donnés par l'Allemagne ; le théâtre de Munich nous céda Mlle. Taglioni pendant un mois, en 1827. Cette virtuose débuta à Paris, à l'Académie Royale de musique, le 23 juillet, dans *le Sicilien*, et dansa, le 27 du même mois, dans le même ballet. Le 1<sup>er</sup> août, elle parut dans *la Vestale* ; le 3, dans *Mars et Vénus* ; le 6, dans *Fernand Cortez* ; le 8, dans *les Bayadères* ; le 10, elle termina ses représentations par *le Carnaval de Venise*.

Le talent de Mlle. Taglioni, sa grâce naïve, ses poses décentes et voluptueuses, son extrême légèreté, la nouveauté de sa danse, dont les effets semblaient appartenir aux inspirations de la nature, au lieu d'être le résultat des combinaisons de l'art et du travail de l'école, produisirent une sensation très vive sur le public. Le talent d'une virtuose qui s'éloigne de la route battue

par ses devanciers, trouve des opposans, que la continuité des succès ne désarme pas toujours : il n'y eut qu'une voix sur Mlle. Taglioni ; tout le monde fut enchanté, ravi. Le début de cette sylphide à Paris, marque la quatrième époque de notre danse théâtrale. Nos danseurs voulurent imiter les effets nouveaux que ce modèle soumettait chaque jour à leur admiration ; plusieurs y réussirent ; et Mlle. Julia, qui fut appelée à l'épreuve dangereuse de doubler Mlle. Taglioni, s'en acquitta avec beaucoup d'honneur. Mlle. Albert, M. Perrot, qui se montrèrent plus tard sur la scène de l'Opéra, durent une grande part de leur succès à l'heureuse imitation de la manière élégante, facile, moëlleuse, introduite par l'élève de Terpsichore ; ils *taglionisaient*, car ce mot a passé dans le langage des coulisses.

La débutante qui venait de remporter

une si belle victoire sur un théâtre où l'on croyait posséder les premiers virtuoses du monde dansant, s'évanouit comme une ombre légère, prend son vol à tire d'aile, après avoir joui de toutes les douceurs du triomphe. Elle retourne à Munich, pour y remplir un ancien engagement, et part, en promettant de revenir l'année suivante.

Mlle. Taglioni avait laissé trop de souvenirs pour que le peuple des amateurs n'attendit pas son retour avec impatience. Fidèle à sa promesse, elle reparait le 30 avril 1828 dans *les Bayadères*, elle est accueillie par de nouveaux témoignages d'affection et d'enthousiasme. Le 20 juin, elle danse un pas brillant dans *le Siège de Corinthe*, et, le 2 juillet, elle joue et danse le rôle de Lydie dans le ballet de ce nom; ouvrage médiocre, que le talent de la virtuose ne put pas maintenir à la scène. Le

23 février 1829, Mlle. Taglioni s'empare d'un des principaux rôles du répertoire, celui de Psyché dans le ballet de M. Gardel, dont la 905<sup>e</sup> représentation est donnée au bénéfice de ce chorégraphe célèbre. Presque toutes les notabilités de la danse se réunissent pour fêter leur chef : un ballet où figurent Albert, Paul, Mesd. Taglioni, Legallois, Anatole, Montessu, Julia, Brocard, etc., doit être exécuté avec une rare perfection. Mad. Anatole, représentant la muse de la danse, donne des leçons à Psyché-Taglioni : on ne pouvait choisir une *professora* plus habile, et qui possédât mieux les finesses de l'art. L'élève montre beaucoup d'intelligence en exécutant à l'instant, avec une grâce ravissante, des difficultés un peu fortes pour une première leçon. Paul est un Zéphire renforcé, son embonpoint ne l'empêche pas de voltiger,

et chez lui la vigueur supplée à la légèreté. Albert; Mesd. Montessu, Julia, se distinguent à cette représentation. L'Amour ne danse point, Mlle. Legallois sait intéresser constamment par sa pantomime expressive et gracieuse. A. Vestris jouait ce rôle d'une manière très remarquable. Le début de Mlle. Taglioni, dans un ballet, chef-d'œuvre de la bonne école, que les virtuoses n'abordaient qu'avec crainte, fut couronné du plus heureux succès. *La Belle au Bois dormant*, ballet long, lent, lourd, ennuyeux, est sauvé du naufrage par une scène de naïades. Mlle. Taglioni conduisait le chœur de ces nymphes. Ce nouveau service, et tant de brillantes épreuves décidèrent enfin la direction de l'Académie royale à engager la virtuose par excellence pour quinze ans, à compter du 1<sup>er</sup> mai 1829.

Perrot, jeune danseur formé par A.

Vestris, et dont l'exécution offrait de grands rapports avec la danse de Mademoiselle Taglioni, avait débuté de la manière la plus brillante. Dès ses premiers pas sur la scène, il acquit le titre d'*aérien*, le plus flatteur qu'un virtuose dansant puisse obtenir. Mlle. Taglioni eut un partner tout-à-fait digne d'elle : la conformité de style le mit en harmonie avec la virtuose favorite. La réunion de deux danseurs si lestes et si gracieux fit naître l'idée de remettre en scène *Flore et Zéphire*, ballet de Didelot, que le talent de Duport avait illustré. La mythologie a depuis longtemps donné sa démission au théâtre : si on la fait reparaitre dans un épisode de *Manon Lescaut*, c'est pour la livrer au ridicule et l'immoler sous les traits de la satire. Zéphire est rayé des contrôles que nos poètes modernes font manœuvrer. Je ne sais quel être fan-

tastique a remplacé la divinité des fleurs, mais au moins est-il certain que la brise a chassé le zéphir, et règne, souffle maintenant sur les ondes et dans les bosquets. La magique influence de la bayadère Taglioni, la présence de Perrot donnaient de nouvelles chances de succès à un ancien ballet, qu'il eût été imprudent de reproduire sans ce précieux secours.

*Flore et Zéphire* est un ballet pantomime, un ballet d'action, s'il en faut croire l'affiche, et pourtant on ne trouve pas plus d'action que de pantomime dans cette composition anacréontique. Mais il y a de jolies danses, des groupes séduisants et voluptueux. Mesdames Taglioni, Dupont, Julia, Pauline Leroux, Albert, figurent en première ligne dans ces chœurs de nymphes des bois et des fontaines. Il faut avouer que le dieu des jardins avait une cour fort agréable et

très divertissante. Les amateurs d'horticulture seraient plus nombreux aujourd'hui, s'ils avaient à leurs ordres de semblables aides pour tailler leurs rosiers, sarcler les fraises, les navets, et faire couler une onde pure sur les plantes dont l'ardeur du soleil a flétri le feuillage. La mythologie a passé de mode, il est vrai; je conçois que nos peintres et nos poètes aient renoncé aux dessus de porte représentant Adonis et Vénus, Écho et Narcisse : ils ont abandonné le cygne de Lédà, l'écharpe d'Iris; mais les *dilettanti* de la danse ont de si tendres affections pour les nymphes, les dryades, les naïades, hamdryades, qu'il sera bien difficile de leur en faire perdre le souvenir. Les robes de taffetas ou de satin des dames de *Manon-Lescaut*, de *Cendrillon*, les jupons des Provençales de *la Somnambule*, valent-ils à leurs yeux les gazes

légères qui flottent autour de la taille des divinités de la fable? Mlle. Brocard n'eut jamais de si beau triomphe que le jour où elle représenta une pyphe dans *le Tasse*. Si cet opéra vit encore dans la mémoire de quelques *dilettanti* de l'orchestre, n'en doutez pas, c'est aux charmes de Mlle. Brocard, à sa tunique azurée et si transparente qu'elle ne dérobaît aucun détail de ses perfections. La mythologie sera vaincue sur tous les points; la colère d'Achille, les pleurs d'Hécube, la sagesse de Mentor, la foudre même du maître des dieux, pourront faire sourire de pitié nos romantiques, mais les nymphes seront toujours en grande vénération à l'Opéra. Si notre jeunesse imprudente et légère osait les proscrire, le conseil des anciens serait prêt à défendre leurs droits.

De quoi s'agit-il dans *Flore et Zé-*

*phire*? Que dit-on en faisant des gestes à droite, à gauche, en souriant ou bien en fronçant le sourcil? Que trame-t-on, que décide-t-on? Je serais fort embarrassé de répondre à tant de questions. Tout ce que je puis vous dire, c'est que Zéphire s'est levé de très bon matin pour souffler avant l'aurore; il paraît même qu'il n'a pas perdu cette habitude, car on ressent encore les effets de cette fraîcheur matinale, surtout quand on passe la nuit en diligence. Zéphire trotte donc avant que le soleil paraisse sur l'horizon, il rencontre la déesse des roses, des muguets, des jasmins, et s'empresse de lui conter fleurette. Cet aimable entretien a lieu au moyen d'un échange de jetés-battus, d'entrechats, ce qui veut dire, en langage du pays, qu'il l'aime à la folie. Mais sera-t-il constant, fidèle? Un Zéphire! c'est bien léger; pourra-t-on le fixer, compter sur

la tendresse qu'il a jurée? Nos jolies virtuoses n'osent pas trop se fier aux promesses faites par de graves magistrats, des financiers du ventre droit ou gauche; ces Messieurs s'avisent de voltiger aussi, malgré les obstacles que leur constitution physique oppose à la versatilité de leurs opinions en amour. La politique les a gâtés; fussent-ils encore plus volages, il faut bien les prendre tels qu'ils sont.

Mais revenons à Flore. Elle a beau jeu pour se livrer à ses amoureux caprices. Les nymphes ses compagnes s'endorment dans le bocage, jambe par-ci, jambe par-là, comme faisait Lison. Quelques personnes peu érudités demanderont peut-être ce que c'est que cette Lison. Je les renvoie aux œuvres de Mozart, ils y trouveront des variations sur l'air d'une ancienne ballade française, dont la bachelette Lison est

l'héroïne. Par une ingénieuse allégorie, ces dormeuses représentent le sommeil des fleurs. On sait qu'elles n'ouvrent pas leur calice à la même heure : les amateurs d'horticulture ont remarqué ces divers retards, et formé l'horloge de Flore, en réunissant diatoniquement les fleurs qui s'ouvrent depuis quatre heures du matin jusqu'à midi. Ce cadran végétal ne donne pas des résultats aussi justes que ceux qu'animent les rouages de Bréguet ou de Lepautre. En composant son ballet, il me semble que Didelot a oublié la belle-de-nuit ; cette fleur est la plus matinale, par une raison toute simple, elle ne se couche pas le soir, et fait la sieste pendant la journée.

*Réveillez-vous, belle endormie ;* tel est le refrain que Zéphire danse autour de chaque nymphe ; et le bouquet, la guirlande, le chœur des fleurs qui som-

meillaient, est bientôt sur pied, et reçoit les hommages du Vent amoureux. Une bacchante vient se jeter au travers de la tulipe et du jasmin; sa verve bachique, sa gaité, pétillante comme le vin d'Aï, éclipsent bientôt ces amourettes à l'eau rose. Zéphire est séduit un instant par la jolie et piquante Érigone, que Mlle. Pauline représente si bien; mais les nymphes ont recours aux grands moyens: les guirlandes sont déployées; on enlace Zéphire qui revient à ses premières amours; et, pour se prémunir contre les dangers de l'infidélité, il enlève sa belle; le couple amoureux s'élance dans les airs sans le secours d'un char ou d'un nuage, véhicule ordinaire des divinités de l'Opéra. Un fil de laiton suffit à des mortels pour imiter le vol audacieux des habitans de l'Olympe.

Nous assistons ensuite à une fête de Bacchus, où l'on danse des pas bien no-

bles, bien compassés, bien exécutés, mais peu convenables au culte du dieu de l'ivresse et de la folie.

La musique a paru singulière : si l'on excepte un pas intercallé, dont l'orchestre est écrit dans le nouveau style, un air parodié fort adroitement par M. Halevy, le reste de la symphonie est d'une bonhomie étrange. Quand cet orchestre veut montrer quelque vigueur, il semble que c'est un quatuor *da camera* qui se fâche, et ce courroux impuissant a quelque chose de risible. M. Halevy pose de nouvelles mélodies sous les pas que nos danseurs avaient déjà exécutés sur une autre musique. Ce travail exige du goût, de l'intelligence, du talent ; il est tout simple que ce maître s'en soit tiré avec honneur : mais qu'il y prenne garde, les parodistes, les arrangeurs, sont mal reçus par le temps qui court ; et malgré la douce influence du Zéphire,

et dans la saison où Flore nous étale ses merveilles, ils ne portent pas verte feuille.

Le ballet de *Flore et Zéphire* n'obtint pas tout le succès qu'on s'en promettait; les moyens d'exécution produits pour la première fois, lors de sa nouveauté, et dont la hardiesse avait frappé les spectateurs de surprise et d'admiration, sont maintenant rangés parmi les choses connues; mais les danses sont délicieuses. Mlle. Taglioni est une Flore ravissante; Perrot a la légèreté de Zéphire, et les nombreux hommages d'entrechats et de pirouettes qu'il adresse tour-à-tour aux suivantes de Flore, à la bacchante leur rivale, ne paraissent pas le fatiguer. La mise en scène offrait un mélange de vieux, de neuf, et formait une dissonance désagréable à l'œil. Mais la virtuose par excellence était là :

*Ducit Cytherea choros*, et les amateurs avaient retrouvé leurs nymphes.

Dans *Guillaume Tell*, Mlle. Taglioni a dansé, avec Madame Montessu, un pas de deux charmant, exécuté sans orchestre, et soutenu seulement par la tyrolienne, chantée par le chœur. Je dois parler ici des différens solos d'instrumens que l'on a introduits dans les ballets; en voici l'origine :

Rebel avait composé, pour la sérénade que l'Académie royale de Musique donnait au roi tous les ans à la Saint-Louis, un solo de violon d'une grande difficulté: Ce morceau, qu'il appela le *Caprice*, eut un succès prodigieux. Mlle. Prévôt, première danseuse de l'Opéra, imagina de former des pas sur ce concerto de violon, qu'elle dansa en 1720. Elle réussit, et Rebel en écrivit d'autres, tels que : *la Boutade*, *les Caractères de la Danse*, *la Terpsichore*, *la Fantaisie*,

*les Plaisirs champêtres, les Éléments.* Les virtuoses ont long-temps choisi *les Caractères de la Danse* pour terminer leurs débuts ; ce pas réunissait toutes les difficultés et les finesses de l'art ; on pouvait aborder sans crainte les autres pas, quand on s'était tiré avec honneur de cette dangereuse épreuve. Mlle. Prévôt mit les solos d'instrumens à la mode, et c'est depuis lors, que l'on a introduit des concertos ou des récits d'apparat, exécutés par un ou plusieurs virtuoses de l'orchestre, tandis que le danseur règle ses pas sur les traits brillans du violon, de la mandoline, du violoncelle, de la flûte, de la clarinette, du hautbois, de la harpe, et même de la trompette à clés. C'est Rodolphe, qui, le premier, a placé des solos de cor dans les ballets. M. Gardel, jouant le rôle du maître de danse de *la Dansomanie*, exécutait un concerto de violon, qu'une de ses élè-

ves dansait. Je citerai le solo de violon des *Pages du duc de Vendôme*, le solo des harpes de *la Caravane*, celui de cor d'*Hécubé*, celui de flûte des *Filets de Vulcain*, celui de trompette à piston de *la Sylphide*.

*La Muette de Portici*, opéra dont le rôle principal est joué par une danseuse qui exprime avec ses gestes ce que sa langue ne peut articuler, avait fait beaucoup d'honneur à Mlle. Noblet, qui représentait Fenella. Mlle. Legallois s'est montrée ensuite avec succès dans le même rôle. Les mêmes auteurs voulurent placer Mlle. Tagliomi dans une position aussi avantageuse, en écrivant un opéra-ballet; les rôles muets, la pantomime mêlée au chant, sont d'un très-mauvais effet. Les musiciens ne peuvent voir sans impatience une danseuse serpenter au milieu d'un opéra, pour faire boiter les morceaux d'ensemble;

éborgner les duos, et leur offrir un rond de jambe à la place de la note qui manque à l'accord vocal. Les *dilettanti* de la danse acceptent volontiers de semblables compensations ; ils préfèrent même les entrechats et les pirouettes aux roulades brillantes de la *prima donna*. *Le Dieu et la Bayadère* offrit à Mlle. Tagliani un rôle de muette bien plus intéressant : la bayadère Zoloé joue la pantomime et danse ; Fenella se bornait à parler par gestes.

J'en demande pardon à mes contemporains qui ont assisté vingt fois aux représentations de *la Bayadère*, mais je dois songer à ceux qui me liront dans une centaine d'années ; il faut rendre à mes continuateurs ce que d'autres ont bien voulu faire pour moi, en me donnant des relations exactes des fêtes de Messaline, de Bergonzio, di Botta, de Louis XIV, etc, en rapportant ici l'ana-

lyse de quelques ballets de cette époque. Parlons donc de *la Bayadère*, qui nous a montré Mlle. Taglioni avec toutes les séductions de sa personne et de son talent.

Le théâtre représente une place publique de Bénarès ou de Calcutta ; une pagode à gauche ; dans le fond, les remparts et la porte de la ville. Cette décoration est du plus bel effet. Une foule de plaideurs attendent le juge Olifour, qui se livre à ses fonctions gastronomiques, et ne doit siéger à l'audience qu'après avoir terminé un repas que les colicitans trouvent un peu long. Un étranger, confondu parmi les plaideurs, est indigné qu'Olifour s'amuse à banqueter, au lieu de remplir dignement son ministère. Enfin le juge arrive heureux et content. Pour faire partager son bonheur et sa gaiété aux plaideurs, il veut qu'ils soient tous condam-

nés. Il va prononcer la sentence ; une marche joyeuse et brillante l'interrompt : ce sont les bayadères qui arrivent et viennent danser jusque dans son tribunal. Pour châtier une telle insolence , Olifour ordonne qu'elles soient mises hors de cour, et reléguées dans les faubourgs ; mais la charmante Zoloé touche le cœur du vieux magistrat, qui, sans révoquer l'ordre , met beaucoup de politesse et de galanterie dans la manière de procéder à son exécution. Il adresse la parole à Zoloé, qui ne répond pas. Alors, Fatmé, sa compagne chantante, avertit le juge que Zoloé, venant d'une contrée lointaine , comprend le langage indien, mais ne le parle pas.

Olifour interroge sa belle, et lui demande quel est son état. Zoloé répond par une suite de jetés-battus. — Sa consolation dans les chagrins. — Un pas de rigaudon suivi d'un entrechat. — Sa

ressource contre les malheurs qui peuvent lui arriver. — Un pas de basque assaisonné de quelques pirouettes. — Suis-je assez heureux pour vous plaire? — Signe négatif. — Comment faut-il être pour avoir ce bonheur? — Zoloé montre alors l'étranger qui a pris sa défense contre la tyrannie capricieuse du juge. Nouvelle colère d'Olifour. Fatmé l'apaise, en conseillant à son amie de répondre aux vœux du galant suranné. Le marché se conclut; Zoloé accepte l'or, les bijoux, ainsi qu'un assortiment de châles roses qu'elle distribue à ses compagnes. Ces châles, drapés avec élégance par la troupe dansante, pliés en écharpes, tendus en rideaux, élevés sur la tête et déployés en forme de triangle, après une suite de combinaisons ingénieuses et nouvelles, se réunissent par un bout sous le pied de Zoloé, tandis que les bayadères, rangées en cercle,

tendent l'autre bout, et figurent ainsi une conque marine, au milieu de laquelle Zoloé représente Amphitrite, ou Vénus sortant de l'onde. Ce tableau gracieux a produit tout l'effet que l'on devait en attendre.

Zoloé, suivant les conseils de sa prudente amie, accorde un rendez-vous à Olifour, qui doit aller chez sa bayadère, quand la dixième heure du jour aura sonné. Voilà une affaire arrangée; mais Zoloé s'est éprise de l'étranger mystérieux, et cet objet chéri, proscrit, poursuivi pour un crime d'état, est exposé aux plus grands dangers. On publie à son de trompe la sentence qui le condamne; sa tête est mise à prix, et la mort doit punir les philanthropes imprudens qui lui donneraient asile. Zoloé se dévoue; elle offre sa cabane au proscrit, et s'expose à partager toutes les rigueurs de son sort. Mais cette cabane

est dans le faubourg, et comment sortir de la ville, dont les portes et les remparts sont gardés par de nombreux soldats? Olifour favorisera cette escapade sans s'en douter : l'étranger va se placer dans le palanquin envoyé par le juge pour voiturer sa bayadère.

Zoloé fait les honneurs de son modeste logis à l'étranger qu'elle y conduit. Cela ne suffit pas; l'étranger a faim : la sensible bayadère court au marché pour échanger son collier contre des provisions de bouche. Cet étranger, c'est Brahma lui-même, qui, chassé du ciel pour je ne sais quelle étourderie de jeunesse, est condamné à toutes les infirmités, à toutes les tribulations de la nature humaine, et ne doit quitter la terre, pour reprendre sa puissance, que quand il aura trouvé une femme qui l'aimera d'une tendresse à toute épreuve, et dont le dévouement la portera à

partager les périls, les misères de son sort. Zoloé l'aime, il est vrai; elle expose sa vie pour lui donner l'hospitalité, mais ce cœur résistera-t-il au mépris, aux dédains d'un amant, à la jalousie que le volage peut lui inspirer en courant de belle en belle, et malheureusement les bayadères abondent dans le faubourg? C'est ce que nous verrons. En attendant, Zoloé revient du marché, où les fruitiers vendent si cher leur marchandise, que, pour la valeur de son collier, elle n'a pu obtenir que des poires et du laitage. Néron disait que les champignons étaient la nourriture des dieux; il paraît que les divinités de l'Inde ne dédaignent pas le fromage; Brahma le savoure avec délices.

Chemin faisant, la tendre Zoloé rencontre Néala, très jolie bayadère, aux yeux noirs et brillans, que Mlle. Noblet représente à merveille, et l'amène pour

prendre sa part du soupé ; Fatmé l'accompagne. Voilà l'épreuve qui commence : Brâhma se montre un vert-galant, comme ses confrères de l'Olympe, et fait sa cour à la piquante Néala. Désespoir de Zoloé ; elle fait assaut de danse avec sa rivale, et pleure de dépit, en voyant sa tendresse dédaignée, ainsi que son talent. En sage et prudente matrone, Fatmé empêche que ce caprice de l'étranger ne cause une rupture ; elle avertit à propos Zoloé, et celle-ci, tout en larmes, et les mains encore jointes pour manifester sa douleur, se met à danser de plus belle. Cette boutade, exécutée avec une grâce, une expression, une vivacité délicieuses, a frappé d'enchantement toute l'assemblée. Les deux bayadères se retirent ; Zoloé reste seule avec son amant, qui ne montre pas plus d'empressement pour elle. Il est homme, et, comme s'il avait bien

soupe, il demande à se reposer. Zoloé lui fait son lit ; il se couche, s'endort. L'attentive bayadère veille auprès de lui, et, de peur que les mouches ne le mangent, elle les chasse avec un plumeau.

Brahma, transporté d'admiration et de reconnaissance, s'éveille pour se précipiter aux pieds de sa libératrice ; il va lui dire son secret, mais on frappe à la porte. C'est Olifour qui vient au rendez-vous donné. Comme on tarde trop à l'introduire, il met la tête à une petite fenêtre, et voit le proscrit aux pieds de Zoloé. Olifour entre, suivi de ses soldats, et ne trouve plus son rival. Il s'est échappé par un oratoire : c'est le chemin que Brahma devait prendre pour retourner au ciel. On saisit Zoloé, sa cabane est démolie, et, des débris, on en forme un bûcher où elle est placée. La flamme brille et va la dévorer, quand

le tonnerre annonce Brahma, qui descend sur des nuages, le bûcher s'élève, et lui épargne la moitié du chemin pour se réunir à l'aimable bayadère, qu'il emmène avec lui dans les régions de l'empirée.

L'union de la danse, de la pantomime et du dialogue, dans l'action dramatique, ralentit la marche de la pièce. Il ne faut rien moins que le talent de Mlle. Taglioni pour mettre en œuvre un semblable sujet. C'est un cadre dans lequel les auteurs l'ont placée, et le charme de sa présence donne la vie à des scènes qui languiraient sans ce précieux secours. Mlle. Taglioni s'est surpassée, c'est tout dire.

Mlle. Noblet a dansé admirablement son duo avec Mlle. Taglioni; cet ensemble ravissant rappelait aux amateurs les duos chantés par Mesdames Sontag et Malibran; c'est la perfection dans

deux genres différens. La troupe des bayadères, conduite par Mlle. Tagliomi, éclipsa l'armée d'Aladin de *la Lampe merveilleuse*, et les naïades de *la Belle au Bois dormant*. Mlles. Julia, Louisa, Fourcişy, Roland, y brillaient sur le front de bataille, et leurs évolutions avaient de quoi charmer les plus difficiles. Les ballets de *la Bayadère* sont de M. Taglionis.

Les récits des voyageurs, les licences des poètes, l'effet que les auteurs dramatiques veulent produire sur la scène en dépit de la vérité, prêtent des charmes, ennoblissent les choses les plus vulgaires. En Europe, on croit généralement qu'une bayadère est un modèle de grâce, de beauté, qu'elle danse à ravir, et qu'un essaim de nymphes, aussi brillantes, aussi légères que Mlles. Taglioni, Julia, Noblet, Louisa, offre sans cesse le spectacle le plus séduisant

aux promeneurs qui parcourent les rues de Calcutta, de Lahor et des autres villes de l'Inde. Vous savez ce que c'est qu'une bergère des Alpes ou du Léberon : une *pastresse* en bas de laine, si toutefois elle en a, en sabots, portant des vêtements grossiers, quelquefois misérables; sa figure, ses mains sont brûlées par le soleil; et pourtant cette bergère se montre à l'Opéra, vêtue de gaze et de satin; sa jambe fine, son pied mignon, chaussés de soie et de maroquin; son chapeau de paille d'Italie, orné de roses et de bleuets, complètent cette toilette élégante et recherchée. Le portrait des bayadères n'est pas plus ressemblant. Des femmes au teint cuivré, fatiguées, usées par le travail et la débauche, couvertes d'oripeaux, dansant sur les places publiques et dans les maisons où quelque amateur les fait cabrioler pour son ébattement particulier,

tandis que leurs musiciens râolent la mandore, et frappent le tambour derrière les rideaux qui séparent le salon de l'antichambre; une danse lourde et disgracieuse, dont la pantomime du *Cancanet* de la *Chahut* fait tout le mérite, voilà les virtuoses qu'on nous présente au théâtre sous de si brillantes couleurs.

On ne regardera pas cet ouvrage comme incomplet, si je n'ai pas fait voyager mon lecteur dans l'Afrique et dans l'Inde, pour lui montrer les ballets des almés et des bayadères. J'aurais pu le conduire au Mexique, pour lui faire connaître les danses des nègres, et les danses, plus curieuses encore, que les religieuses exécutent sur une espèce de théâtre, au milieu de leur église, les jours de grande solennité. Je dois faire observer que ce théâtre est fermé d'une grille, et que, par ce moyen, les nones sont toujours

séparées des fidèles qui viennent assister à ce spectacle. De semblables ballets sont encore exécutés en Portugal dans les couvens de femmes. La danse des nègres n'appartient point à l'art, et je dois me borner à faire mention des usages singuliers que l'on a conservés dans les couvens du Portugal et de la Nouvelle-Espagne. Revenons à nos ballets :

Malgré les nobles efforts de ses successeurs, et la collaboration des littérateurs qui ont tracé le canevas des pièces dansées ; malgré de brillans succès obtenus par la réunion de plusieurs hommes de talent, M. Gardel n'en est pas moins chef des chorégraphes. C'est après avoir été seize ans premier danseur, et trois ans maître de ballets, que M. Gardel donna, en 1790, *Télémaque*, son premier ouvrage. Bientôt les chefs-d'œuvre se succédèrent : *Pâris*, *Psyché*, *la Dansomanie*, *Achille à Scyros*, *le Retour de Zé-*

phire, *Paul et Virginie*, une *Demi-heure de Caprice*, *l'Enfant prodigue*, etc. *Psyché* compte 912 représentations; et parmi les autres ballets du même auteur, je pourrais en signaler plusieurs dont la vogue n'a pas été beaucoup moindre. La pirouette n'a pas été employée une seule fois dans *Paul et Virginie*; et la fécondité, la variété des idées de M. Gardel, se fait remarquer dans tous ses ouvrages. Le répertoire en est si brillant, que je ne ferai pas mention des divertissemens dont il a enrichi des opéras, tels que *Trajan*, *la Jérusalem*, et une infinité d'autres.

M. Milon a composé *Pygmalion*, *Héro et Léandre*, *Ulysse*, *les Noces de Gamache*, *l'Épreuve villageoise*, *Clary*, et plusieurs autres ballets dont le succès a été moins éclatant. C'est à Dauberval que nous devons *la Fille mal gardée*. *Les Amours de Vénus*, *Pygmalion* et

*la Double Fête*, firent la réputation de Coindé. Didelot, auteur de *Flore et Zéphire*, de *Psyché*, de *Cendrillon*, est le digne élève de Dauberval. *Antoine et Cléopâtre*, *la Somnambule* de M. Aumer; *Almaviva*, *les Filets de Vulcain* de M. Blache, sont des ouvrages dignes d'être remarqués.

Pour s'épargner la peine de créer une fable, les chorégraphes traduisaient en gestes les opéras-comiques. Les ballets de ce genre, tels que *Aline*, *Joconde*, étaient plus facilement compris, il est vrai; mais cette répétition de sujets, de décors, de costumes, n'avait pas l'intérêt d'une pièce nouvelle. Les chorégraphes appelèrent à leur aide M. Scribe, dont l'imagination, féconde en moyens nouveaux et dramatiques, leur donna les livrets de *la Somnambule*, *Manon-Lescaut*, *l'Orgie*. Les costumes bourgeois conviennent peu à ce genre.

de spectacle; l'action théâtrale est en quelque sorte secondaire dans un ballet; ce sont les danses qui le soutiennent, et l'on doit remarquer aisément qu'elles sont placées avec plus d'artifice dans un drame conçu et exécuté par le chorégraphe.

La mythologie est en discrédit maintenant; elle reprendra tous ses avantages, quand un autre Gardel saura la mettre en œuvre. On ne veut plus entendre parler d'Amphitrite et de Calypso, de Vénus et de Pallas. Le bœuf gras entraîne à sa suite des milliers d'amateurs: essayez de mettre en scène le taureau Jupiter et la vache Io, le public parisien sera assez barbare pour dédaigner ce couple galant et cornu. L'Opéra peut se passer de quadrupèdes, puisqu'il a mis à la retraite les chameaux de la *Caravane*; mais les nymphes sont pour lui un objet de première néces-

sité. On a fermé la grotte de Calypso ; le sein d'Amphitrite ne s'ouvre plus afin de donner passage à des machines qui surgissaient pour nous présenter un assortiment complet de Tritons et de Néréïdes. La mer est devenue stérile ; cherchons les nymphes dans un autre élément, car il nous faut des nymphes ; sans les nymphes, point de succès possible pour le ballet. Elles sortaient des ondes, qu'elles descendent de la voûte azurée ; les fleuves nous les refusent, le brouillard nous les rendra, et ces dames n'auront pas moins de fraîcheur.

*La Sylphide* nous a fait trouver ces nymphes de l'air. Mlle. Taglioni, la sylphide par excellence, remplissait le principal rôle dans ce ballet, dont M. Taglioni avait ajusté les danses sur le livret composé par M. Adolphe Nourrit, premier ténor de l'Académie royale de Musique. On a su gré aux auteurs d'a-

voir beaucoup fait danser Mlle. Taglioni. Un pas du premier acte, fort bien dansé par Émile et la charmante Julia, mérita de vifs applaudissemens, de même que le quatuor où brillèrent Coulon, Mesdames Noblet, Dupont, Leroux. Le second acte offrait une entrée d'un effet original : les danseuses, groupées par quatre, arrivaient par le fond jusque sur l'avant-scène, et formaient ensuite un ensemble ravissant. On avait reproduit les vols audacieux que l'on admirait dans *Flore et Zéphire*; mais, dans ce ballet, les acteurs principaux avaient des remplaçans qui s'exposaient aux chances du fil de laiton. C'est Mlle. Taglioni qui prend sa volée dans *la Sylphide*, et ses compagnes la suivent à travers les arbres et les frises. On n'avait que deux danseurs volans; *la Sylphide* en présente une douzaine qui fendent l'air avec leurs ailes de papillon ou de demoiselle.

Cette pièce a été faite pour Mlle. Taglioni ; c'est elle que l'on cherchait ; c'est elle que l'on attendait ; elle a ravi l'assemblée de ses admirateurs par la légèreté de sa danse, le charme de ses poses. Mazillier a joué avec chaleur et intelligence le rôle de l'imprudent amoureux de la fille de l'Air, et s'est signalé en dansant un pas avec elle. Après la représentation de ce ballet, le public a voulu adresser de nouveaux complimens à la sylphide : Mlle. Taglioni a paru, et des bravos, des transports d'enthousiasme ont éclaté dans toute la salle.

Une fraction du ballet ambulateur, composé par le roi René en 1462, vient d'être mis en variation pour notre grand Opéra. *l'Armetto*, entremets de la procession d'Aix, est devenu un ballet-opéra en cinq actes, représenté le 20 juin 1832, sous le titre de *la Tentation*.

L'action commence dans un désert

d'Orient : nous voyons un ermite qui dort ; il s'éveille, et va faire sa prière devant sa Madone. Des paysans, des jeunes filles lui apportent des gâteaux et des flacons de vin de Chypre. Une dame, qui veut renoncer aux pompes de ce monde, dépose son voile et ses atours aux pieds de la sainte Vierge ; des fiancés demandent la bénédiction du solitaire ; on prie avec recueillement. Cependant, tous ces villageois, ces pasteurs invités à la noce, préludent à leurs divertissemens en se livrant au plaisir de la danse. L'ermite veut s'y opposer ; mais la beauté, la grâce des danseuses, désarment sa sévérité ; il a même fantaisie d'essayer quelques pas de rigaudon. La danse finie, toute la société prend congé du solitaire, et le laisse plongé dans une rêverie qui doit avoir des suites funestes. Le ciel se couvre de nuages, l'orage éclate : une jeune et jolie

pélerine, très bien représentée par Mlle. Pauline Leroux, vient frapper à la porte, et demander asile à l'ermite. Elle est reçue avec une charité qui tient de la galanterie; son hôte l'invite à souper, et débouche ses meilleures bouteilles. Il boit, et l'engage à boire : l'appétit vient en mangeant; le solitaire éprouve bientôt l'influence du vin de Chypre : dans son humeur claustrale, il est entreprenant; la pélerine a grande peine à se défendre, et je ne sais pas ce qu'il en serait advenu, si la foudre, en tombant sur l'ermite, n'avait amorti l'ardeur de sa passion. Il est mort, et bien mort : la pélerine s'en assure d'abord, et s'évanouit ensuite à côté de la Madone.

Le moine est défunt; il s'agit de l'envoyer en paradis ou en enfer. Le purgatoire serait un moyen de compensation; mais les auteurs n'ont pas voulu diviser

le chœur en trois escadrons. Les diables sortent de terre, et viennent appréhender au corps l'ermite foudroyé; leurs griffes l'ont déjà saisi, quand une volée d'anges descend du ciel sur des nuages, et met opposition à l'enlèvement. La dispute s'engage.

Il est à nous. — Il est à Dieu.  
— Eh bien donc! pour vider la querelle,  
Ranimons sa dépouille mortelle.

Astaroth veut lui rendre la vie au moyen de sa fourche; mais c'est en vain. L'ange Mizaël adresse une prière à l'Éternel; un rayon de feu descend du ciel, et l'ermite se relève ferme sur ses jarrets, et prêt à danser une sarabande. Les démons rentrent par leur soupirail; les anges victorieux remontent vers l'empirée. L'ermite voit la pèlerine évanouie; il voudrait bien la secourir, mais il craint la fragilité de ses sens, et

s'éloigne pour se soustraire aux dangers d'une nouvelle tentation.

Passons au second acte, et descendons en enfer, en suivant le grand escalier. Un escalier, avec ses rampes ou garde-fous, bâti par le décorateur pour l'usage de diables qui ont tous des ailes au dos ! Un escalier pour des esprits qui fendent l'air comme l'aigle et la colombe, le meuble est singulier ! Mais n'avons-nous pas vu le cerf de Franconi voyager en carrosse ?

Astaroth fait défiler sa garde nationale, sapeurs, tambours et musique en tête, et la passe en revue. Pour préparer ses soldats à l'attaque dirigée contre le solitaire, il les invite à danser. Après ce bal, où l'on voit la société la plus fashionable de l'enfer, arrivent les sept péchés capitaux, troupe d'élite, qui doit employer tous les genres de séductions pour tenter le candidat dont on veut

faire l'acquisition. Mlle. Perceval a toute la majesté, l'outréculance de l'orgueil ; elle déploie ses gestes sur un air de *la Belle Arsène*, que les auteurs de la musique de ce ballet ont rajeuni. Mlle. Louisa est une Luxure très séduisante. Le bel embonpoint de Mlle. Brocard annonce le *far niente* de la Paresse. Mlle. Roland est trop jolie pour effrayer ceux qui voudraient lui ravir la bourse de l'Avarice. Les offres de service de ces dames ne contentent point Astaroth, et, pour obtenir de meilleurs résultats, il imagine de créer une femme infernale, qui réunisse les qualités diversement réparties au septuor de diablasses.

Une chaudière est apportée, et chacun y dépose ses ingrédients : le charme est fait, la cuiller est plongée dans le pot, et ramène un petit monstre effroyable. Les démons étonnés, ahuris comme des fondeurs de cloches, trou-

vent que l'épreuve n'est pas bonne, et qu'il faut procéder à un second tirage. Le monstre est rejeté dans la marmite ; on remue, on mêle le bouillon, l'écume et le résidu. Cette fois, tout est cuit à point ; et la belle Miranda sort du chaudron, comme du temps de M. Gardel, Aphrodise sortait de l'onde amère. Miranda, blanche comme le lait, porte sur son cœur une tache noire et rouge : c'est le stigmate de l'enfer. Elle essaie la vie ; le roi des démons s'empresse de la régaler d'un air de lyre qui l'enchanté ; il lui présente une glace pour s'y mirer, lui fait goûter une orange, et sentir une rose, dont l'épine la blesse cruellement au doigt ; ce qui prouve que, même à l'Opéra, il n'y a pas de rose sans épine, et pas de rose qui ne devienne gratte-cu. On endoctrine Miranda pour séduire l'ermite ; cette instruction finie, les démons voient l'ange Mizaël con-

duire son protégé dans un météore qui traverse lentement les airs. L'armée est rangée en bataille, le général commande le feu, les grenadiers mettent en joue leurs fusils de rempart, tirent à la volée le couple fugitif, mais les coups ne portent pas. Il paraît qu'à cette époque, Samiel n'avait pas encore trouvé la composition des balles qu'il donna plus tard à Robin des Bois.

Au troisième acte, un château dans un forêt dévastée, couverte de neige et éclairée par les derniers rayons du soleil qu'on aperçoit à peine à travers le brouillard.

Les diables, vêtus en grands seigneurs du temps de Charles IX, y mènent joyeuse vie; ils chassent et font une chère d'enfer. L'ermite, tourmenté par la faim, accablé par la fatigue, vient demander l'hospitalité à ces châtelains. On le repousse. Cependant il sera reçu.

courtoisement, il aura place au feu et à la table, s'il veut bien abattre une croix de pierre dont la vue offusque le maître du logis. L'ermite refuse; cependant il fait un froid de diable aux entours de la demeure d'Astaroth. Le feu brille à la cuisine; il voit passer les plats; il entend les chansons bachiques, le bruit des verres et des assiettes. Ce serait une tentation bien séduisante pour un gastronome qui aurait déjeûné; elle doit agir avec plus de force sur un malheureux affamé. Des pèlerins sont venus se joindre à l'ermite; ils souffrent comme lui, et prient au pied de la croix. Miranda les voit, écoute leurs chants religieux, est touchée de leur sort, et va leur chercher un panier de provisions. La charité la purifie; elle s'aperçoit que sa tâche noire a disparu. Les seigneurs l'ont vue exercer cet acte de bienfaisance; furieux, ils s'élancent sur

les pèlerins, leur ôtent les morceaux de la bouche, entraînent Miranda. Mais ces pèlerins sont des anges déguisés : Mizaël punit à l'instant les mauvais riches du château; mais comment les punit-il? En foudroyant leur manoir, qui devient la proie des flammes. Attrapez-nous toujours de même, disent sans doute les diables dans leur jargon : un diable dans le feu, c'est le poisson dans l'eau.

Au quatrième acte, l'ermite, que les diables ont rattrapé, je ne sais où ni comment, est introduit dans le harem d'Alaédan, sultan d'Iconium, par Astaroth et son aide-de-camp. Les odalisques lui semblent belles, il veut leur plaire, et consent à prendre un habit plus galant. On lui fait sa toilette, et sa croix pectorale est enlevée avec son froc. Les diables ont beau jeu; l'ermite fait sa cour, et trouve parmi ces dames la jolie Miranda : elle a été vendue au

sultan. On la lui présente, elle reçoit le mouchoir, et l'accepte avec plaisir pour faire enrager ses rivales. La tache noire revient se placer sur son cœur. L'ermite est jaloux; il défie le sultan qui ordonne de l'étrangler. Ayant de procéder à cet acte de justice turque, Astaroth offre à l'ermite le trône d'Alaédan et la possession de toutes ses femmes, de tous ses trésors, s'il consent à poignarder ce rival. Il est sur le point de commettre ce crime, quand Miranda lui arrache le poignard, et se précipite vers la chambre du sultan. Ce débat éveille Alaédan, qui commande à ses gardes de mettre à mort l'ermite et Miranda : ils s'échappent, et vont se précipiter dans la mer.

Le cinquième acte nous ramène à l'ermitage : le solitaire dort; après tant de fatigues, il faut bien prendre un peu de repos. Marie la pèlerine est encore à l'ermitage; elle va puiser de l'eau, et

Miranda, sortant du puits, se montre à ses yeux. Miranda veut sauver Marie des attaques des démons; elle la fait entrer dans la cabane, et la met sous la protection de la Madone. Les diables arrivent avec armes et bagages, éveillent l'ermite, le tourmentent, le forcent à danser avec eux : il y prend plaisir. On amène Miranda, qui s'approche de l'ermite comme pour le tenter, et lui passe au cou une croix que Marie lui a donnée. L'ermite recouvre sa force et sa raison; il montre la croix aux diables, qui s'enfuient, et que nous trouvons ensuite rangés en bataille derrière un nuage, et vis-à-vis une armée d'anges. L'ermite est admis dans le séjour céleste. Miranda, victime de sa tendresse, a été poignardée par Astaroth.

Ce ballet, composé dans l'ancienne manière, et comme on les faisait jadis, est coupé par des récits et des chœurs.

Ce mélange de bruit et de silence, de gestes et de mélodies vocales, est d'un mauvais effet. Les voix du chœur augmentent l'explosion de la musique, et voilà tout; des chœurs, des airs même n'expliquent rien au public, qui ne peut comprendre des paroles qu'on n'entend pas. Le récitatif seul porterait la clarté dans les scènes d'une action mimique; mais la psalmodie du récitatif serait-elle préférable aux écriteaux dont les chorégraphes se servaient quelquefois? Ces écriteaux étaient au moins en rapport avec le langage adopté; ils étaient muets comme les acteurs. Le ballet-opéra est aussi absurde, aussi ridicule que l'opéra-comique français, dans lequel on chante, on parle tour-à-tour. Il faut qu'une statue soit entièrement de marbre, de pierre ou de bois: elle ne saurait être mi-partie de marbre et de carton. Mal-

gré les discours chantés par Mesd. Dorus, Dabadie et Jawureck ; malgré les efforts des choristes, l'action du nouveau ballet n'a pu être suivie que par les personnes qui lisaient le programme. Les autres n'ont compris que les scènes et les détails que *la Tentation* a empruntés au *Monstre*, à *Faust*, à *Paul et Virginie*, à *Floire et Zéphire*, à *Robert-le-Diable*, à *la Sylphide*, et à plusieurs autres pièces dont *la Tentation* est le résumé.

Les costumes sont riches, brillans, mais disgracieux pour la danse. Le doliman, le pantalon grecs ou turcs, écrasent une jolie femme, voilent toutes ses formes, et doublent inutilement la fatigue de ses exercices. Le nouveau système de décorations que l'on veut introduire, enlève à l'Opéra toute sa magie, puisqu'il ne permet pas d'exécuter le changement à vue. Ces échafau-

dages que l'on dresse pendant des entr'actes interminables ; ces décors, qu'il faut rendre solides pour les charger de personnages, ne sont plus que des objets matériels réduits à leurs formes exigües et mesquines ; les lois de la perspective observées sur les toiles, donnaient une hauteur prodigieuse à vos montagnes. Leur cime s'abaisse au niveau d'un second étage, du moment qu'un acteur de cinq pieds six pouces la domine. Il n'est pas un spectateur, qui, sans être mathématicien, ne dise : Les danseurs Simon et Montjoie, placés sur cette colline, sur cette montagne, représentent le cinquième de sa hauteur ; donc la susdite montagne est élevée de vingt-six pieds six pouces au-dessus du niveau de la scène, et l'immense escalier, ce prodige de l'art moderne, est tout juste la copie des escaliers que l'on voit dans les maisons basses

du Marais ou de la Place Royale. Les peintres placent assez ordinairement les nains à côté d'un chien ou d'un cochon, afin de faire apprécier la taille du dolope ou du myrmidon. Il faut, dans les arts, du merveilleux, de l'audace, du prestige; il n'y en a plus, si tout est matériel, si vous entassez des tabourets pour soutenir les marches d'un perron ou d'un petit sentier sur lequel une troupe de géants se presse; car la même raison qui fait que la taille de l'homme rapetisse la montagne ou la colline, donne à la stature ordinaire des acteurs une forme exagérée, et qui ne s'accorde jamais avec les lignes de la perspective. Plus on voudra rendre les décorations matérielles, et plus on s'éloignera de la vérité. Il est des bornes qu'on ne saurait franchir, sans mettre en évidence l'impuissance de l'art et la sottise de l'artiste; le progrès est alors un

pas vers la décadence, vers la ruine. Les toiles peintes des Italiens, se succédant l'une à l'autre avec rapidité, donnent bien plus de satisfaction aux spectateurs, que toutes ces montagnes en abrégé, dont il faut attendre la construction pendant trois quarts d'heure. Les décorateurs ne réussissent pas toujours à représenter au naturel le balcon de Bartholo, et leur risible audace voudrait nous offrir des vallées et des palais, des galeries et des escaliers praticables ! Au théâtre, tout est faux, depuis *la prima donna*, qui exprime son amour en chantant, jusqu'au cheval de Franconi, qui pile du poivre à côté des quinquets, pour avoir l'air de trotter. Le public fait de grandes concessions à ceux qui lui préparent des représentations dramatiques; il se plaît à être trompé; profitez de ces dispositions bienveillantes, et n'allez pas provoquer sa mauvaise humeur

en élevant des châssis barbouillés, qui ressemblent beaucoup plus à un tas de pains de munition qu'à des nuages, pour voiler les mystères d'un combat ou d'une apothéose, que vous lui montrerez quand les charpentiers auront eu le temps de clouer leurs planches. « Servez chaud, » dit le Cuisinier Français; servez tôt, dirai-je aux décorateurs; un changement à vue produira cent fois plus d'effet que vos lourdes machines si difficiles à mettre en place, et qui glissent sur le parquet avec autant de prestesse que le cheval de Troie en mit autrefois pour arriver sur la place d'armes de la cité de Laomédon.

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Vos anges, vos démons emplumés en sont-ils plus légers? Leurs ailes de six pieds d'envergure les alourdissent en-

core ; c'est pour eux un incommode fardeau. Ces bipèdes, armés de plumes, n'en sont pas moins obligés de grimper le grand et les petits escaliers pour s'élever à la hauteur d'un second étage.

J'ai voulu voir *la Tentation*, avant de clore ce volume ; il fallait bien attendre la représentation d'un ballet qui devait éclipser toutes les merveilles de la chorégraphie. J'ai vu ce prodige, et je puis affirmer qu'il n'a rien éclipsé ; c'est encore une répétition de ce que l'Opéra montre depuis deux siècles à ses habitués. Ce contraste de l'enfer et du paradis, que l'*Orfeo* de Zarlin, représenté en 1645, offrait déjà sous les noms du Tartare et de l'Élysée. Il me semble qu'il est temps de laisser reposer ces pauvres diables païens ou chrétiens, les djins, et même les goules ; il faut enfin leur permettre de tirer le rideau, leur farce est jouée. Il faut que

l'on rende aux gens du métier, aux maîtres de ballets, la composition des ballets, et que les littérateurs écrivent les comédies, les livrets d'opéras, dans lesquels les chorégraphes pourront piller des fables, des scènes, des tableaux, si leur imagination ne leur en fournit point assez. Un maître de ballets, habile, expérimenté, M. Gardel, par exemple, n'eût pas maladroitement placé la diablerie grotesque au cinquième acte, tandis que la diablerie noble occupe le second. Cette caricature, dans la manière de Callot, bien qu'elle soit incomplète, aurait bien mieux figuré vers le commencement de la pièce. Astaroth eût fait défiler sa troupe au cinquième acte, pour la mener au combat à l'instant. Les mangeurs de petits-enfans, la diablesse en falbalas, les nains à grosse tête, les sapajous, etc., sont de pitoyables champions à opposer aux célestes.

côhortes. Les décors sont beaux, et, s'ils peuvent lutter en détail avec les compositions de Cicéri, ils n'ont pas cet ensemble, cet artifice de gradation, cette combinaison d'effets qui veut que l'on sacrifie une position pour doubler, tripler la valeur d'une autre, et que l'on se contente quelquefois de moyens simples pour avoir le temps et la faculté de porter ses forces sur un autre point, et de faire travailler tout le monde à la construction d'un grand édifice. Dans *Robert-le-Diable*, une toile de fond jetée sur le troisième plan, laisse l'arrière-scène libre, et tandis que Bertram, Raimbaud, Robert, Alice, agissent sur le devant du théâtre, les machinistes ont le loisir de nous préparer le cloître de l'abbaye et la cathédrale de Palerme, décorations matérielles en grande partie et d'un effet admirable.

Si *la Tentation* avait obtenu un suc-

cès complet, si le public avait adopté cet ouvrage bizarre et pompeusement ennuyeux, c'en était fait de l'art, le ballet n'aurait plus été qu'une pantomime du genre de celles que l'on voyait autrefois sur les théâtres du boulevard. Le directeur de l'Opéra pouvait à l'instant congédier Mesdames Taglioni, Julia, Montessu, Noblet, Dupont, Legallois, Duvernay, Pauline Leroux, Louisa, Roland, etc. Des figurans et figurantes lui suffisaient pour des ouvrages où la foule des choristes est poussée en avant, où les premiers sujets n'ont d'autre ressource que de se mêler à cette foule, s'ils ne veulent garder un repos bien préférable à la prostitution de leur talent. Le public est resté froid, et son indifférence a protesté contre les éloges donnés à *la Tentation* par tous les journaux. Cet unisson de louanges imprimées, cette profusion de notes quo-

tiennes envoyées par les directeurs de spectacles, et insérées avec une complaisance officieuse, ont fait perdre aux gazettes toute leur influence, et bientôt l'enthousiasme des journalistes ne produira pas plus d'effet sur le public, que les bravos et les applaudissemens des claqueurs. La critique est une nécessité; vouloir la désarmer, la réduire au silence, c'est vouloir perdre l'art, les artistes et les rédacteurs de feuilletons, dont les éternelles formules laudatives impatientent le lecteur, quand elles ne le font pas bâiller par l'uniformité de leur refrain obligé. Dans le bon temps de la critique, théâtres, auteurs, acteurs, tout prospérait. On a voulu savourer sans cesse les doux parfums de l'encensoir : c'était charmant, délicieux sans doute; mais cette vaine fumée est maintenant la seule récompense des travaux dramatiques. On donne des

pièces ravissantes, l'auteur a de l'esprit comme un démon, l'acteur joue et chante comme un ange, les décorations produisent un effet magique, prodigieux, foudroyant, et pourtant le public aime mieux affronter la poussière des boulevards, que d'aller voir tant de merveilles. Les directeurs sont des gens d'une étonnante capacité, s'il faut en croire les journaux : leurs faits et gestes n'ont cependant rien de remarquable. Les auteurs, les acteurs sont loués à outrance, mais ils meurent de faim. Si cette compensation n'a rien de désagréable pour eux, je me garderai bien de troubler leur extase, et de porter atteinte aux charmes d'une béatitude presque céleste.



---

## TABLE.

---

	Pages
CHAPITRE I <sup>er</sup> . — Origine de la Danse et du Ballet. — Danse des anciens. — Pylade et Bathyle; leur rivalité. — Bal masqué donné par Messaline. — Le danseur Démétrius. — Prodigalité des dames romaines pour les pantomimes. — Vérité dramatique parfaitement observée par les Romains.	1
CHAPITRE II. — Danses religieuses des Égyptiens. — Le bœuf Apis. — Danses religieuses des Hébreux; le Veau-d'or. — Danses des Chrétiens; bal donné par les pères du concile de Trente. — Danses religieuses des Turcs. — Les Quakers sauteurs.	42
CHAPITRE III. — Ballets ambulatoires exécutés à Lisbonne pour la canonisation de saint Charles Borromée, pour la béatification d'Ignace de Loyola. — Procession de la Fête-Dieu, établie à Aix, par René d'Anjou. — Danse de saint Jean.	62
CHAPITRE IV. — Fête donnée à Caribert par	

Ingoberge. — Charles VI en sauvage au bal de la duchesse de Berri. — Ballet d'action des anciens. — Repas de Bergonzio di Botta ; il donne l'idée des carrousels, des grands ballets, et même des opéras.	85
CHAPITRE V. — Menuet dansé par Marguerite de Valois. — Théâtre des papes. — Ballets de la cour de Catherine de Médicis, composés et dirigés par Baltasarini. — Ballet comique de la reine. — Sully, ordonnateur des bals de Henri IV.	105
CHAPITRE VI. — Ballets de la cour de Louis XIII. — Ballet du tabac. — <i>La Prospérité des armes de France</i> , ballet composé pour Louis XIV. — Satires publiées sous la forme d'un programme de ballet. — Ballet dansé par Louis XIV.	122
CHAPITRE VII. — Fête donnée à Louis XIV par Fouquet. — <i>La Toison d'Or</i> , mélodrame. — <i>Le Jeu de Piquet</i> , ballet. — <i>Pomone</i> , opéra. — <i>Le Triomphe de l'Amour</i> , ballet. — <i>L'Impatience, le Temple de la Paix</i> , ballets.	136
CHAPITRE VIII. — Lulli, compositeur de ballets. — Il introduit à l'Opéra la danse animée et joyeuse. — Ses amours avec mademoiselle Le Rochois.	154
CHAPITRE IX. — Costumes des danseurs ; leurs masques. — Académie de danse établie par Louis XIV.	166
CHAPITRE X. — Danseurs fameux du XVII <sup>e</sup> siècle. — Dupré, Mademoiselle Sallé ; ses succès à Londres.	179.

## TABLE

373

CHAPITRE XI. — Mademoiselle de Camargo.	189
CHAPITRE XII. — Noverre. — Il invente le ballet d'action. — <i>Médée et Jason</i> , ballet pantomime. — Maximilien Gardel; ses compositions chorégraphiques. — Gardel jeune.	202
CHAPITRE XIII. — La famille Vestris. — Gardel le jeune; ses compositions chorégraphiques. — Mademoiselle Guimard et ses contemporaines. — Madame Gardel. — Danseurs et maîtres de ballets.	211
CHAPITRE XIV. — Ballets du temps de la République. — <i>L'Offrande à la Liberté</i> . — Fête à l'Être-Suprême; ballet ambulatoire dessiné par David, conduit par Robespierre.	222
CHAPITRE XV. — Bals. — Bals de cérémonie. — Origine de la contredanse. — Bals masqués. — Bals costumés.	267
CHAPITRE XVI. — Mademoiselle Taglioni, ses débuts, ses succès. — <i>Psyché, Flore et Zéphire</i> . Solos d'instrumens introduits dans les ballets. — Pas de deux dansé aux chansons dans <i>Guillaume Tell</i> . — <i>Le Dieu et la Bayadère</i> . — Les Bayadères de l'Inde. — Compositions chorégraphiques de divers maîtres français. — <i>La Sylphide</i> .	307

FIN DE LA TABLE.



# EXTRAIT DU CATALOGUE

DE

**PAULIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR,  
PLACE DE LA BOURSE.**

---

---

## GRAND ASSORTIMENT

DE TOUTES SORTES DE LIVRES ANCIENS ET MODERNES, FRANÇAIS ET ÉTRANGERS. — JOURNAUX. — BROCHURES NOUVELLES.

---

OUVRAGES SOUS PRESSE,  
POUR PARAÎTRE INCESSAMMENT.

**LE LIVRE des Jeunes Demoiselles**, ouvrage imité du livre anglais : *The Young Ladies Book*, orné d'un grand nombre de vignettes sur bois. 1 gros volume in-16.

**LE LIVRE des Jeunes Garçons**, ouvrage imité du livre anglais : *The Boy's own Book*, orné d'un grand nombre de vignettes sur bois. 1 gros vol. in-16.

**COURS COMPLET D'ASTRONOMIE**, par M. Arago, membre de l'Institut.

**TRAITÉ DE LA LIBERTÉ**, ou Exposition des causes sous l'influence desquelles les hommes parviennent à user de leurs forces avec le plus de puissance et de facilité, par M. Dunoyer. 3 vol. in-8.

Prix : 21 fr.

**L'ÉDUCATION PROGRESSIVE**, ou Étude du cours de la vie, par Madame Necker de Saussure. Deuxième

me partie. Cette deuxième se vendra séparément.  
La première partie est en vente depuis deux ans.

**HISTOIRE DE LA RÉFORMATION, DE LA LIGUE ET DU RÈGNE DE HENRI IV**, par Mignet. 6 vol. in-8.

**HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE FRANÇAISE**, depuis Abeilard jusqu'à nos jours, par L. Peisse. 4 vol. in-8.

#### OUVRAGES PUBLIÉS.

**HISTOIRE DE LA MUSIQUE**, traduite de l'anglais, revue et complétée, par Fétis. 1 joli vol. in-12. 5 fr.

**LETTRES SUR L'HISTOIRE DE FRANCE**, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire, par Augustin Thierry, auteur de l'Histoire de la Conquête d'Angleterre. 3<sup>e</sup> édition. 1 fort volume in-8. 7 fr. 50 c.

**CHAPELLE - MUSIQUE DES ROIS DE FRANCE**, par Castil-Blaze. 1 joli vol. in-12. 4 fr.

**LA DANSE**, depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni, par Castil-Blaze. 1 joli vol. in-12. 4 fr.

**HISTOIRE DES GAULOIS**, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'entière soumission de la Gaule à la domination romaine, par Amédée-Thierry. 3 vol. in-8. 21 fr.

**HISTOIRE DU SOULÈVEMENT DES PAYS-BAS**, traduit de Schiller, par M. de Châteaugiron. 2 vol. in-8. 12 fr.

**HISTOIRE DU DROIT MUNICIPAL EN FRANCE**, sous la domination romaine et sous les trois dynasties, par M. Raynouard, de l'Institut. 2 vol. in-8. Prix: 14 fr.

**HISTOIRE DE LA CONTRE - RÉVOLUTION EN ANGLETERRE**, sous Charles II et Jacques II, par Armand Carrel. 1 vol. in-8. 7 fr.

**ÉCONOMIE POLITIQUE DES ATHÉNIENS**, ouvrage traduit de l'allemand de M. Auguste Böeckh, de l'Académie de Berlin, par B. Laligant. 2 volumes in-8. 13 fr.

- OEUVRES DE P.-E. LEMONTEY**, de l'Académie Française, édition revue et préparée par l'auteur.
- HISTOIRE DE LA POLOGNE**, par N.-A. de Salvandy. 3 vol. in-8. 21 fr.
- HISTOIRE GÉNÉRALE, PHYSIQUE ET CIVILE, DE L'EUROPE**, depuis les dernières années du cinquième siècle, jusque vers le milieu du dix-huitième, par M. de Lacépède. 18 vol. in-18.

### MÉMOIRES.

- MÉMOIRES SUR L'INTÉRIEUR DU PALAIS IMPÉRIAL**, par M. de Bausset. Les tomes III et IV se vendent séparément. 4 vol. in-8. 28 fr.
- MÉMOIRES DE LORD BYRON**, traduits par Madame Sw. Belloc. 5 vol. in-8. 37 fr. 50 c.  
Les tomes III, IV et V se vendent séparément. 22 f. 50
- OEUVRES COMPLÈTES DE PAUL-LOUIS COURRIER**, Pamphlets, Correspondance politique, Traductions, Essais littéraires, etc. Première édition complète, imprimée sur les manuscrits originaux. 4 vol. in-8. 28 fr.

### SÉPARÉMENT.

- PAUL-LOUIS COURRIER** : Mémoires, Correspondance et Opuscules inédits. 2<sup>e</sup> édition. 2 volumes in-8. 14 fr.
- **LES PAMPHLETS**. 2 vol. in 18. 3 fr.
- MÉMOIRES INÉDITS DE DIDEROT**, de 1759 à 1786 précédés d'une Notice sur sa vie, par madame de Vendeul, sa fille, et suivis de plusieurs de ses ouvrages inédits. 4 vol. in-8. 17 fr.
- DE LA RELIGION**, considérée dans sa source, ses formes et ses développemens, par Benjamin Constant. 5 vol. in-8. 37 fr. 50 c.  
Les tomes IV et V se vendent séparément.

- 7 volumes, y compris l'*Histoire de la Régence*.  
 Prix: 35 fr.
- TRAITÉ DU DROIT PÉNAL**, par Rossi, professeur à l'Académie de Genève. 3 vol. in-8. 26 fr.
- TABLEAU HISTORIQUE ET CRITIQUE de la Poésie française au seizième siècle**, par C.-A. Sainte-Beuve. 2 vol. in-8. 14 fr.
- HISTOIRE DE LA NAVIGATION INTÉRIEURE DE LA FRANCE**. 2 vol. in-4 de plus de 1200 pages, accompagnés d'une carte. 40 fr.
- THÉORIE DES RICHESSES SOCIALES**, ou Nouveau Traité d'Économie politique, par le comte Frédéric Skaebeck, professeur à Varsovie. 2 vol. in-8. 12 fr.
- HISTOIRE DE MICHEL LAMBERT**, ou l'Influence de l'Économie domestique. In-8. 6 fr.
- OEUVRES COMPLÈTES DE THOMAS REID** chef de l'École écossaise, traduites de l'anglais par Thomas Jouffroy, avec des morceaux extraits des Leçons de Royer-Collard, une introduction et des préfaces du traducteur. 6 vol. 42 fr.
- L'ÉDUCATION progressive**, ou Étude du cours de la vie, par madame Necker de Saussure. Première partie : Étude de la première enfance. 1 vol. in-8. 7 fr.
- VOYAGE EN ITALIE ET EN SICILE**, par L. Simond, auteur des Voyages en Angleterre et en Suisse. 2<sup>e</sup> édition. 2 vol. in-8. 15 fr.
- CODE GÉNÉRAL DES GARDES NATIONALES DE FRANCE**, expliqué par les motifs et par les discussions des deux Chambres, avec des observations sur les articles; suivi d'un appendice alphabétique énonçant toutes les autorités administratives, municipales ou militaires, dans leurs rapports avec les gardes nationales, par G. Benat, avocat à la cour royale de Paris. 1 gros vol. in-12. 4 fr.
- COURS ÉLÉMENTAIRE DE BOTANIQUE**, par Ed. Rastoin-Brémond. 1 vol. in-18. 3 fr.
- PHILOSOPHIE DU DROIT**, par E. Lerminier, professeur de l'histoire des législations comparées au collège de France. 2 vol. in-8, 1832. 14 fr.

**INTRODUCTION A L'HISTOIRE GÉNÉRALE DU DROIT**, du même auteur. 1 gros vol. in-8. 8 fr.  
**PHILOSOPHIE TRANSCENDANTALE**, ou **Système d'Emmanuel Kant**, par L.-F. Schon. 1 vol. 7 fr.

**SÉPARÉMENT.**

**HISTOIRE DE LA RÉGENCE ET DE LA MINORITÉ DE LOUIS XV** jusqu'au ministère du cardinal de Fleury. 2 vol. in-8. 14 fr.  
**RAISON, FOLIE**. 2 vol. in-8. 14 fr.  
**VERS**, par Emmanuel Arago. 1 vol. in-8. 5 fr.  
**LETTRES ÉCRITES DE PARIS** pendant les années 1830-1831, par Bœrne, traduites de l'allemand par Guiran. 1 vol. in-8. 5 fr.  
**ŒUVRES DRAMATIQUES DE GOETHE**, traduites de l'allemand par A. Stapfer. 4 vol. in-8. 28 fr.  
**LA MUSIQUE** mise à la portée de tout le monde, par Fétis. 1 vol. in-8. 7 fr. 50 c.  
**RECHERCHES SUR LA POPULATION**, par W. Godwin, traduites de l'anglais par Constancio. 2 vol. in-8. 12 fr.  
**THÉÂTRE DES GRECS**. — Aristophane. 6 volumes in-32, traduits par M. Artaud, inspecteur de l'Université. 21 fr.  
 Sophocle. 3 vol. in-32. 10 fr. 50 c.  
**LETTRES SUR LES ÉLECTIONS ANGLAISES**, par Duvergier de Hauranne fils. 1 vol. in-8. 5 fr.  
**HISTOIRE DE NEW-YORCK**, traduite de Washington Irving. 2 vol. in-8. 12 fr.  
**LA CONFESSION**, par J. Janin. 2 vol. in-12. 8 fr.  
**HORACE**. Edition microscopique. 1 vol. in-72. 8 fr.  
**J.-B. SAY**. Cours d'Economie politique. 6 vol. in-8.  
 — **Traité d'Economie politique**. 3 vol. in-8.  
**CH. COMTE**. Des Pouvoirs et des Obligations des Juifs, traduit de l'anglais de Philips. 1 vol. in-8.







**CHAPELLE-MUSIQUE  
DES ROIS DE FRANCE.**

PAR CASTIL-BLAZE.

Un vol. in-12, avec vignettes. 4 francs.

---

**HISTOIRE  
DE LA MUSIQUE,**

Traduite de l'anglais :

Revue et complétée par FÉTIS ;

Un vol. in-12, 5 fr.

---

Sous presse.

**LA MUSIQUE,**  
mise à la portée de tout le monde,

DEUXIÈME ÉDITION, PAR LE MÊME.

2 vol. in-18.

---

Paris. — AUGUSTE MIE, Imprimeur, rue Joquelet, n° 9.







