



## DE LA SONORITÉ DES SALLES DE SPECTACLE



L n'est pas de science plus controversée que l'acoustique, la science des sons. Nous pouvons ajouter de plus incomplète. La méthode expérimentale qui a renouvelé les sciences physiques et naturelles en leur donnant pour base la constatation des faits, semble être restée étrangère jusqu'ici à l'acoustique ou du moins à cette partie de la science qui s'occupe non-seulement de la production des rapports des sons entre eux, mais aussi de leur effet sensible dans un ambiant donné.

L'empirisme règne en maître. Les divagations les plus saugrenues sont monnaie courante, même chez des hommes d'élite qui ont fait leurs preuves ailleurs, et montré beaucoup de talent sur d'autres sujets



d'étude. L'imagination, l'appréciation primesautière, la sympathie ou l'antipathie pour telle forme de l'art, se rencontrent plus généralement dans le monde artiste que l'esprit d'analyse et de recherche. On a toujours les défauts de ses qualités, et tel maître qui a passé des années d'efforts pour arriver à exceller dans les produits de son imagination, ne donnera pas une heure de son temps pour rechercher les causes réelles d'un phénomène qui le frappe tous les jours.

L'emploi même du mot *acoustique*, dans les nombreux écrits qui ont paru récemment à propos de l'Opéra, prouverait à lui seul les fausses idées qui ont cours au sujet de cette partie de la physique. On parle de *l'acoustique* du Nouvel Opéra comme on parlerait de ses dimensions ou de sa solidité; on a « essayé l'acoustique » de la nouvelle scène; d'aucuns promettent une « excellente acoustique ». Nous avons même entendu demander « si on avait mis de l'acoustique dans la salle, » absolument comme on met du sel ou du poivre dans un plat. Une note, entre autres, qui a couru récemment dans tous les journaux, nous paraît d'une naïveté charmante :

« On dit que l'orchestre posera sur une table d'harmonie semblable à » celle d'un gigantesque violon avec ses majuscules S pour propager et « relier les ondes sonores. » Cela rappelle malgré soi le mémoire de ce bon M. Fleurant « pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de monsieur. » (1) Plaisanterie à part, que dites-vous de ces « ondes sonores » qui descendent sous terre pour ressortir à travers deux soupiraux, et se répandre dans la salle comme pourrait le faire un essaim de mouches?

Un autre original, qui a écrit une brochure sur les phénomènes de la musique, ne voulant pas s'embarrasser de l'explication que donnent tous les traités de physique au sujet de la propagation du son, a imaginé l'existence d'un fluide spécial qu'il appelle le fluide sonore et qui a son existence propre dans le règne de la nature.

Mais laissons là ces divagations. Ce qui est plus grave, c'est de voir d'habiles architectes, fort experts en leur art, soutenir sérieusement cette énormité, à savoir : « que la sonorité d'une salle de spectacle est l'effet du hasard. »

M. Garnier l'a dit en propres termes, dans un beau livre, qui a paru l'année dernière, et qui renferme nombre d'excellents préceptes sur la construction de l'édifice théâtral. M. César Daly, directeur d'une *Revue d'architecture* fort estimée, soutenait la même hérésie dans une conver-

(1) *Le Malade imaginaire.*



sation que nous eûmes avec lui, il y a une quinzaine d'années, sur le sujet qui nous occupe; et, chose singulière, nous retrouvons son idée formulée dans les mêmes termes, dans un article que M. de Thémynes a donné à l'*Art musical* (du 22 octobre dernier), soit qu'il ait puisé à la même source, soit que ce parallélisme décevant s'offrît naturellement à son esprit.

« On ne peut répondre, dit-il, des conditions d'acoustique... pas plus que de la marche d'un navire... » De deux bâtiments parfaitement égaux, copiés l'un sur l'autre, l'un se trouve bien meilleur marcheur que son pendant... sans que l'on sache pourquoi. »

Eh bien, non! n'en déplaise aux autorités que nous venons de citer et devant lesquelles nous reconnaissons humblement notre infériorité en toutes choses, nous ne pouvons admettre de hasard pas plus dans la sonorité des salles de spectacle que dans la marche des navires. Les lois de la pesanteur ne se démentent jamais. Le navire sera donc plus ou moins bon marcheur, suivant le rapport de sa masse, de sa densité et de sa forme à la résistance qu'il doit combattre. Seulement, dans la construction navale comme dans l'édifice théâtral, l'architecte doit lutter contre les conditions d'emménagement que lui impose la destination de son édifice.

S'il s'agissait, en effet, de construire une salle dans le seul but de donner la plus grande sonorité possible au débit instrumental ou vocal, le problème n'offrirait pas de si grandes difficultés qu'on semble le croire. L'expérience de tous les jours nous prouve que les parois lisses et verticales, et l'absence de toutes saillies, de tout objet encombrant, de toute étoffe ou surface molle, sont les conditions premières de la résonnance. Et vous le savez si bien, messieurs les partisans du dieu Hasard, que lorsque vous voulez produire l'effet contraire, par exemple à l'intérieur de vos propres appartements, vous savez parfaitement ce qu'il faut faire; vous remplissez votre local de meubles et de tableaux, vous le garnissez de rideaux et de tapis, vous tendez sur les murs des étoffes épaisses, et le salon ou le cabinet, naguère si sonore que la parole même frappait trop rudement votre tympan, étouffe toute expansion du son musical et presque la voix de ceux qui vous parlent.

Il est une autre observation qui n'a pu vous échapper, pour peu que vous ayez procédé à des expériences dans des salles vides de diverses formes, c'est que les courbes, loin de répercuter le son, étouffent les vibrations de l'air, c'est-à-dire la résonnance. Pour que les ondes sonores, comme on dit assez peu correctement, accomplissent leur évolution qui prolonge la sensation du tympan, il leur faut des surfaces planes et



parallèles et à une distance suffisante les unes des autres. La hauteur ne devrait jamais dépasser la largeur de la salle. Quant à la longueur, elle aura nécessairement un bon tiers de plus que la largeur et que la hauteur, par cette raison que la voix du chanteur imprime à l'ondulation de l'air un mouvement en avant qui produirait un écho si la paroi de face était trop rapprochée.

Ces points de doctrine, qui peuvent paraître un peu arbitraires, ont pour sanction l'expérience de tous les jours, des faits constants qui sont pour ainsi dire de droit commun. Pour nous, ils résultent d'observations réitérées pendant vingt ans, dans des salles de toutes dimensions et de toutes formes, en prenant pour terme de comparaison soit la voix humaine, soit le son d'un instrument peu variable comme sonorité, le violon ou le piano. Toutes les salles vides, carrées ou oblongues, et d'une hauteur proportionnée, sont sonores, c'est-à-dire prolongent la sensation du son. Toutes les salles rondes et d'une hauteur dépassant la largeur, restreignent les vibrations et étouffent la résonnance au niveau de l'auditeur, quand bien même le mouvement ascensionnel de l'air favorise la perception de la parole de bas en haut, avantage étranger à notre sujet.

Ce que nous venons de dire est prouvé par l'histoire même de la question. Tant que les théâtres ont été bâtis dans des salles préexistantes, presque toujours rectangles et oblongues, personne ne s'est occupé de la sonorité, parce qu'elle était parfaite (dans certaines salles, à Parme par exemple, elle était même excessive). Ni Serlio ni Sabatini n'en disent rien. Mais dès qu'il s'est agi, par suite de la vulgarisation de l'Opéra, de loger un grand nombre de spectateurs dans des espaces plus restreints que ne l'étaient les salles des résidences princières, alors seulement la question de la sonorité se présenta aux constructeurs des nouveaux théâtres. On discuta, on écrivit, on fit des essais. On vit même se produire de ces étranges anomalies qui nous porteraient à douter du bon sens de leurs auteurs, si nous ne faisons la part du temps où ils vivaient. Ainsi les Bibbiena, habiles architectes et décorateurs sans pareils, pensèrent augmenter la sonorité des salles qu'ils avaient à bâtir en leur donnant la forme de cloche renversée, idée qui ferait sourire aujourd'hui un élève de lycée. D'autres proposaient sérieusement de placer les vases d'airain de Vitruve à l'avant-scène et au fond de la salle, et, chose singulière, les traducteurs du célèbre architecte romain ont tous l'air d'avoir pris aussi au sérieux une invention qui ne résiste pas à l'examen.

Quant à l'idée d'établir une caisse harmonique sous les pieds de l'orchestre, elle a été également préconisée par plusieurs architectes du



dernier siècle et mise en pratique, plus d'une fois, notamment par le marquis Alfieri au théâtre royal de Turin. Mais le résultat a été parfaitement nul comme il fallait s'y attendre. Est-il possible de confondre la mince tablette du violon si rapprochée des cordes vibrantes avec le solide plancher destiné à supporter une centaine de musiciens? Et quelles vibrations recevrait-il des instruments à travers les habits, les chairs et les chaises, et les pupitres des exécutants?

En s'en tenant aux simples données de l'expérience, il ne serait donc pas difficile, avons-nous dit, de construire des salles parfaitement sonores, si l'architecte théâtral n'avait devant lui un autre problème bien plus complexe à résoudre, à savoir de placer un grand nombre de spectateurs sur un espace relativement restreint, les étager, par conséquent, et les distribuer de façon à ce que chacun d'eux puisse voir ce qui se passe à l'un des bouts de la salle où s'élève l'estrade scénique. Il est certain que les parois latérales parallèles, formant un angle droit avec la scène, n'offrent aucune commodité pour la vision. De là, la nécessité d'une courbe qui répartisse, autant que possible également, l'obliquité des rayons visuels. C'est à ce sujet que l'imagination des architectes s'est donnée libre carrière et a produit les idées les plus disparates. Nous ne referons pas ici l'histoire de toutes ces tentatives, de tous ces tâtonnements que nous avons essayé d'exposer ailleurs (1). Qu'il nous suffise de constater qu'après bien des essais, prônés d'abord pour être abandonnés peu de temps après, on s'est arrêté à la forme ovoïde, vulgairement dite en fer à cheval, forme adoptée par Piermarini lors de la construction du grand théâtre de la Scala et imitée depuis dans presque tous les théâtres d'Italie et dans les grands théâtres étrangers destinés à l'opéra italien.

En France, les architectes qui ont eu à bâtir des théâtres depuis cent ans, abandonnant à la fois le demi-cercle comme trop restreint, au point de vue de la spéculation, et la forme elliptique comme peu élégante et peu favorable à la vision, se sont arrêtés à la forme ronde, qui prête si l'on veut au coup d'œil et permet aux spectateurs de bien se voir entre eux, mais qui est aussi défavorable au point de vue de l'optique que de l'acoustique.

Nous n'apprendrons rien à personne en disant que les places latérales avoisinant l'avant-scène sont absolument sacrifiées dans les salles à plan circulaire. On voit tous les soirs, aux Italiens et à l'Opéra-Comique, les spectateurs des deuxièmes et troisièmes loges de côté se tenir debout et se pencher en avant pour voir une partie de ce qui se passe sur la

(1) *Parallèle des Théâtres modernes*. — Paris, 1860. — Introduction.



scène. Quant à la sonorité de ces sortes de salles, on sait également à quoi s'en tenir. Les voix n'y ont pas cette ampleur que leur prête un local résonnant; l'orchestre même, quoique empiétant une large portion du parquet de la salle, n'y produit pas l'effet de sonorité que l'on serait en droit d'attendre du nombre et de la valeur des exécutants.

Ajoutons que les architectes français, prenant modèle sur certains théâtres de résidences royales, ont toujours tenu à conserver ces balcons et ces galeries qui couvrent une partie plus ou moins considérable du parterre, et ont pour effet d'interrompre le développement régulier des ondes sonores.

Les architectes italiens nous semblent avoir mieux résolu le problème de combiner les exigences de l'acoustique avec la nécessité de placer un grand nombre de spectateurs; ils ont conservé tout ce qui était possible des conditions essentielles de la sonorité, c'est-à-dire la forme oblongue, le plafond peu élevé et peu cintré, les parois verticales à surfaces régulières et lisses (les devants des loges). Ils ont ainsi obtenu le maximum de sonorité compatible avec la présence du public et l'aménagement qu'il nécessite.

Ce que nous avançons ici n'est pas une assertion gratuite. Tous ceux qui ont entendu les mêmes artistes sur un grand théâtre d'Italie, la *Scala*, par exemple, et ensuite sur une des salles rondes et à balcons que nous avons à Paris, ont pu constater la différence. Les artistes mêmes, que nous avons interrogés, ont été unanimes pour nous affirmer qu'en chantant dans une vaste salle italienne, ils se rendent parfaitement compte de l'effet de leur voix, de l'élasticité et de l'ampleur qu'elle acquiert, tandis que l'impression contraire les frappe quand ils chantent sur un théâtre de France.

Mais les Français, nous dit-on, sont un peuple d'un genre à part; ils tiennent à leurs préjugés, ils veulent leurs balcons saillants, leurs corbeilles de femmes parées et décolletées, et même la hauteur excessive des salles pour y loger les spectateurs mal mis. Vos salles italiennes, nous dit-on, sont trop monotones avec leurs rangées de loges superposées, égales et uniformes. Si la *Scala* et Saint-Charles sont plus sonores, nos salles de Paris sont plus coquettes et plus élégantes.

Soit, gardez vos élégances, votre coup d'œil, vos femmes en vedette, mais alors ne venez pas nous dire que l'on ne sait comment faire pour avoir une salle sonore. Les modèles sont sous vos yeux, vous pouvez profiter de l'expérience acquise, mais vous n'en voulez pas.

Est-ce à dire que la nouvelle salle de l'Opéra de Paris sera *sourde*, comme on dit vulgairement, parce qu'elle est à peu près ronde, garnie



de balcons saillants, surchargée d'ornements en haut relief et surmontée d'une coupole fort élevée? Telle n'est point notre pensée; la nouvelle salle, grâce à son ampleur et à une certaine régularité de formes, comparativement à d'autres salles de Paris, sera, croyons-nous, *relative-ment* bonne, comme l'était sa devancière de la rue Le Peletier. Mais nous sommes convaincu que si l'on procède à des expériences et l'on compare l'effet d'une voix donnée sur la scène de l'Opéra et sur celle de la *Scala*, ou de *Saint-Charles*, ou du *Pagliano*, ou du *Charles-Félix* (de Gênes), sans en citer d'autres, on constatera la différence de l'effet de la voix; les artistes chantants s'en apercevront à coup sûr.

Mais vous verrez que ce même public qui a si injustement critiqué la façade du nouvel Opéra, un chef-d'œuvre, trouvera fort bien que l'on ait conservé à l'intérieur de la nouvelle salle tous les défauts des anciennes salles. Ainsi va le monde.

F. DE FILIPPI.

IV







## ANDRÉ PHILIDOR <sup>(1)</sup>

---

### VI



PHILIDOR, qui jusqu'alors n'avait donné que des pièces du genre comique, venait, avec *Tom Jones*, d'assurer le caractère de son style au point de vue du pathétique et de la passion. Une œuvre de cette allure et de cette importance (c'était sa première partition en trois actes) l'avait classé définitivement et mis au premier rang. Encouragé par un tel résultat, il jugea le moment venu de frapper un grand coup et de montrer qu'il pouvait faire plus encore. Il songea donc — ce que Duni n'avait jamais fait, ce que Monsigny avait osé essayer une fois, mais sans succès — à aborder la scène solennelle de l'Opéra. Il eut malheureusement la fâcheuse idée d'associer encore, en cette circonstance, sa fortune à celle de Poinsinet, qui avait failli pourtant lui porter malheur, précisément avec *Tom Jones*; cela rendit sa victoire plus difficile, plus discutée d'abord, mais néanmoins, en fin de compte, Philidor en vint à remporter sur cette scène illustrée par Lulli, par Campra, par Rameau, un des plus beaux succès dont ce théâtre eût encore été le témoin. Au surplus, l'histoire d'*Ernelinde* (c'est le titre de son premier ouvrage à l'Opéra) est assez com-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre et 1<sup>er</sup> novembre.



pliquée, et mérite d'autant plus d'être retracée qu'elle ne l'a pas été jusqu'ici.

Un poète vénitien, Mathieu Noris, auteur de quarante *libretti* d'opéras, en avait écrit un intitulé *Ricimero*, le seul qui fût resté au répertoire des théâtres d'Italie. Poinsinet adopta le sujet semi-historique traité dans ce livret, l'arrangea à sa guise, et en tira celui d'*Ernelinde*, lui donnant ainsi pour titre le nom de l'héroïne au lieu de conserver celui du héros. Philidor se mit aussitôt à l'œuvre, et en quelques mois eut achevé sa partition. L'administration de l'Opéra se distingua en cette circonstance; non-seulement elle confia les quatre rôles principaux, ceux d'Ernelinde, de Rodoal, de Sandomir et de Ricimer, à ses premiers chanteurs, madame Larrivée, Gelin (1), Legros et Larrivée, non-seulement elle fit danser dans les ballets, qui formaient une partie importante de de l'ouvrage, Lani, Vestris, Gardel, Dauberval, mesdemoiselles Allard, Guimard, Peslin et Pitrot, mais encore elle fit des frais considérables de mise en scène et orna la pièce de décors et de costumes pleins de richesse et de magnificence. « Bocquet, dit un chroniqueur, fit les dessins des décors, Spourny peignit ceux d'architecture, Baudon ceux de paysage, et Tardif les vaisseaux et les chaloupes du second acte. »

Mais tout cela n'empêchait pas le livret de Poinsinet d'être mauvais et fort mal fait, et *Ernelinde*, donnée pour la première fois le 29 novembre 1767, fut accueillie froidement, en dépit de la beauté du spectacle et de la valeur de la partition. Les annalistes constatent le fait, et Bachaumont, assez sceptique au point de vue artistique et peu disposé généralement en faveur de Philidor, défend cependant le musicien contre l'indifférence du public :

On continue — dit-il peu de jours après la première représentation — à rejeter sur la méchanceté du poème et des paroles le peu de succès de cet opéra. Ce défaut empêche l'effet des beautés musicales que Philidor a répandues dans son ouvrage, et qui, étant faites pour produire de l'intérêt, n'y réussissent que faiblement, lorsque le charme est détruit par les absurdités. Le grand morceau du musicien est un récitatif obligé, dont on a déjà parlé, et qui auroit pu ramener le spectacle des Euménides d'Eschyle, si ce qui l'occasionne eût été plus vrai, ou plus vraisemblable, ou mieux préparé.

(1) « GÉLIN (Nicolas), qui se fit une assez grande réputation pendant environ trente années qu'il fut à l'Opéra, et dont les amateurs n'ont point encore oublié la belle basse-taille, est mort le 22 ou le 23 décembre 1810. Je ne peux indiquer l'époque des débuts de Gélín; il se trouve porté sur les états de l'Opéra avant 1751, et se retira en 1779 avec une pension de 2,000 livres. Il devait être dans un âge fort avancé. Gélín était maire de Creil-sur-Oise. » — (*Opinion du Parterre*, 1811.)



Ernelinde, forcée par le tyran à choisir entre son père et son amant, se détermine, comme de raison, mais non dans l'ordre des passions, pour son père. Son choix à peine est fait que la douleur, les remords la tourmentent : elle croit entendre l'ombre de son amant lui reprocher son ingratitude. L'accompagnement de ce récitatif est exécuté en partie par des cors, qui, par des *crescendo* admirables, peignent à l'imagination les cris d'une ombre plaintive. On trouve encore des duos, un trio, un ou deux chœurs de la plus grande beauté, et, quoi qu'en disent les détracteurs de ce genre, des symphonies et des airs de danse fort agréables dans le ballet de la fin.

On voit que ceux qui se piquaient de bon goût étaient loin de rejeter sur le musicien la froideur de l'accueil fait à l'œuvre nouvelle. Malgré tout, le succès fut négatif, et Bachaumont dit encore, quelque temps après : « *Ernelinde* n'a eu que dix-huit représentations. M. le duc de Chartres avoit parié cent louis que cet opéra n'iroit pas jusqu'à vingt. Il a gagné. » Ce qui n'empêchait pas, en somme, que le public n'eût été frappé de la puissance musicale de l'œuvre et de la couleur qui y était répandue ; c'est encore Bachaumont qui le constate, à la date du 13 janvier 1768 : « L'Opéra a remis hier *Titon et l'Aurore* (de Mondonville). Les gens habitués à l'harmonie forte du dernier opéra (*Ernelinde*) ont trouvé celle-ci nue et trop simple (1). »

Fort de sa conscience et convaincu de la valeur de sa partition, Philidor ne voulut point rester sous le coup de cet échec immérité. Il se remit au travail avec Poinsinet, et, après lui avoir fait faire quelques changements, après avoir lui-même remanié sa musique, il fit remettre l'ouvrage à la scène, le 24 janvier 1769, sous le nouveau titre de *Sandomir, prince de Danemarck*. Mais il ne paraît pas que *Sandomir* ait été beaucoup plus heureux qu'*Ernelinde*, et que le succès de l'un ait dépassé le succès de l'autre.

C'était jouer de malheur ; mais cette fois encore Philidor ne se tint point

(1) Une anecdote peindra la différence qu'on faisait entre l'œuvre du musicien et celle de son collaborateur. « Quelques jours après les premières représentations de l'opéra d'*Ernelinde*, dit un chroniqueur contemporain, dont le poème était de Poinsinet, cet auteur essuya une mortification d'un genre tout à fait singulier. On s'entretenait de la pièce au foyer, où se trouvait alors le marquis de Senneterre, l'aveugle, grand amateur de musique, et dont le témoignage avait beaucoup de poids. Ce dernier dit à son laquais, qui le conduisait : « Quand l'auteur paraîtra ici, ne manquez pas de me mener à lui, afin que je lui fasse mon compliment. » Peu d'instants après, arrive M. Poinsinet, au devant duquel le domestique conduit son maître. Aussitôt M. de Senneterre l'embrasse tendrement, et s'écrie : « Mon cher monsieur, recevez mon remerciement du plaisir que vous m'avez fait ; votre opéra est plein de beautés, la musique en est délicieuse ; il est seulement fâcheux que vous ayez eu à travailler sur des paroles aussi ingrates. » Et tout le monde de rire. »



pour battu. Quatre ans après, il recommença à se préoccuper d'*Ernelinde* ; heureusement pour lui, Poinsinet était mort et ne pouvait plus l'aider (1). Il s'adressa donc à Sedaine, qui remit l'ouvrage entièrement sur le métier, de trois actes le porta à cinq, et renouvela par conséquent en grande partie ce livret damné. On juge que la partition subit aussi, cette fois, des remaniements profonds. Ce ne fut pas du moins en pure perte, et le succès enfin couronna la persistance de l'artiste. *Ernelinde*, reprenant son premier titre et sous cette nouvelle forme, fut jouée à Versailles, devant la cour, le 11 décembre 1773, et acclamée avec enthousiasme. « *Ernelinde*, nous dit Bachaumont, a été jouée hier à Versailles et a eu le plus grand succès par la pompe du spectacle extrêmement imposante. Il y avoit dans une action *quatre cents* grenadiers à cheval sur le théâtre. On sent quel effet a dû produire une pareille nouveauté. »

Un tel déploiement de mise en scène ne devait pas, en effet, être nuisible à l'œuvre ainsi transformée. Mais on se tromperait si l'on croyait qu'il fut la seule cause d'un succès si laborieusement obtenu. Lorsque l'ouvrage fut offert de nouveau au public parisien, la critique — autant qu'elle existait alors — sut rendre justice au génie du musicien. Ce ne fut cependant que trois ans et demi après sa représentation à Versailles, qu'*Ernelinde*, ainsi corrigée et augmentée, reparut à l'Opéra, le 8 juillet 1777. Grimm cite alors avec admiration « le superbe monologue » d'*Ernelinde* :

*Où suis-je? Quel épais nuage  
Me dérobe l'éclat des cieux?*

ainsi que « le magnifique chœur » du premier acte :

*Jurons sur ces glaives sanglants,*

qui faisait passer par toute la salle un frisson d'admiration. *Le Mercure* s'exprime en ces termes chaleureux : « Les connoisseurs applaudiront aux efforts qu'un homme de génie fait dans un sujet ingrat, pour en couvrir les défauts par les beautés de son art, et pour faire oublier quelquefois les vices de l'action par le charme de la musique. M. Philidor a mérité les

(1) Pendant un voyage qu'il faisait en Espagne, en 1769, il se noya dans le Guadalquivir. On connaît, dans *la Dunciade* de Palissot, ces vers relatifs aux justes mécomptes littéraires de Poinsinet :

*Ainsi tomba le petit Poinsinet :  
Il fut dissous par un coup de sifflet.  
Telle, au matin, une vapeur légère  
S'évanouit aux premiers feux du jour ;  
Tel Poinsinet disparut sans retour.*



suffrages des vrais amateurs et les acclamations du public dans les morceaux d'ensemble et dans les airs, où il sait toujours allier un chant suivi et heureusement modulé à l'énergie et à la vérité de l'expression. C'est là sans doute ce qui caractérise le grand talent en musique, d'approprier au sentiment ou à la passion un chant toujours pur et sensible ; et c'est ce qui fera toujours distinguer l'opéra d'*Ernelinde*, où M. Philidor a développé les richesses de l'imagination et de toutes les connoissances de son art. Beaucoup de morceaux seront recherchés et feront plaisir dans les concerts, où l'on n'admet que la véritable musique, celle qui a un caractère et une belle modulation (1). »

Enfin, le *Journal des théâtres* ne montre pas moins d'enthousiasme au sujet de cette brillante reprise d'*Ernelinde* : « Cet opéra, dit-il, donné pour la première fois en trois actes le 29 novembre 1767, remis quelque temps après sous le titre de *Sandomir*, reparaît aujourd'hui sous son premier titre, et divisé en cinq actes. La première représentation, la seule dont nous puissions parler, a été donnée le 8 juillet de cette année. Si M. Philidor a eu lieu de se plaindre de ses premiers juges, il doit se trouver aujourd'hui pleinement vengé ou de leur injustice, ou de leur ignorance. Peu de productions ont eu plus de succès que celle dont nous parlons, elle est pleine des plus grandes beautés, et a été reçue avec un enthousiasme bien fait pour flatter l'habile compositeur à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre. Nous regrettons que les bornes de notre journal ne nous permettent pas d'en parler d'une manière plus motivée ; nous le ferons dans le numéro prochain (2). » Et quinze jours après : « Le succès constant de cet ouvrage, dû tout entier au génie du musicien, a réveillé les jaloux ennemis de M. Philidor. La basse envie qui s'était déjà attachée aux pas de cet illustre compositeur, a renouvelé ses menées obscures et a cherché à diminuer l'éclat d'une gloire dont elle était éblouie ; mais sa rage a été inutile, et, malgré ses cris impuissants, l'ouvrage tous les jours plus goûté ajoute tous les jours à la juste célébrité dont jouit M. Philidor (3). »

Cette fois, le succès fut franc et prolongé. Il fut même consacré et constaté par la parodie. Le 12 octobre 1777, la Comédie-Italienne représentait, sous le titre de *Sans dormir* (on se rappelle que l'un des personnages d'*Ernelinde* s'appelle Sandomir), une parodie en deux actes et en vaudevilles, d'un nommé Rousseau. Une autre, intitulée *Berlingue*, due au danseur Despréaux, pièce écrite dans le style poissard et libre, dit-on,

(1) *Mercure de France*, juillet 1777, 2<sup>e</sup> livraison.

(2) *Journal des Théâtres* (rédigé par Le Fuel de Méricourt), du 15 juillet 1777.

(3) *Idem*, du 1<sup>er</sup> août 1777.



jusqu'à l'obscénité, fut jouée aussi sur le théâtre particulier de la Guimard, où l'on prisait fort ces sortes de productions.

Castil-Blaze, qui sut apprécier sainement le mérite de Philidor, parle ainsi d'*Ernelinde* dans son *Académie impériale de musique* : « On trouve dans *Ernelinde* une vigueur dramatique et musicale, une allure franche, un tour de mélodie, une facture, des effets d'orchestre qui, certes, n'appartenaient pas à la musique française de cette époque. Cela valait cent fois mieux que les bons ouvrages et les fadaïses offerts chaque jour aux habitués de l'Opéra. Le duo d'introduction : *Quoi ! vous m'abandonnez, mon père !* est plein de chaleur ; le chœur : *Jurons sur ces glaives sanglants !* est d'un très bel effet ; *Né dans un camp* est bien dessiné ; c'est un air complet dont les formes ont vieilli prodigieusement, il est vrai, mais enfin, c'est un morceau dans lequel la voix et l'orchestre ne marchent point au hasard, où l'on découvre une mélodie bien conduite, un plan arrêté. Cet air, composé pour Larrivée, comme tous ceux que l'on écrivit pour Thévenard et Chassé, prouve que la voix de basse n'avait été jamais employée à l'Opéra pour les parties récitantes. Beaumavielle, Thévenard, Chassé, Larrivée, possédaient tous une voix de baryton, bas ténor ou basse taille. L'air de Ricimer : *Né dans un camp*, monte au *fa*, au *sol* même ; le diapason de l'époque ne le ramènerait point à la portée de la voix de basse (1). »

Le style d'*Ernelinde* est en général superbe et d'une mâle fierté, comme il convient à un sujet héroïque ; il est de plus très passionné et, sous ce rapport, convient merveilleusement au sujet traité. Au point de vue de l'ensemble, l'œuvre est noble, d'une belle couleur, d'un caractère métallique, si l'on peut dire, avec cela d'un grand sentiment pathétique et d'une rare vigueur de touche. C'est bien l'œuvre d'un grand artiste, sûr de soi, et chez lequel le génie a atteint sa complète maturité. Castil-Blaze, on vient de le voir, en signale plusieurs morceaux comme particulièrement réussis. Ses remarques sont très justes, mais elles sont un peu brèves. Il ne dit point que les récitatifs sont généralement puissants, vigoureux, pleins de nerf et d'un accent plein d'éclat ; il ne parle pas de l'air de Sandomir : *O toi, chère âme de ma vie...* (quatre temps, en *fa*

(1) *L'Académie impériale de musique*, t. I, p. 259. A ce qu'il dit au sujet d'*Ernelinde*, Castil-Blaze ajoute ce renseignement, dont je n'ai, pour mon compte, trouvé trace nulle part ailleurs : — « L'Académie, reconnaissante envers Philidor, gratifie ce musicien d'une représentation d'*Ernelinde* donnée à son bénéfice le 20 mai 1768. C'est le premier exemple d'une gracieuseté de ce genre. » Pour l'Opéra, c'est possible ; mais on a vu plus haut que la Comédie-Italienne l'avait devancé sous ce rapport.



majeur), morceau d'une grande allure, d'un style à la fois noble, ardent et passionné, accompagné par un orchestre en quelque sorte haletant, dont l'énergie donne plus de relief encore à la pensée exprimée, surtout lorsque le deux-temps arrive sur ces vers :

*S'il faut que tu me sois ravie,  
De flots de sang j'inonderai ces lieux.*

Enfin, il ne remarque point que le morceau : *Jurons sur nos glaives sanglants*, n'est pas un chœur proprement dit, mais un morceau dialogué entre un ténor solo (Sandomir) et un chœur de trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse), qui respire une grande énergie, et acquiert précisément une étonnante puissance par les réponses que fait le chœur aux phrases posées par le ténor ; c'était là un effet nouveau et vraiment trouvé, et cette page, dont les développements sont d'ailleurs modérés, est d'une réelle magnificence.

Je ne sais si la partition d'*Ernelinde* a été publiée lors de l'apparition de cet ouvrage, en 1767 ; j'en doute, car elle a été gravée en 1769, lors de sa première reprise, et il n'est guère probable que ce fut là une seconde édition. En tout cas, je vais reproduire ici le titre exact de cette édition, parce qu'il nous apprend un fait qui est resté inaperçu de tous les biographes : « *Ernelinde*, tragédie lyrique en trois actes, mise en musique par A. D. Philidor, maître de musique de S. A. S. Mgr le duc régnant des Deux-Ponts, dédiée à madame la comtesse de Forbach, représentée pour la première fois par l'Académie royale (*sic*) de musique, le 29 novembre 1767, et remise au théâtre le 22 janvier 1769. » Nous savons donc maintenant que Philidor fut maître de la musique du duc de Deux-Ponts, comme le fut plus tard Dezèdes. Le fait n'est pas sans doute d'une importance considérable, mais il vaut néanmoins la peine d'être mentionné (1).

Ce qui est plus important, c'est le succès que, finalement, Philidor remporta à l'Opéra, succès unanimement constaté par les contemporains

(1) On remarquera que cette édition de la partition de Philidor porte le titre d'*Ernelinde* et la date de 1769, bien qu'à cette reprise de 1769, l'ouvrage ait reparu à l'Opéra sous un nouveau titre : celui de *Sandomir* ; peut-être l'affiche abandonna-t-elle rapidement ce titre de *Sandomir* pour revenir à celui d'*Ernelinde*.

En 1772, *Ernelinde* était représentée à Bruxelles dans des circonstances exceptionnelles : « Les entrepreneurs du spectacle de Bruxelles, voulant célébrer le jour de sainte Thérèse, fête de l'impératrice reine de Hongrie, ont choisi, au mois d'octobre dernier, *Ernelinde*, en invitant M. Philidor à assister à la représentation. » (*Spectacles de Paris* pour 1773.)



lors de la reprise d'*Ernelinde* en 1777, et d'autant plus remarquable qu'à cette époque Gluck avait donné *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, et que son *Armide*, représentée le 23 septembre 1777, fut représentée concurremment avec l'œuvre de Philidor et ne la fit point pâlir. Or, comme *Ernelinde* avait été créée en 1767, qu'elle avait été remaniée pour la reprise de 1769, et enfin refaite en partie et d'une façon définitive pour la représentation qui en eut lieu à la Cour en 1773, alors qu'aucun ouvrage de Gluck n'avait encore paru sur la scène de l'Opéra, et que c'est cette dernière version qui fut adoptée pour ce théâtre en 1777, on ne peut pas dire que Philidor avait profité de l'effet produit par les œuvres de Gluck, et qu'il en avait tiré un parti quelconque. Nous savons que Philidor connaissait *Orphée* au moins par la lecture, mais il y a loin, même pour un musicien, au point de vue de l'impression ressentie, de la simple lecture d'une partition à son exécution au théâtre. En tout cas, pour obtenir un tel succès lorsque Rameau était mort à peine depuis quelques années et que le souvenir de ses œuvres était encore dans la mémoire de tous, lorsque Gluck venait de donner ses trois premières merveilles, il fallait que Philidor eût réellement payé de sa personne et que la valeur d'*Ernelinde* fût éclatante et incontestable. Ce sera toujours un double honneur pour ce grand artiste d'avoir réussi à l'Opéra d'une façon aussi certaine, et d'y avoir réussi dans des conditions aussi particulièrement difficiles (1).

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

(1) Dans la notice publiée par le *Palamède*, on lit ces lignes, qui relatent un fait dont il n'existe ailleurs aucune mention : « Encouragé par la faveur générale dont il jouissait, Philidor se proposa de réformer entièrement le goût national, et, dans ce but, composa *Ernelinde* avec récitatifs entremêlés d'airs, d'après la manière italienne. Cet ouvrage fut représenté à l'Opéra, et, malgré les cabales de la noblesse, entichée de la musique ancienne, il fut reçu avec enthousiasme par la jeune France d'alors, et surtout par les femmes. Louis XV en fut si charmé qu'il accorda à l'auteur une pension de six cents livres sur sa cassette. »







## VOLTAIRE LIBRETTISTE <sup>(1)</sup>

---

### III

#### LA PRINCESSE DE NAVARRE (*Février 1745*)



E n'est plus ici un grand opéra, mais une simple comédie-ballet, en trois actes, genre composite qui n'est qu'un prétexte à spectacle pour une fête d'un jour, et rien de plus. Cet à-propos fut représenté, pour la première fois, à Versailles, le 23 février 1745; la deuxième représentation eut lieu le 27, et, la même année, cette œuvre toute d'actualité fut réduite en un acte, sous ce titre : *les Fêtes de Ramire*.

Le duc de Richelieu, qui avait demandé, et à qui Voltaire avait remis son ouvrage, voulut quelques changements, soit dans les paroles, soit dans la musique. Mais Voltaire et Rameau étaient alors occupés du *Temple de la gloire*, et le duc s'adressa à Jean-Jacques-Rousseau, à la fois poète et musicien. *Les Fêtes de Ramire*, dont il ne reste plus qu'un vers cité par Jean-Jacques Rousseau, furent jouées le 22 décembre 1745.

Quant à *la Princesse de Navarre*, elle fut donnée à Bordeaux, le 26 novembre 1763, par ordre de Richelieu.

Selon Condorcet, dans sa vie de Voltaire :

« La marquise de Pompadour le chargea de faire une pièce pour le premier mariage du Dauphin. Une charge de gentilhomme de la chambre, le titre

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre et 1<sup>er</sup> novembre.



# AIR de SANDOMIR

ERNELINDE (1767)

A. D. PHILIDOR.

**SANDOMIR**

**Largo**

O toi chère â-me de ma vi - e Cher ob -

**PIANO**

*pp*

-jet de mes premiers feux C'est toi que les dieux ont choi-si - e Pour m'assu-

-rer des jours heureux

*pp*

**All?**

Sil

faut que tu me sois ra - vi - e

*f p f p*

**Sil**



faut que tu me sois ra - vi - e De

flots de sang j'i - non - de - rai ces

lieux j'i - non - de - rai ces lieux.

Chère a - man - te chère



â - me de ma vi - e                      S'il faut que tu me

sois ra - vi - e De flots de sang j'i - non - de - rai ces

lieux de flots de

sang j'i - non - de - rai



*tr*

ces lieux

Nous sé-pa-rer, non, non, tu

*p*

m'es trop che-re Je bra-ve-rai pour toi les

*p*

dieux Et s'ils al-lu-maient leurs ton-ner-re Du mê-me

*p*



coup nous frap\_perait tous deux, nous frap\_perait tous deux.

Chère a \_ man \_ te chère

â \_ me de ma vi \_ e Nous sé\_pa \_

\_ rer non, non, Nous sé\_pa \_ rer non,



non Tu m'es trop chère oui trop

*pp*

chère Je brave-rai pour toi les dieux je brave-

*mf* *p*

-rai pour toi les dieux Et s'ils al-lu-maient leur ton-

*rinf*

-ner - - - - - re' Le mê-me

*f* assai *p*



coup nous frap - pe - rait tous deux le mê - me

cres - - - cen - - - do - - - poco - - - a - -

coup nous frap - pe - rait le mê - me coup nous frap - pe -

- - - poco *f*

*tr*  
O

-rait tous deux



**CHOEUR**  
avec solo de ténor

**ERNELINDE (1767)**

**A. D. PHILIDOR.**

**SANDOMIR.**

**H<sup>te</sup> CONTRE.  
TAILLE.**

**BASSE.**

**PIANO.**

*Majestoso*

**SAND.**

Ju - rez sur vos glai - ves san -

-glants sur vos glai - ves san - glants De

Ju - rons sur nos glai - ves san - glants

Ju - rons sur nos glai - ves san - glants



vous ar\_mer pourelle et pour son pè-re

Ju\_rons sur nos

Ju\_rons sur nos

*p* *f*

This system contains the first four staves of the musical score. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment, marked with *p* and *f* dynamics.

O toi que le sey - the ré-vè - -

glai - ves san - glants

glai - ves san - glants

*p* *f*

This system contains the next four staves. The vocal parts continue with the lyrics. The piano accompaniment features a change in dynamics from *p* to *f*.

- - - re O Mars re -

toi que le sey - the ré-vè - re

toi que le sey - the ré-vè - re

*p*

This system contains the final four staves. The vocal parts conclude with the lyrics. The piano accompaniment is marked with *p* and includes triplet markings (3).



cois nos ser-ments O Mars o Mars re -

à demi voix

O Mars o Mars re -

O Mars o Mars re -

cresc. poco poco

*f* O Mars re-cois nos ser-ments O

*f* -cois nos ser-ments

*f* -cois nos ser-ments

Toi que le sey-the ré-vè -

*f* *p* *poco f*

Mars o Mars re-cois nos ser-ments re -

Mars o Mars re-cois nos ser-ments re -

Toi que le sey-the ré-vè - re o

re o Mars





cois nos ser \_ ments re \_ cois nos ser \_  
 cois nos ser \_ ments  
 Mars re \_ cois re \_ cois nos ser \_  
 o Mars re \_ cois nos ser \_



\_ ments o Mars re \_ cois nos ser \_  
 o Mars o Mars re \_ cois nos ser \_  
 \_ ments toi que le sey \_ the re \_ vè \_ \_ re o  
 \_ ments o Mars re \_ cois nos ser \_



\_ ments toi que le sey \_ the ré \_ vè \_ \_ re o Mars  
 \_ ments o Mars o Mars  
 Mars o Mars re \_ cois nos ser \_ ments  
 \_ ments o Mars toi que le





o Mars o Mars re -  
o Mars o Mars re -

toi que le sey - the ré - vè -

sey - the ré - vè - - - - - re

*poco f*



-cois nos ser - ments re - cois nos ser - ments re -  
-cois nos ser - ments re - cois nos ser - ments

-re o Mars re - cois re -

o Mars o Mars re -

*f*



-cois nos ser - ments

-cois nos ser - ments

-cois nos ser - ments



d'historiographe de France, et enfin la protection de la Cour, furent la récompense de cet ouvrage. C'est à cette occasion qu'il fit ces vers :

*Mon Henri quatre et ma Zaïre  
Et mon Américaine Alzire  
Ne m'ont valu jamais un seul regard du roi;  
J'eus beaucoup d'ennemis avec très peu de gloire.  
Les honneurs et les biens pleuvent enfin sur moi,  
Pour une farce de la Foire.*

Sur quoi Condorcet se hâte d'ajouter : « C'était juger un peu trop sévèrement *la Princesse de Navarre*, ouvrage rempli d'une galanterie noble et touchante. »

Voltaire (je ne parle pas de Fréron et pour cause) aurait bien ri de l'éloge à outrance de son biographe ; ce qui suit va le démontrer assez péremptoirement : c'est ici l'auteur jugé par lui-même et apprécié selon son très mince mérite.

Le 24 avril 1744, il écrivait de Cirey à Richelieu, par une assez fade allusion à l'oncle illustre du maréchal de ce nom :

« Colletet envoie encore ce brimborion au cardinal-duc. Cette rapsodie (*sic*) le trouvera probablement dans son camp, entouré d'officiers et vis-à-vis de vilains Allemands, qui se soucient fort peu des amours du duc de Foix et de la princesse de Navarre. — Pour moi, monseigneur le duc, je crois, avec la dame de Cirey (*Madame du Châtelet*), que vous ne haïrez pas ce duc de Foix, qui fait la guerre, qui est amoureux, qui est fourré tout jeune dans les affaires, qui combat pour sa maîtresse, qui la gagne à la pointe de l'épée, qui a de l'esprit, et qui berne les Morillo. Si vous êtes content, voulez-vous envoyer ce premier acte à Rameau ? »

Rameau avait consenti à musiquer les rimes de Voltaire, sans doute pour le consoler de la disgrâce de *Samson* et peut-être plus encore parce qu'il y trouvait une occasion de faire sa cour au roi et au dauphin.

Quoiqu'il en soit, quatre jours après, d'Argental recevait de Cirey, en un paquet, avec passablement d'impertinences de mauvais ton du châtelain, le premier acte de la susdite comédie :

« Voici le premier acte et le premier divertissement qui doit faire bâiller le dauphin et madame la dauphine, mais qui pourra vous amuser, car il plaît à madame du Châtelet, et vous êtes digne de penser comme elle ? Il se pourra bien faire que vous receviez aussi, par la même poste, le divertissement du second acte... »

Nous ignorons ce que pouvait avoir de sublime ou de grotesque ce premier divertissement ; car, ainsi que celui du deuxième acte, il ne fut pas conservé, et pas le moindre fragment n'en est venu jusqu'à nous : ce n'est pas d'ailleurs très probablement une grande perte.



Voltaire n'oubliait pas non plus sa *Pandore*, dont il envoyait, dit-il, *un cinquième acte* à d'Argental, avec une lettre pour l'abbé de Voisenon qui n'en pouvait mais. Revenons bien vite à *la Princesse de Navarre*, pour ne plus la quitter.

Un autre intime, Cideville, reçoit bientôt les confidences et les doléances du rimeur :

« Je suis presque glacé par mon ouvrage pour la cour. Je me représente un dauphin et une dauphine ayant tout autre chose à faire qu'à écouter ma rapsodie. Comment les amuser ? comment les faire rire ? Moi, travailler pour la cour ! j'ai peur de ne faire que des sottises. On ne réussit bien que dans des sujets qu'on a choisis avec complaisance... »

Qui le forçait de composer cette œuvre ?... De quoi se plaint-il donc ? Mais, ceci est pour amener un point de ressemblance entre lui et Molière. « Molière, dit-il, et tous ceux qui ont travaillé de commande y ont échoué. »

Cependant, la besogne avançait cahin-caha, et à chaque lettre, nouvelles insultes pour la malheureuse et mal venue comédie ; ainsi il en écrit en ces termes à Richelieu :

*Vous, qui valez mieux mille fois  
Que cet aimable duc de Foix,  
Recevez d'un œil favorable  
Ce croquis et ce rogaton....*

« Vous avez dû recevoir, monseigneur de Foix, les trois informes esquisses du premier et du second acte. Lisez, si vous avez du loisir, ce troisième acte, et songez, je vous en supplie, qu'il m'est impossible de mettre en deux mois la dernière main à un ouvrage très long, où vous voulez tout ce qui ferait la matière de plusieurs ouvrages..... Ah ! laissez-moi faire, donnez-moi du temps, permettez-moi le petit feu d'artifice qui fera un dénouement délicieux... Daignez me donner vos conseils et vos ordres, et soyez sûr qu'il ne me manquera que du génie. Mon cœur, qui est à vos pieds, y suppléera comme il pourra. »

« *Que du génie !...* » Il ne croyait pas si bien dire. La fin de cette lettre est d'une bouffonnerie achevée. « Madame du Châtelet, qui est en vérité la meilleure femme du monde, croit que je pourrai faire quelque chose de ma petite drôlerie..... »

*Rapsodie, drôlerie, rogaton...* voilà donc en quels termes l'auteur apprécie son œuvre.

Mais il ne tarda pas à se relever de cette humilité ou plutôt de cette bassesse de commande, et il écrit à d'Argental :

« Figurez-vous que M. de Richelieu envoie au président Hénault et à M. d'Argenson le ministre, l'informe esquisse de cet ouvrage. J'en suis très fâché ; car les hommes jugent rarement si l'or est bon quand ils le voient dans la mine, tout chargé de terre et de marcassites. J'écris au président pour



le prévenir... Je vous demande en grâce de jeter dans le feu le manuscrit que vous avez. Pourquoi voulez-vous garder des titres contre moi? Pourquoi conserver les langes de mon enfant, quand je lui donne une robe neuve? »

Que de craintes pour une rapsodie, un avorton, une drôlerie!

Ce n'est pas là ce qui le soucie, c'est le but final dont cette comédie n'est que le prétexte et le moyen; toutes ces plaintes se terminent par un parallèle entre lui, Voltaire, et Molière et Corneille, et encore Molière, à propos de *la Princesse d'Elide*, de *l'Inconnu* et d'*Amphitryon* où « le plaisant et le tendre » sont heureusement alliés. C'est peu modeste, mais c'est ainsi....

A la même date, écrivant à Richelieu, Voltaire essaie de prouver au duc que sa *princesse* est un chef-d'œuvre.

*C'est la merveille la plus rare  
Qu'ait pu former la main des dieux,*

comme chante certain sénéchal, dans *Jean de Paris*; la lettre débute par un grandissime coup d'encensoir à l'adresse du vainqueur de Mahon :

« Vous êtes un grand critique... Je vous admire, monseigneur, de raisonner si bien sur mon barbouillage quand on ouvre des tranchées.

« Comment avez-vous pu donner mes brouillons à M. d'Argenson et au président? Vous me faites périr à petit feu. Ils prendront cela pour la maison toute faite, et ils me trouveront ridicule. L'ouvrage ne ressemble déjà plus à celui que je vous ai envoyé.

« Vous me demanderez, monseigneur, pourquoi je ne vous ai pas envoyé tout l'ouvrage dans ce goût. C'est, ne vous déplaît, que je ne trouve pas l'esprit, en écrivant, aussi vite que vous en parlant. »

Et cette longue lettre ramène, en manière de *coda*, l'éternelle madame du Châtelet, l'Egérie et la muse de Cirey; or, ladite, fort sévère en littérature, goûte infiniment l'œuvre de son... ami le philosophe. C'est tout dire.

Il ne pouvait digérer, ce pauvre poète, que l'on eût montré ses essais à M. d'Argenson; aussi lui écrit-il, pour atténuer et détruire, s'il se peut, le mauvais effet de toute cette rimaille provisoire :

« Comment diable M. le duc de Foix de Richelieu a-t-il pu vous faire lire une mauvaise esquisse, un croquis informe, que je ne lui ai envoyé que par pure obéissance? Il ne s'agit pas de savoir si cela est bon, mais de prévoir si on en peut tirer quelque chose de bon... »

Nouveaux tiraillements entre Voltaire et Richelieu; ce dernier semble bien méticuleux; aussi le poète aux abois a-t-il de plus en plus recours aux formules obséquieuses :

« Il faut que les idées de votre maçon ne soient pas absolument indignes de



l'imagination de l'architecte. » Suit un canevas assez pauvre d'invention et flanqué d'un piètre madrigal devant amener un triple tableau vivant, précurseur de ceux de nos modernes *pièces à femmes*. Et puis encore madame du Châtelet, qui fait brusquement sa rentrée, comme une charge de cavalerie plus ou moins légère pour harceler l'ennemi, c'est-à-dire Richelieu le difficile. »

« Madame du Châtelet regrette toujours *la petite fête des bergers*... Madame du Châtelet vous aime véritablement; je vous le dis, c'est une très bonne femme. »

Qui diable résisterait à cela!... « Certainement — c'est un mot tout moderne qui trouve naturellement sa place ici, — certainement Cadet Roussel est un bon enfant; mais enfin ce n'est pas une raison pour voter en sa faveur, les yeux fermés. »

En dépit du goût prononcé de madame du Châtelet pour les moutons, « la petite fête des bergers » fut impitoyablement biffée par Richelieu, fort peu tendre à l'égard du genre trumeau.

De plus en plus modeste, Voltaire avoue ailleurs, au terrible duc, qu'il n'a « qu'une certaine portion de talent, » et il ajoute aussitôt : « Que mes juges prennent bien garde que souvent *il meglio e l'enemico del bene*. » Suivons-le pendant qu'il est en veine de vraie sincérité, chose rare et qui dure peu chez lui, — l'espace d'un éclair. « Les divertissements du premier acte ne peuvent devenir que plus mauvais sous ma main. »

Avec d'Argental, plus de liberté et moins de fausse modestie : « Je ne vous demande pas d'être aussi contents de la pièce avec les divertissements que madame du Châtelet et M. le président Hénault, mais je vous demande de l'envoyer à M. le duc de Richelieu et d'en paraître contents... Je maintiens que la pièce est intéressante... »

« Enfin vous pouvez, je crois, envoyer le tout à M. de Richelieu et préparer son esprit à être content. »

Espérant que le succès de sa *Princesse* pourrait le mener à mieux, — à l'exécution de *Pandore*, qu'il avait tant à cœur, Voltaire sonde et fait sonder le terrain par ses bons amis, les chers anges.

« Si M. de Richelieu est content, ne pourrait-on pas alors lui faire entendre que cette musique, continuellement entrelacée avec la déclamation des comédiens, est un nouveau genre pour lequel les grands échafaudages de symphonie ne sont point du tout propres? Ne pourrait-on pas lui faire entendre qu'on peut réserver Rameau pour un ouvrage tout en musique?... »

Mais ce n'est pas tout et nous n'en avons pas encore fini avec cette lettre; il y a un post-scriptum qui donne la clef de l'importance si exceptionnelle que Voltaire attachait au succès de cette *Farce de la*



*Foire*, comme il l'a si bien qualifiée dans certain sixain. Écoutons cette confidence faite à l'oreille de d'Argental :

« Il m'est devenu important que cette drogue soit jouée, bonne ou mauvaise. Elle n'est pas faite pour l'impression ; elle vaut bien *la Princesse d'Elide* (de Molière !) et c'est tout ce qu'il faut pour le courtisan ; mais c'est aussi ce qu'il me faut. Cette bagatelle est la seule ressource qui me reste, ne vous déplaie, après la démission de M. Amelot, pour obtenir quelque marque de bonté qu'on me doit pour des bagatelles d'une autre espèce dans lesquelles je n'ai pas laissé de rendre service... Songez plutôt ici à votre ami qu'à l'auteur et au solide qu'à la réputation. »

Sur ces entrefaites, le président Hénault, de retour de Cirey, où Voltaire et madame du Châtelet l'avaient enguirlandé de façon à lui ôter toute liberté d'appréciation vraie, écrivait au comte d'Argenson :

« Que dites-vous de Rameau, qui est devenu bel esprit et critique, et qui s'est mis à corriger les vers de Voltaire ? J'en ai écrit à M. de Richelieu deux fois. Ce fou-là (Rameau) a pour conseil toute la racaille des poètes ; il leur montrera l'ouvrage. L'ouvrage sera mis en pièces, déchiré, critiqué... »

Rameau n'avait pas si grand tort. En effet, que dites-vous de cet aveu de Voltaire, écrivant au marquis d'Argenson : « Je fais une plate comédie pour l'infante dauphine ? »

A force de défaire et de refaire, cette pièce n'avancait que lentement et boitait de plus en plus fort. Et puis, avec Rameau, c'était un continuel remaniement. « Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me demande que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des *Incas*. »

Ce qui n'empêche pas Voltaire de dénoncer Rameau à Richelieu, pour qu'il le semonce d'importance.

De plus en plus crispé par le travail incessant de retouches et de refonte qu'on lui impose, Voltaire lance un coup de boutoir à Louis Racine et met ses propres rimes sur la même ligne que celles du Guarini :

« Si la platitude des vers du janséniste Racine a réussi à la cour, il est clair que des vers d'un ton agréable doivent y être mal reçus.  
Il faut jeter le *Pastor fido* dans le feu, si ces vers-ci ne valent rien :

*J'en crois assez votre rougeur,  
C'est de nos sentiments le premier témoignage.  
C'est l'interprète de l'honneur.  
Cet honneur, attaqué dans le fond de mon cœur,  
S'en indigne sur mon visage.*

(*La Princesse de Navarre*, acte III, scène II.)



Enfin, *la Princesse de Navarre* vit le jour à Versailles, le 23 février 1745, après un an tout entier de refontes successives qui avaient complètement modifié et même changé l'idée mère de la pièce, si toutefois il y eut jamais une idée bien arrêtée dans ce pot-pourri de comédie, d'opéra et de danses plus ou moins en situation.

Au comble de ses vœux pour le résultat poursuivi, Voltaire, dès lors gentilhomme de la Chambre, historiographe de France — quoi encore ? — ne s'occupa plus du sort futur de sa *Princesse*, et quand Richelieu demanda des changements soit dans les paroles, soit dans la musique de cet imbroglio réduit à la valeur d'un acte, Voltaire et Rameau déclinaient cette nouvelle besogne ; ce fut alors que le duc s'adressa à Jean-Jacques Rousseau, à la fois poète et musicien des plus médiocres.

Né en 1712, le citoyen de Genève avait trente-trois ans au moment où lui fut confié ce travail qu'il accepta avec empressement, non sans toutefois en informer Voltaire, dont il connaissait la susceptibilité. Voici cette lettre qui, par le ton et les détails, ne manque pas d'intérêt et trouve d'ailleurs naturellement sa place ici :

« Paris, le 11 décembre 1745.

« Monsieur,

« Il y a quinze ans que je travaille pour me rendre digne de vos regards et des soins dont vous favorisez les jeunes muses en qui vous découvrez quelque talent. Mais, pour avoir fait la musique d'un opéra, je me trouve, je ne sais comment, métamorphosé en musicien. C'est, monsieur, en cette qualité que M. le duc de Richelieu m'a chargé des scènes dont vous avez lié les divertissements de *la Princesse de Navarre*. Il a même exigé que je fisse, dans les canevas, les changements nécessaires pour les rendre convenables à votre nouveau sujet. J'ai fait mes respectueuses représentations ; monsieur le duc a insisté, j'ai obéi. C'est le seul parti qui convienne à l'état de ma fortune. M. Ballot s'est chargé de vous communiquer ces changements. Je me suis attaché à les rendre en moins de mots qu'il était possible. C'est le seul mérite que je puis leur donner. Je vous supplie, monsieur, de vouloir les examiner, ou plutôt d'en substituer de plus dignes de la place qu'ils doivent occuper.

« Quant au récitatif, j'espère aussi, monsieur, que vous voudrez bien le juger avant l'exécution et m'indiquer les endroits où je me serai écarté du beau et du vrai, c'est-à-dire de votre pensée. Quel que soit pour moi le succès de ces faibles essais, ils me seront toujours glorieux, s'ils me procurent l'honneur d'être connu de vous et de vous montrer l'admiration et le profond respect avec lesquels j'ai l'honneur d'être, monsieur, votre très humble, etc.

« J.-J. ROUSSEAU, citoyen de Genève. »

Voltaire s'empressa de répondre à cette lettre qui avait dû singulièrement flatter son amour-propre ; et à l'humilité de J.-J. Rousseau, il offrit en échange la sienne, tout en conservant ce ton de hautaine supériorité qu'il se croyait permis vis-à-vis d'un aussi mince compagnon que le citoyen de Genève.



« Le 15 décembre.

« Vous réunissez, monsieur, deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà déjà deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que vous employiez ces deux talents à un ouvrage qui n'en est pas trop digne. Il y a quelques mois que M. le duc de Richelieu m'ordonna absolument de faire en un clin d'œil une petite et mauvaise esquisse de quelques scènes insipides et tronquées qui devaient s'ajuster à des divertissements qui ne sont point faits pour elles. J'obéis avec la plus grande exactitude ; je fis très vite et très mal. J'envoyai ce misérable croquis à M. le duc de Richelieu, comptant qu'il ne servirait pas, ou que je le corrigerais. Heureusement, il est entre vos mains, vous en êtes le maître absolu ; j'ai perdu tout cela entièrement de vue...

« Je sais très bien que cela est fort misérable et qu'il est au-dessous d'un être pensant de se faire une affaire sérieuse de ces bagatelles ; mais enfin, puisqu'il s'agit de déplaire le moins qu'on pourra, il faut mettre le plus de raison qu'on peut, même dans un mauvais divertissement d'opéra.

« Je me rapporte de tout à vous et à M. Ballot, et je compte avoir bientôt l'honneur de vous faire mes remerciements et de vous assurer, monsieur, à quel point j'ai celui d'être, etc. »

On sait comment plus tard ces deux hommes se brouillèrent et devinrent même les plus mortels ennemis du monde, mais ceci sort du cadre très restreint de cette étude et d'ailleurs n'y a aucun trait.

#### IV

##### LE TEMPLE DE LA GLOIRE (novembre 1745)

En la même année qui vit naître et mourir sa *Princesse*, Voltaire, assisté de Rameau, fit représenter un opéra de circonstance, en cinq actes, *le Temple de la Gloire*. Exécuté d'abord sur le théâtre qui avait été construit exprès pour *la Princesse de Navarre*, cet ouvrage fut représenté sur la même scène, pour la seconde fois, le 4 décembre, et le 7 de ce mois à Paris, à l'Opéra, et repris, avec des changements, le 17 avril suivant.

On sait fort peu de chose de cette pièce sur laquelle Fréron s'égaya passablement, et il y avait de quoi, mais ceci n'est pas de notre sujet. Voltaire, dont la vanité était largement satisfaite et non épuisée, la fit couler à pleins bords dans cette lettre adressée à Berger, le directeur de l'Académie royale de musique :

« Il me serait bien peu séant, monsieur, qu'ayant fait *le Temple de la Gloire* pour un roi qui en a tant acquis, et non pour l'Opéra, auquel ce genre de spectacle trop grave et trop peu voluptueux ne peut convenir, je prétendisse à la moindre rétribution et à la moindre partie de ce qu'on donne d'ordinaire à ceux qui travaillent pour le théâtre de l'Académie de musique. Le roi a trop daigné me récompenser, et ni ses bontés ni ma manière de penser ne me permettent de recevoir d'autres avantages que ceux qu'il a bien voulu



me faire. D'ailleurs, la peine que demande la versification d'un ballet est si au-dessous de la peine et du mérite du musicien ; M. Rameau est si supérieur en son genre, et, de plus, sa fortune est si inférieure à ses talents, qu'il est juste que la rétribution soit pour lui tout entière. Ainsi, monsieur, j'ai l'honneur de vous déclarer que je ne prétends aucun honoraire ; que vous pouvez donner à M. Rameau tout ce dont vous êtes convenu, sans que je forme la plus légère prétention. L'amitié d'un aussi honnête homme que vous, monsieur, et d'un amateur aussi zélé des arts, m'est plus précieuse que tout l'or du monde. J'ai toujours pensé ainsi ; et quand je ne l'aurais pas fait, je devrais commencer par vous et par M. Rameau. »

## V

## LE BARON D'OTRANTE (1769)

Nous sommes arrivés au dernier libretto commis par Voltaire, — celui d'un *opera buffa* en trois actes.

Voici à quel sujet et dans quelles circonstances fut composé cet ouvrage, si nous en croyons Decroix, l'un des éditeurs de Kehl :

« Cette petite pièce fut faite pour M. Grétry, qui, à son retour d'Italie, avait passé six mois à Genève, d'où il se rendait fréquemment à Ferney. M. de Voltaire et madame Denis, sur quelques essais de musique qu'il leur fit entendre, conçurent une si grande espérance de ses talents, qu'ils le pressèrent vivement d'aller les exercer à Paris ; et pour l'y déterminer d'autant mieux, M. de Voltaire s'offrit de travailler dans un genre nouveau, dont il n'osait cependant espérer, disait-il, d'atteindre la sublimité. Il donna, en effet, *le Baron d'Otrante* à M. Grétry, qui vint le présenter aux comédiens italiens, comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens refusèrent la pièce, en avouant cependant que l'auteur n'était pas sans talent, et qu'il promettait beaucoup. Ils engagèrent même M. Grétry à mander au jeune homme que s'il voulait venir à Paris, on pourrait lui indiquer quelques changements nécessaires pour faire admettre et représenter sa pièce, et qu'avec de la docilité et un peu d'étude de leur théâtre, il pourrait lui devenir utile par ses travaux et se rendre digne d'y être attaché. Leur défiance venait principalement de la nouveauté de ce genre d'opéra comique, où l'un des principaux rôles était en italien et tous les autres en français ; mais si l'on a vu longtemps sur le même théâtre, dans des comédies, un principal personnage parler français et tous les autres lui répondre en italien, pourquoi l'inverse n'aurait-il pas réussi dans un opéra comique rempli, d'ailleurs, de gaîté et de philosophie ?

« Quoi qu'il en soit, le jeune auteur reconnut son insuffisance et ne jugea pas à propos de se déplacer. Il aima mieux renoncer à une gloire qu'il désespérait d'obtenir. Cet événement empêcha M. Grétry à mettre la pièce en musique et l'auteur de *la Henriade* et de *Mahomet* de faire des opéras comiques. Il s'en tint à ses premiers essais, *le Baron d'Otrante* et *les Deux Tonneaux*.

« Il est assez remarquable que M. de Voltaire donna le premier un opéra à M. Grétry, comme il avait, le premier, vers 1730, donné une tragédie lyrique à Rameau, avant que ces deux grands musiciens se fussent encore exercés dans les genres où ils ont excellé. Le grand poète découvrit leur génie et pressentit leurs succès. Si les encouragements qu'il leur donna ont pu les déterminer à embrasser la carrière dramatique, on lui serait en partie redevable des chefs-d'œuvre dont ils ont enrichi la scène et des progrès qu'ils ont fait faire à l'art musical. Quel homme grave, à ce prix, ne pardonnerait à M. de Voltaire d'avoir fait des opéras comiques ? »



Quelques mots d'histoire et de bibliographie, pour finir.

Grétry, arrivé à Genève au commencement de 1767, écrivit à Voltaire pour lui demander un opéra à mettre en musique ; Voltaire accueillit très bien le jeune compositeur qui, peu après, partit pour Paris. Ce fut le 20 août 1769 qu'il fit représenter, sur le théâtre des Italiens, *le Huron*, dont il avait fait la musique. Marmontel avait pris le sujet dans *l'Ingénu*. Grétry dit que ce fut pendant la nouveauté du succès de son *Huron* qu'à son grand étonnement et à sa grande satisfaction il reçut de Ferney *le Baron d'Otrante*. Il parle aussi des *Deux Tonneaux*, comme les ayant reçus vers le même temps.

Il ne peut donc y avoir aucun doute sur la date de la composition de ces deux pièces. Les comédiens italiens n'ayant pas reçu le poème, il est à croire que Grétry ne composa sur lui aucune musique, car il n'en parle pas dans la liste de ses ouvrages.

C'est dans son conte intitulé : *l'Éducation d'un prince*, que Voltaire avait pris le sujet du *Baron d'Otrante*.

Mercier de Compiègne (qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur du *Tableau de Paris*) mit en vaudeville, vers 1793, l'opéra de Voltaire, et l'a fait imprimer dans un petit volume intitulé : *les Nuits de la Conciergerie* (an III, 1795, in-18). Tout en conservant le titre de la pièce, il a changé le nom du principal personnage, qu'il nomme *le baron de la Bâtardière*. Le travail de Mercier n'a paru sur aucun théâtre.

Les comédiens italiens donnèrent, en 1784, *le Duc de Bénévent*, drame héroïque en trois actes, par Renquil Lieutaud.

*Le Prince de Catane*, opéra en trois actes, paroles de Castel, musique de Nicolo Isouard, fut joué le 4 mars 1813 sur le théâtre de l'Opéra-Comique.

Ces deux pièces, dont le sujet est le même que *le Baron d'Otrante*, sont imprimées.

Mentionnons encore — pour simple mémoire, — *les Deux Tonneaux*, esquisse d'un opéra comique en trois actes, auquel l'insuccès de son aîné empêcha Voltaire de donner suite.

Et voilà le bilan de Voltaire librettiste : quatre opéras, dont deux non représentés, les deux autres honorés à peine de quelques soirées, et, pour clore la liste, un opéra comique refusé, plus une ébauche restée dans les limbes profonds de l'oubli, dont personne ne s'avisera peut-être jamais de la tirer pour lui donner une forme définitive.

CH. BARTHÉLEMY.







## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *Ouverture des Francs-Juges*, de Berlioz; *Fragments de l'Orphée*, de Gluck. — CONCERTS POPULAIRES : *Prélude de Tristan et Iseult*, de Wagner. — CONCERT NATIONAL : *Symphonie romaine*, de Mendelssohn; *Scherzo*, de Cherubini; *le Rouet d'Omphale*, de Saint-Saëns; *Concerto en sol*, de Beethoven; *Scènes pittoresques*, de Massenet; *Scènes d'enfants*, de R. Schumann; *Fragments de l'Arlésienne*, de G. Bizet. — CIRQUE D'ÉTÉ (CONCERTS D'HARMONIE SACRÉE) : Audition de *Judas Machabée*, de Haendel.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts a repris ses séances qu'un auditoire non variable suit avec une sympathie non diminuée. Le programme des deux premiers concerts a laissé, comme toujours, à désirer. Puisqu'on consent enfin à nous faire entendre les œuvres de Berlioz, on devrait choisir sa musique la mieux caractérisée.

L'*ouverture des Francs-Juges* appartient à l'efflorescence rodomonde des débuts du maître. C'était avant 1830, dans ces fébriles années qu'avivait une révolution à la fois politique, littéraire, philosophique et religieuse. Berlioz voulut que la musique prît sa part dans cette rénovation intellectuelle. Il fit entendre une messe qui, dans deux auditions successives, fut mal accueillie. Vinrent ensuite l'*ouverture de Waverley* et celle des *Francs-Juges*. Il prétendait à cette époque rendre perceptibles à l'esprit, à l'aide des sonorités combinées, tous les détails d'un livret bien choisi et dûment approprié. Cette rage d'harmonie imitative s'atténua avec le temps et, dans les œuvres qui suivirent, on put comparer Berlioz à Delacroix et dire aussi de lui qu'il a introduit dans son art les



hardiesses les plus imprévues du mouvement et de la couleur. Ce sont ces œuvres d'un talent mûri, dégagé de ses gourmes, épuré de ses scories, que la Société des Concerts devrait par préférence soumettre à notre appréciation. Quand le choix a été bon, Berlioz a toujours été applaudi au Conservatoire. Cette fois, le public est resté en suspens devant cette folle bravade d'un musicien qui prend l'excentricité pour la force, et il n'a pas désapprouvé; mais il n'a pas applaudi, ce qui est bien sévère.

Le fragment symphonique de Gluck, lorsqu'Orphée entre aux Champs-Élysées, a été bissé dans les deux séances. Ce morceau est tout à fait à sa place dans la salle minuscule du Conservatoire, qui semble construite pour l'irréprochable exécution de la musique de l'idéal. Cette merveille de Gluck, avec ses harmonies vaporeuses, ses mélancoliques mélodies, son instrumentation affaiblie et douce, ses accompagnements ouatés de caresse et de tendres palpitations, nous donne, comme à travers un divin murmure, l'idée ou plutôt le rêve d'une sérénité céleste, sans trouble comme sans fin. C'est un incomparable morceau de concert. A Cologne, à Hambourg, à Stuttgart, l'*Orphée* de Gluck est exécuté en entier au concert, sans décors, absolument comme un oratorio et il est toujours applaudi sous cette nouvelle forme, qui met bien plus en vue toute cette admirable composition. Nous indiquons ce fait à M. Deldevez, qui doit savoir aujourd'hui combien il est peu facile d'assortir toujours les morceaux qu'il exécute à la magique salle du Conservatoire. Le morceau de Gluck y scintille comme une pierre de prix bien sertie. En revanche, les chœurs d'Haendel, qu'on a chantés dans ces deux mêmes séances, n'y ressortent que par une beauté brutale qui devient une grandiose magnificence lorsqu'on transporte ces chœurs dans nos gigantesques cirques en présence de cinq mille auditeurs. Nous avons même remarqué au cirque d'Été que des chœurs d'Haendel, qui semblaient pauvres et revêches lorsque la salle est à demi pleine, reprennent leur ampleur, leur solidité, toute leur majesté, lorsque, de haut en bas dans l'immense circonférence, tous les bancs sont peuplés d'auditeurs pressés.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — Prélude de *Tristan et Iseult* de Wagner. — Le grand événement de cette quinzaine, c'est la première audition du prélude de *Tristan et Iseult*, de Wagner. Cette audition a soulevé un véritable orage, nous nous y attendions; nous y sommes habitués. L'ouverture de *Tannhauser* et le prélude de *Lohengrin* ont eu le même sort à l'origine; on les a sifflés le premier jour, aujourd'hui on les applaudit;



il en sera de même pour *Tristan*. Laissons donc de côté ces manifestations dictées plutôt par un *patriotisme* de convention que par un sentiment artistique vraiment éclairé; la personnalité de M. Wagner n'a rien à voir en cette affaire : c'est son œuvre seule que nous devons examiner, c'est elle seule que nous allons essayer d'analyser, froidement, sans parti pris et abstraction faite des considérations étrangères à l'art qui plaident pour ou contre l'auteur.

*Tristan et Iseult* fut composé à Venise de 1851 à 1858; Wagner avait déjà fait représenter le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhauser* et *Lohengrin*, il travaillait à sa grande tétralogie des *Nibelungen*. « Mon système, écrit-il dans sa *Lettre sur la musique*, n'avait reçu dans ces trois premiers poèmes qu'une application fort restreinte; il en est tout autrement de *Tristan*, et l'on peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques, non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié absolument toute théorie; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*. » Après avoir été déclaré inexécutable à Vienne, où on l'avait mis à l'étude sur l'ordre exprès de l'empereur d'Autriche, *Tristan et Iseult* fut représenté, pour la première fois, dans la capitale de la Bavière, le 10 juin 1865. Nous n'avons pas à discuter, dans son ensemble, une œuvre remplie d'exagérations violentes et d'erreurs déplorables, mais dans laquelle le génie du maître s'est élevé souvent à des hauteurs où le génie humain réussit bien rarement à atteindre; le prélude doit seul nous occuper. Ce prélude a une signification bien précise, que M. Pasdeloup a eu l'heureuse idée de définir clairement dans ses programmes. « Tristan, qui a épousé Iseult au nom de son roi, est déjà amoureux d'elle, mais il réprime cette passion déloyale. Un philtre qu'ils boivent tous deux par méprise, leur fait tout oublier. Ils s'avouent leur amour mutuel, insensibles désormais à toute gloire, au sentiment de la foi jurée, à l'amitié, à l'honneur, ils se plongent dans cette passion dévorante sans rien voir autour d'eux. C'est cet amour, timide d'abord, puis plus hardi, plus violent, et enfin désordonné, que l'auteur a voulu peindre dans l'introduction de son opéra. »

Wagner a appliqué scrupuleusement, dans la composition du prélude de *Tristan*, les principes théoriques qu'il avait exposés dans son très remarquable travail sur *l'Ouverture*.



Ces principes peuvent se résumer de la manière suivante. Il y a plusieurs façons de concevoir l'ouverture : à quel système faut-il donner la préférence ? Dans un premier système, l'ouverture a pour but d'indiquer en larges traits et par un développement purement musical la pensée dirigeante du drame, sans cependant qu'il se trouve dans le tissu musical un seul endroit qu'on puisse rapporter directement à la marche de l'action ; telle est l'ouverture de *Don Juan*. Dans un autre système, l'ouverture constitue un véritable drame musical, un drame vivant de son existence propre, créé à l'occasion d'une pièce de théâtre. Ce n'est plus un simple morceau d'harmonie, destiné à préparer au caractère de l'action, c'est une explication anticipée du drame tout entier concentré en elle avec son dénouement ; telle est l'ouverture de *Léonore*.

Enfin, dans un dernier système, qui est celui de Wagner, et dont l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* est restée le plus parfait modèle, l'ouverture ne doit être qu'un prologue idéal, ayant pour but de transporter notre esprit « dans ces sphères élevées où il se recueille loin de toute préoccupation extérieure » et de l'amener à comprendre l'action qui va suivre. Elle ne doit pas entreprendre de peindre une action telle que le drame peut seul en représenter, mais viser uniquement à un genre d'expression compatible avec la musique instrumentale. Voilà les principes, voyons maintenant comment le musicien a su les mettre en œuvre.

Le drame nous retrace les différentes péripéties de l'amour d'Iseult et de Tristan. L'idée dirigeante du drame c'est l'amour, c'est à cette idée qu'il s'agit de nous préparer et de nous assimiler. Le prélude prend donc cette pensée, considérée au point de vue abstrait et dégagée de tous les détails du drame, il la développe par les moyens spéciaux à la musique instrumentale et l'amène à une conclusion correspondant au dénouement de l'action scénique. A travers les mille enchevêtrements du tissu musical, l'esprit suit les transformations successives de cet amour, d'abord chaste et contenu, puis s'échauffant par degrés, passant par tous les ravissements de la félicité humaine et s'exaltant peu à peu jusqu'au tumultueux délire de la passion inassouvie, pour retomber, énérvé de volupté, dans les extases alanguies de la passion satisfaite. Il se laisse aller à ce courant irrésistible qui l'entraîne loin des sentiers battus, qui le trouble et le jette tout étourdi dans un monde de sensations inconnues. Ce n'est plus l'émotion produite par le charme de Mozart, la sérénité d'Haydn, la sublimité de Beethoven, la poésie et la sensibilité de Weber et de Mendelssohn, c'est une impression étrange, presque douloureuse et dont la persistance finit par produire une sorte de malaise



singulier. L'auditeur se sent dominé et en quelque façon terrassé par la puissance d'effet et l'intensité d'émotion qui se dégagent de cette œuvre si attachante ; son cœur se serre, son oreille est irritée, et il arrive un moment où, involontairement, tout son être se soulève contre cette force implacable qui l'étreint et l'asservit. Mais, c'est en vain qu'on se révolte contre Wagner, il faut toujours l'écouter, et les impressions qu'il laisse sont de celles qui ne s'effacent jamais. L'œuvre a pu paraître étrange, féroce, désordonnée, n'importe, on sent instinctivement que c'est l'œuvre d'un grand maître et que le souffle du génie a passé par là.

H. Marcello.

CONCERT NATIONAL. — Désigné par la direction de *la Chronique musicale* pour faire le compte-rendu pendant la saison présente du Concert national, au lieu de celui des Concerts populaires, qui m'était dévolu l'année dernière, je me trouve, pour le moment, comme un homme qui vient de faire un déménagement et qui n'est pas encore habitué à son nouvel appartement. Heureusement qu'au premier concert de la saison, M. Colonne n'a rien fait entendre d'inconnu, de sorte que j'ai pu commencer à habituer mon oreille aux conditions différentes de sonorité qui existent entre le Châtelet et le Cirque d'hiver, avant d'avoir à me prononcer sur le mérite de quelque œuvre inédite, la *Symphonie romaine*, de Mendelssohn, le *Scherzo*, de Cherubini, le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, le concerto en *sol*, de Beethoven, et les *Scènes pittoresques* de M. Massenet, étant toutes pièces connues et jugées.

M. Saint-Saëns a merveilleusement exécuté le concerto de Beethoven, et le *Rouet d'Omphale* a été très acclamé. L'*air de ballet*, de la suite d'orchestre de M. Massenet, a été bissé. J'aurais préféré, pour ma part, entendre deux fois l'*Angelus*, morceau très champêtre et rempli de jolis détails d'orchestre, que l'*air de ballet*, qui ne ressemble en rien à une danse. La *Fête Bohême*, qui a terminé les *Scènes pittoresques* et le concert, a fait ressortir au plus haut point la perfection de l'orchestre de M. Colonne et la vigoureuse et entraînante direction de son habile chef.

Deuxième concert. — Rien non plus d'inédit dans ce second concert, sauf l'arrangement pour instruments à cordes — idée assez excentrique, du reste — de cinq petits morceaux de piano, par R. Schumann, connus sous le nom de *Scènes d'enfants*.

Sur la série entière, qui se compose de treize morceaux, M. Godard a fait choix de cinq, qu'il a très ingénieusement instrumentés. Bien que



par la nature de ces petites bluettes, un vaisseau moins vaste que le théâtre du Châtelet semblât mieux leur convenir, le public les a favorablement accueillies et en a même bissé une. Donc, tout le monde doit se tenir pour satisfait. Ce que j'y ai trouvé de plus saillant, c'est l'excellence de l'orchestre de M. Colonne, qui, malgré le nombre très considérable de ses instrumentistes à cordes, est arrivé à des effets de *piano* inouïs (sans calembour), et cela sans que la justesse ait jamais bronché d'un cheveu. Le reste du concert se composait de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, du 4<sup>e</sup> concerto, pour violon, par Vieuxtemps, admirablement exécuté par M. Marsick, à la scène des Champs-Élysées, d'*Orphée*, où M. Cantié a joué avec beaucoup de talent le solo de flûte, et à des fragments de l'*Arlésienne*, par M. G. Bizet, parmi lesquels *le Carillon* est une page ravissante.

Espérons que d'après l'organisation définitive des concerts du Châtelet, sous la direction de M. E. Colonne, et le patronage d'une association artistique, dont M. Ambroise Thomas est le président honoraire, et qui compte, dans les deux sexes, environ cent soixante membres honoraires parmi l'élite de l'aristocratie de la naissance et du talent, ces concerts, destinés à la diffusion de la belle et bonne musique dans tous les rangs de la société, prospéreront de plus en plus..

Henry Cohen.

CIRQUE D'ÉTÉ. — Audition de *Judas Machabée*. — Décidément, du train dont les grandes exécutions musicales commencent à marcher, le Cirque des Champs-Élysées va sous peu devenir l'*Exeter hall* de Paris. Tout y est, choix admirable de compositions, orchestre parfait, chœurs d'une précision mathématique, solistes d'un talent reconnu, chef d'orchestre des plus renommés, tout enfin, sauf malheureusement le local, qui n'est en rien digne d'un si bel ensemble. Quand enfin l'édilité parisienne reconnaîtra-t-elle qu'il faut, pour l'honneur de la capitale des beaux-arts, que la France ait pour les solennités musicales son *Crystal-palace*, tout comme l'Angleterre, sinon dans l'enceinte de Paris, du moins à sa proximité, comme Sydenham, qui est aux portes de Londres? Car enfin, M. Lamoureux et M. Pasdeloup ont beau faire, il leur est impossible d'obtenir d'une salle circulaire, dans laquelle les auditeurs sont placés tout autour de l'orchestre et des chœurs, les mêmes résultats de sonorité que si la très grande majorité du public était assise en face. Ainsi, ceux qui sont placés à gauche entendent plus les voix d'hommes que les voix de femmes — c'a été mon cas à la première audition de



*Judas Machabée*, — et ceux qui sont placés à droite, entendent probablement plus les sopranos et les contraltos que les ténors et les basses.

Ces fâcheuses réflexions faites, je dois constater le très grand succès obtenu, le 19 de ce mois, par la première audition de *Judas Machabée*. Cet oratorio, composé du 9 juillet au 11 août 1746 (trente-deux jours en tout!), et exécuté pour la première fois à Covent-Garden le 1<sup>er</sup> avril 1747, avait été commandé à Haendel (1) par Frédéric, prince de Galles, pour célébrer le retour de son frère, le duc de Cumberland, qui gagna le 16 avril 1746 la bataille décisive de Culloden. Très différent de formes du *Messie* et de la *Fête d'Alexandre*, où une voix récitante raconte toujours ce qui va se passer, *Judas Machabée*, quoique intitulé oratorio, est un parfait opéra en trois actes, peu mouvementé, il est vrai, mais avec décorations indiquées dans la partition, tableaux, changements à vue et chœurs inhérents à l'action dramatique, et qui ne pourrait que gagner énormément à être représenté en costumes sur un théâtre. Du reste, la tentative de mettre en scène les oratorios de Haendel a déjà eu lieu à Londres en 1833, et avec succès. Mais lorsque la première représentation de son oratorio de *Jephté* fut annoncée pour le 19 février 1834, le lord chambellan Belfort y mit stupidement son *veto* et, malgré tout le désir des Anglais, la reine Adélaïde et l'évêque de Londres l'interdirent formellement.

Après une courte ouverture composée, comme la plupart des ouvertures de ce temps-là, d'un andante et d'une fugue, le premier acte débute par un chœur où le peuple d'Israël, groupé autour d'une tombe, pleure la mort de son chef Matthatias. Ce chœur est d'une beauté solennelle et grandiose, et rappelle involontairement, quoique écrit longtemps auparavant, le beau chœur funèbre qui sert d'introduction à *Orphée*. Gluck, évidemment, a dû s'inspirer de Haendel. A ce chœur, succède un court récitatif et un duo chanté par madame Brunet-Lafleur et mademoiselle Jenny Howe, jeune Américaine douée d'un charmant soprano. Le chœur qui suit : « Hélas ! notre heure est proche » est sublime et rend admirablement ces beaux vers que M. Wilder, malgré l'élégance de sa poésie, n'a pas traduits : « For Sion lamentation make, With words that weep and tears that speak. » « Exhalez votre lamentation pour Sion avec des paroles qui pleurent et des larmes qui parlent. » Le chœur suivant, « O roi des cieux ! » a été chanté avec des nuances d'une délicatesse parfaite. Ensuite est venu M. Gailhard qui a magistralement interprété, avec sa belle voix et une émotion toujours croissante, l'air

(1) Nous donnons dans ce numéro un dessin d'après une gravure anglaise de 1747, représentant Haendel couronné par le Génie de la Musique.







pompeux : « Arme ton bras, réveille-toi, Judas ! » qui conduit à un chœur magnifique et plein d'une véritable chaleur dramatique. M. Vergnet, succédant à M. Gailhard, a chanté, avec son talent habituel, un air fort difficile, on pourrait même dire ingrat : « L'esprit de Dieu s'éveille en moi. » Le chœur fugué : « Tirons notre glaive, » est d'une conception originale, étant écrit à trois parties, pour contralto, ténor et basse. L'air suivant par M. Vergnet : « Qu'importe ma mémoire ! » a le défaut d'être écourté, et malheureusement le succès de l'artiste en a souffert. Enfin le premier acte se termine par un beau chœur fugué qui a été parfaitement chanté.

Signalons pendant l'entr'acte une très délicate attention de la part de l'éditeur de *Judas Machabée*, M. Heugel, qui a fait distribuer des exemplaires de la partition complète à tous les représentants de la presse musicale, qui se trouvaient dans la salle.

Le second acte commence par un chœur vigoureux, qui a été vaillamment enlevé par les excellents choristes choisis par M. Lamoureux, et auquel succède le grand air : « Voici venir ton roi, » que mademoiselle Jenny Howe a chanté d'une manière tout à fait satisfaisante. Suit un court duo entre mademoiselle Jenny Howe et madame Brunet-Lafleur, et un beau chœur, après lequel M. Gailhard a électrisé le public par la puissance et la sûreté qu'il a déployées dans l'air : « S'il faut des miracles. » La formidable difficulté des roulades dont il est rempli, a été victorieusement résolue par ce grand artiste, qui fait doublement regretter que *Judas Machabée* ne soit pas représenté avec costumes et décors. M. Vergnet est venu ensuite recueillir sa part d'applaudissements dans l'air éclatant : « Sonne clairon, » magnifique appel aux armes, où l'explosion subite des timbales s'unit aux bruyantes fanfares des trompettes, et qui se termine par un chœur du plus haut élan dramatique.

Haendel prodiguait peu les timbales dans son instrumentation ; aussi produisent-elles toujours un effet prodigieux quand elles entrent inopinément.

Mademoiselle Baldi, élève de M. Roger, m'a-t-on dit, est une jeune personne très jolie et qui possède une voix d'une pureté remarquable. Elle a chanté avec une grâce parfaite le charmant air : « Peuple, ferme l'âme. » Son trille laisse encore un peu à désirer, mais il ne manque pas d'un certain effet. Un chœur fugué magnifique termine le second acte.

Qu'il me soit permis de reprendre haleine un moment, pour faire observer que la partition de *Judas Machabée* n'a pas été exécutée dans son entière intégrité, et que des coupures assez nombreuses, mais fort intelligentes, ont été faites par M. Lamoureux dans l'intérêt de l'œuvre.



En effet, sans vouloir appliquer à cet oratorio le mot célèbre d'Auber : « Ce qu'on coupe n'est jamais sifflé, » il est certain qu'il fallait avant tout éviter que le public éprouvât un seul moment de fatigue ou d'ennui, et c'est à quoi M. Lamoureux est parvenu, quoiqu'il ait dû certainement lui en coûter de supprimer des morceaux aussi beaux que le duo avec chœurs : « A nos voix donnons l'essor, » et l'air de l'israélite : « Être libre. »

Le troisième acte, splendide d'un bout à l'autre, s'ouvre par l'air : « O maître auguste, » chanté par madame Brunet-Lafleur. Ce morceau, tout à fait écrit pour contralto, a été parfaitement interprété, mais il est loin de faire ressortir toutes les qualités de sa voix. Ceux qui l'ont entendue dans la *Bohémienne*, savent quelles belles notes hautes elle possède. Le ravissant air qui suit : « Alors nos filles danseront, » chanté par mademoiselle Jenny Howe, est d'une fraîcheur à faire jurer qu'il ne date que d'hier. Tout à coup le programme annonce un changement de tableau. En voici le texte abrégé. « Un faubourg de Jérusalem. — Les maisons sont pavoisées de fleurs et d'oriflammes. — Une foule nombreuse attend l'arrivée des troupes victorieuses. » Alors éclate l'admirable chœur : « Lève la tête, peuple d'Israël, » (ci-devant : « Chantons victoire), » qui est célèbre dans le monde entier. Chose bizarre ! ce morceau, le seul de *Judas Machabée* qui soit généralement connu, ne faisait pas, dans l'origine, partie de cet oratorio ; M. Victor Schœlcher, qui, dans sa *Vie de Haendel*, a compulsé tous les documents existants, nous apprend que, composé primitivement par Haendel pour son oratorio de *Josué*, écrit après *Judas Machabée*, il n'y fut intercalé que plus tard. Quoi qu'il en soit, après la marche triomphale, qui se lie d'une manière indissoluble à ce chef-d'œuvre, vient un chœur d'une puissance inouïe : « Dieu d'Abraham. » Messieurs et mesdames les choristes en ont détaché les vocalises dont il est hérissé, avec une netteté qui n'a d'égale que la sûreté de leurs intonations. M. Auguez, modestement assis parmi les chœurs, s'est ensuite levé et a dit, d'une voix de basse vibrante et sonore, un récitatif d'une douzaine de mesures, qui lui a valu d'unanimes applaudissements. Un air assez court, mais d'un beau caractère, a été encore chanté par M. Gailhard, et l'audition s'est terminée par un pompeux Alleluia.

A tout prendre, malgré le mérite transcendant du *Messie*, que les Anglais regardent comme le *Master-piece*, ou chef-d'œuvre de Haendel, je ne serais pas étonné que le public parisien, peut-être même tout le public français, donnât la préférence à *Judas Machabée*. Cette œuvre est si pleine de mouvement, si dramatique, si remplie de motifs faciles à



retenir, tels que ceux de : « Arme ton bras ; » « Sonne clairon ; » « Alors nos filles danseront ; » « Lève la tête ; » et le sujet, sans être émotionnant comme ceux de la *Favorite* ou des *Huguenots*, l'emporte tellement sur le *Messie*, sous le rapport de l'intérêt, qu'il n'est nullement impossible qu'il obtienne un succès plus général.

La part faite au compositeur, aux artistes chantants et à la magistrale direction de M. Lamoureux, il ne faut point ménager les éloges justement mérités qui reviennent à M. Fissot, qui a tenu, avec une rare intelligence, le difficile emploi d'accompagnateur à l'orgue, non plus qu'à messieurs les instrumentistes qui ont exécuté les difficiles parties de trompette et la fameuse phrase du chœur « Lève la tête, » où le cor en *sol* doit donner l'*ut* aigu, avec une fermeté digne des grandes exécutions de Londres.

Un mot encore sur la traduction, ou plutôt l'*adaptation* du poème anglais de Morell à la partition de Haendel, par M. Wilder. Sa poésie est élégante et a le grand mérite d'être parfaitement musicale ; mais de même que j'ai blâmé M. Bannelier d'avoir traduit en prose le récitatif de la *Passion selon saint Matthieu*, je blâmerai M. Wilder d'avoir appliqué des vers blancs au récitatif de *Judas Machabée* et de la *Fête d'Alexandre*. Que ce soit plus commode, cela est indubitable ; mais que ce soit plus logique, parce que le récitatif n'est pas du chant, c'est un point que je me permettrai de contester absolument. La poésie française exige aussi rigoureusement la rime que les poésies grecque, latine, italienne et anglaise exigent la prosodie.

*Henry Cohen.*







## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA-POPULAIRE. Ouverture. *Les Parias* (première représentation). *Les Amours du Diable* (reprise). — THÉÂTRE-VENTADOUR : *Il Trovatore*.



AUVRE Opéra-Populaire ! théâtre infortuné ! son enfantement a été bien long, bien laborieux, entouré de difficultés de toutes sortes, et voilà qu'à peine venu au monde on affirme que son existence est remise en question et qu'il pourrait bien disparaître plus rapidement qu'il n'est apparu ! Les bonnes idées ont décidément un chemin terrible à faire avant d'aboutir, et meilleures elles sont, plus âpre et plus prolongée semble être la route qu'elles sont obligées de parcourir.

C'était cependant une grande et généreuse idée que celle d'un Opéra véritablement populaire, accessible à toutes les bourses comme à toutes les intelligences, et destiné à faire pénétrer la grande musique dramatique jusqu'aux dernières couches de la société, de même que les concerts populaires y ont fait pénétrer la grande musique symphonique. Il est vrai que, pour réussir dans une telle et si vaste entreprise, il eût fallu peut-être un tout autre programme que celui qui avait été conçu par les promoteurs de l'idée. Pour frapper la foule, il fallait lui offrir tout d'abord, non une œuvre nouvelle, toujours discutable et discutée, quelle qu'en soit la valeur, mais une œuvre consacrée, connue tout au moins, dont l'effet sur la masse eût pu être en quelque sorte prévu et calculé d'avance, et dont, sinon le succès, du moins l'effet fût certain.

Je sais bien que cela n'est pas facile en ce qui concerne le drame lyrique, l'Opéra tenant à son répertoire et n'étant pas disposé sans doute à le réduire au profit d'une entreprise presque rivale. Cependant, l'Opéra ne pouvant songer à immobiliser sans profit ce répertoire, et n'en utili-



sant pour lui qu'une dizaine d'ouvrages à peine, il me semble qu'on aurait pu faire un choix dans les autres et s'en approprier quelques-uns. Dans les œuvres presque contemporaines, il n'aurait pas été difficile, je crois, de s'emparer de *Charles VI* ou de la *Reine de Chypre*, qui auraient fait assez bonne figure sur l'affiche d'un théâtre populaire. En remontant un peu plus haut, on aurait trouvé la *Vestale* et *Fernand Cortez*. Enfin, en reculant encore, on se serait vu en présence de certains chefs-d'œuvre admirables dont, avec une bonne interprétation, l'effet eût été saisissant : *Armide* et les deux *Iphigénie*, de Gluck, *Didon*, de Piccinni, *Œdipe à Colone*, de Sacchini, et quelques autres encore.

Je crois qu'il eût mieux valu, pour le Châtelet ainsi transformé, affirmer son genre et ses désirs à l'aide d'un de ces ouvrages, que d'offrir tout d'abord au public un opéra inédit, qu'elle qu'en pût être la valeur. Malheureusement, celui qui a servi à l'ouverture du théâtre, et qui était intitulé *les Parias*, ne semblait pas de nature à exciter un vif intérêt et à passionner les auditeurs. Cet ouvrage, dont le nombre des représentations n'a pas dépassé celui des actes — il en comptait trois — était dû à MM. Hippolyte Lucas et Leroy pour les paroles, à M. Edmond Membrée pour la musique. Il serait difficile de rencontrer un livret plus médiocre, plus banal, plus mal conçu et mal venu, plus dénué d'intérêt, d'action, de vie et de mouvement, plus mal écrit, en un mot, plus fâcheux sous tous les rapports que celui des *Parias*. Qu'avait donc fait au ciel M. Membrée pour oser se charger de mettre une pareille chose en musique? Et quelle confiance ne devait-il pas avoir en son talent, pour supposer qu'il en pourrait tirer quelque parti!

La vérité est que le musicien a donné, en dépit de tout, des preuves d'un talent incontestable; que certaines pages de sa partition sont remarquables à divers points de vue; qu'on y découvre parfois un sentiment poétique très intense, comme dans la scène du premier acte entre les deux amoureux; que l'effet dramatique y est quelquefois puissant, comme dans la belle et noble scène du *Credo* qui termine le second acte; que l'instrumentation est fouillée, intéressante et neuve à de certains égards. Mais aussi, et grâce surtout aux défauts du poème, la musique des *Parias* est monotone, monocorde, monochrome, sans vie et sans chaleur la plupart du temps, dépourvue surtout, à part cette scène du *Credo* que je viens de citer, de ces grands élans pathétiques et fougueux qui vous prennent aux entrailles, qui savent remuer une salle jusqu'en ses plus secrètes profondeurs, et qui sont l'essence même du drame lyrique, dont ils constituent, si l'on peut dire, la force de projection.



Quel intérêt le public peut-il prendre aux insupportables prédications de saint François Xavier, aux objurgations incessantes d'un chef de brahmanes, aux roucoulements amoureux du paria Gadhi, aux malheurs presque ridicules de la belle Maya, sa maîtresse, à ce *Deus ex machina* qui se présente sous la forme d'un vaisseau portugais traversant au loin une mer de carton?... Tout cela est puéril, parfois burlesque, et toujours anti-scénique; si bien que non-seulement le public n'est pas intéressé, mais encore qu'il est absolument incapable de comprendre le semblant d'action que les auteurs ont prétendu faire dérouler sous ses yeux. On peut donc dire, en toute justice, que le musicien a été trahi par ses collaborateurs, et l'on peut croire qu'il eût été beaucoup mieux inspiré si le texte qui lui était confié eût été moins absolument exécrable.

En ce qui concerne l'interprétation de l'ouvrage, il faut tirer de pair une véritable artiste, mademoiselle Fursch-Madier, chargée du rôle de Maya, et qui l'a joué et chanté de façon à provoquer à diverses reprises les applaudissements de toute la salle. M. Petit, engagé spécialement pour jouer le rôle aussi important qu'insupportable de François Xavier, semble avoir perdu une partie des qualités qui l'avaient signalé naguère à l'attention du public du Théâtre-Lyrique; toujours est-il que sa voix chevrote aujourd'hui d'une façon lamentable. Quant à M. Prunet, qui personnifiait le paria Gadhi, je ne trouve rien de particulier à en dire. Mais il serait injuste de ne pas remarquer que M. Maton est un chef d'orchestre de premier ordre, et de ne pas le féliciter hautement des résultats si excellents obtenus par lui, au point de vue de l'ensemble, dès les premières représentations.

La reprise des *Amours du diable* a été beaucoup mieux accueillie par le public que la première représentation des *Parias*. Il faut convenir, d'ailleurs, qu'avec son style de vaudeville de 1830, avec son esprit vieillot et démodé, avec ses scènes empruntées un peu çà et là et réunies sans grand souci de la vraisemblance, le livret de M. le marquis de Saint-Georges est encore beaucoup meilleur que celui des *Parias*. En ce qui concerne la musique de Grisar, elle est toujours alerte et vive, enjouée parfois, passionnée à l'occasion, constamment en scène, et payant de sa personne. Si quelques passages sont moins bien venus, comme la scène du rapt et de l'orage, d'autres sont exquis, comme le tableau de la mort d'Urielle. Bref, le succès des *Amours du Diable* a été complet, aidé qu'il était par le talent très véritable, quoique un peu bourgeois, de madame Mélanie Reboux, qui est vraiment aimable dans le personnage d'Urielle, qu'elle joue avec grâce et chante avec goût. M. Nicot mérite aussi des éloges pour la façon dont il s'acquitte de sa tâche dans le rôle de Frédéric, où il



a fait preuve, comme chanteur, de sentiment, de tendresse et de passion. Les autres rôles sont suffisamment tenus par mesdemoiselles Foliari (Lilia), Vidal (Phœbé), Aujac (Peters), Bonnesseur (Belzébuth) et Péters (Bracaccio). Chœurs et orchestre, excellents encore cette fois, tout comme dans *les Parias*, décors très beaux et parfois tout à fait remarquables, mise en scène très réussie, costumes d'une rare richesse et d'un goût parfait, trucs amusants.

On sait que le théâtre Ventadour prépare l'inauguration de ses représentations françaises. En attendant, M. Bagier continue de passer en revue son répertoire, et l'autre semaine le théâtre Ventadour a donné une représentation du *Trovatore*, avec madame Pozzoni et M. Fernando dans les deux rôles de Leonora et de Manrico. Madame Pozzoni est décidément une artiste d'un talent très réel, quoique parfois un peu exagéré, quoique manquant par instants de goût et de mesure. Elle a eu de très bons moments dans ce rôle de Leonora, particulièrement dans le duo avec Manrico et dans la grande scène du *Miserere*, qui lui ont valu des applaudissements mérités. M. Fernando n'a encore ni le talent ni l'expérience de madame Pozzoni ; mais il a fait preuve cependant, dans Manrico, de qualités qu'il serait injuste de ne pas lui reconnaître, entre autres d'un sentiment dramatique incontestable. Ce jeune artiste mérite des encouragements.

O. LE TRIoux.







## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

---

### OCTOBRE

29 Octobre. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation : *la Fiancée du roi de Garbe*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Adolphe d'Ennery et Henri Chabrillat, musique de M. Henri Litolf.

31. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise d'*Otello*, de Rossini, pour les débuts de M. Fernando, ténor. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation : *Madame l'Archiduc*, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach.

*Derniers jours d'octobre.* — MARSEILLE (Alcazar). Première représentation : *Raphaël*, opérette en un acte, paroles de MM. Elysée Bach et Corny, musique de M. Rouvier (1).

### NOVEMBRE

1<sup>er</sup> Novembre. — CONCERTS-POPULAIRES. Première audition d'un Air de ballet, de M. Théodore Dubois.

5. — Mort, à Paris, de François-Georges-Auguste Dauverné, ancien professeur de trompette au Conservatoire, ancien trompette-solo de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de la chapelle de Louis-Philippe, chevalier de la Légion d'honneur, auteur d'une excellente méthode de trompette, accompagnée d'un bon précis historique sur cet instrument.

6. — OPÉRA. Début de M. Mierzwinski dans le rôle de Raoul, des *Huguenots*. Cet artiste n'avait encore paru sur aucun théâtre.

7. — ELDORADO. Première représentation : *le Célibataire marié*, opérette en un acte, paroles de M. Hégésippe Cler, musique de M. Alphonse Hermann.

(1) Le 15 octobre a eu lieu, à Copenhague, l'inauguration du nouveau Théâtre-Royal, consacré à l'opéra, à l'opéra comique, au ballet et à la comédie.



9. — OPÉRA. Début de mademoiselle Henriette Lory, dans le rôle de Zerline de *Don Juan*. — OPÉRA-COMIQUE. 500<sup>e</sup> représentation des *Noces de Jeannette*, de M. Victor Massé.

10. — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation (à ce théâtre) : *Mireille*, opéra en cinq actes et en vers libres, paroles de M. Michel Carré, d'après *Mireio*, poème provençal de M. Frédéric Mistral, musique de M. Charles Gounod. Cet ouvrage avait été créé au Théâtre-Lyrique le 15 mars 1864 ; en présence du froid accueil qu'il avait reçu du public, les auteurs y firent de larges coupures et le mirent en trois actes ; il fut ainsi remis à la scène neuf mois après son apparition, le 15 décembre de la même année, sans être plus heureux. L'Opéra-Comique vient de le reprendre sous sa première forme, et il ne paraît pas, malgré les quelques retouches nouvellement faites par M. Gounod à sa partition, que *Mireille* soit destinée à fournir une carrière plus fortunée que précédemment. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de mettre, en regard l'une de l'autre, la première distribution de l'ouvrage au Théâtre-Lyrique et la distribution actuelle de l'Opéra-Comique :

|                   |                           |                           |
|-------------------|---------------------------|---------------------------|
| <i>Vincent</i>    | MM. Michot                | MM. Duchesne              |
| <i>Ourrias</i>    | Ismaël                    | Melchissédec              |
| <i>Ramon</i>      | Petit                     | Ismaël                    |
| <i>Ambroise</i>   | Wartel                    | Dufriche                  |
| <i>Mireille</i>   | M <sup>mes</sup> Carvalho | M <sup>mes</sup> Carvalho |
| <i>Taven</i>      | Ugalde                    | Galli-Marié               |
| <i>Andreloux</i>  | Faure-Lefebvre            | Galli-Marié               |
| <i>Vincenette</i> | .....                     | Chevalier                 |

11. — RENAISSANCE. Première représentation : *Giroflé-Girofla*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Leterrier et Vanloo, musique de M. Charles Lecocq. Cet ouvrage, nouveau pour Paris, avait, comme *les Cent Vierges*, comme *la Fille de madame Angot*, été écrit pour le théâtre des Fantaisies-Parisiennes, de Bruxelles, où il avait été joué 187 fois depuis sa première représentation (21 mars 1874). Au Philharmonic-Théâtre de Londres, *Giroflé-Girofla*, après son apparition à Bruxelles, avait obtenu 34 représentations. Deux artistes, mademoiselle Granier et M. Joly, déburent dans cette pièce à la Renaissance ; M. Joly avait créé à Bruxelles le rôle de Don Boléro, qu'il est venu jouer à Paris.

12. — CONCERT DES PORCHERONS. Première représentation : *Amour et Cor de chasse*, opérette en un acte, paroles de M. Laroche, musique de M. F. Wachs. — Apparition du 1<sup>er</sup> numéro des « *Petites affiches théâtrales*, annonces théâtrales, musicales et avis divers, paraissant tous les jeudis. »

13. — OPÉRA POPULAIRE (Théâtre du Châtelet). Première représentation : *les Parias*, grand opéra en trois actes, paroles de M. Hippolyte Lucas (et de



M. Leroy, ancien régisseur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique) musique de M. Edmond Membreé.

14. — VARIÉTÉS. Première représentation : *les Prés Saint-Gervais*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Victorien Sardou et Philippe Gille, musique de M. Charles Lecocq. Cet ouvrage est la transformation d'une comédie de M. Sardou, représentée sous le même titre en 1862 au théâtre Déjazet, et dans laquelle mademoiselle Déjazet remplissait le principal rôle.

15. — Premier Concert de l'Association artistique (ancien Concert national, au théâtre du Châtelet), dirigé par M. Colonne.

16. — OPÉRA. 550<sup>e</sup> représentation des *Huguenots*, de Meyerbeer. — Apparition du premier numéro du « *Festival*, journal musical et orphéonique, paraissant le 1<sup>er</sup> et le 16 de chaque mois. »

18. — OPÉRA-COMIQUE. 400<sup>e</sup> représentation d'*Haydée*, d'Auber. — OPÉRA POPULAIRE (Théâtre du Châtelet). Première représentation, à ce théâtre : *les Amours du Diable*, opéra comique en quatre actes et huit tableaux, paroles de M. de Saint-Georges, musique d'Albert Grisar. Cet ouvrage, créé au Théâtre-Lyrique le 11 mars 1853, avait été repris il y a quelques années à l'Opéra-Comique, mais avec des coupures et des retranchements considérables ; on le rétablit dans son entier à l'Opéra-Populaire, et l'on y ajoute un divertissement dansé, dont la musique est écrite par M. Salvayre, grand prix de Rome de 1872. — ALCAZAR. Première représentation : *Pendant la Chasse*, opérette en un acte, paroles de M. A. Philibert, musique de M. Paul Henrion.

19. — SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE (Cirque des Champs-Élysées). Première exécution, en France, de *Judas Machabée*, oratorio en trois actes, paroles du docteur Thomas Morell (traduites par M. Victor Wilder), musique de G.-F. Haendel. Les *solis* sont chantés par MM. Vergnet (*Judas Machabée*), Gailhard (*Simon*), Auguez, mademoiselle Jenny Howe (une femme israélite), madame Brunet-Lafleur (un jeune israélite), et mademoiselle Baldi ; l'orchestre et les chœurs sont conduits par M. Charles Lamoureux.

21. — THÉÂTRE VENTADOUR. Début de M. Amodio, baryton, dans le rôle du comte de Luna d'*Il Trovatore*. — ELDORADO. Première représentation : *l'Œil de M. l'expert*, opérette en un acte, paroles de M. Étienne Tréfeu, musique de M. Émile Ettling. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Une Pleine eau à Chatou*, opérette en un acte, paroles de M. Liorat, musique de M. F. Wachs.

A. P.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



Si vous vous sentez la force et le courage d'affronter une température de cinquante degrés de fumée de tabac, allez à la salle des Folies-Bergère, et vous serez amplement dédommagés de ce désagrément. Après des spectacles de toute nature, tels que ballets, opérettes, ouvertures, valse, tours de force et d'équilibre, apparaissent les Tsiganes.

Ce sont des artistes bohémiens, au nombre de douze à quinze, qui, sans préparation, sans accorder une seule fois leurs instruments, attaquent avec un aplomb, une certitude et une justesse étonnantes, une demi-douzaine de morceaux, dont quelques-uns sont gracieux, mais tous rythmés dans la perfection et d'une verve entraînante.

Les violons, altos et basses sont accompagnés d'un instrument sur lequel on frappe les cordes avec une baguette ou un marteau, et qui donne une sonorité très ressemblante à celle d'un orgue ou d'instruments à vent réunis. C'est le psaltérion, tympanon ou *cymbalum*. La *Chronique musicale* en a donné un dessin parfait dans l'une des gravures qui illustrent *l'Ymagerie au moyen âge*. L'effet en est très curieux et en dehors de tout ce qu'on a l'habitude d'entendre. Je signalerai parmi les morceaux exécutés, et qui sont presque tous bissés, autant pour leur mérite musical que pour le talent des artistes tziganes, une marche hongroise, l'air national polonais, un solo de *cymbalum* et une polka, où la voix chantée et même parlée se mêlant aux instruments, produit un effet de la plus grande originalité.

— Nous empruntons à *l'Événement* des détails intéressants sur la nouvelle salle de concerts de M. Danbé, rue Taitbout.

Cette salle, à laquelle les décorateurs mettent la dernière main, pourrait aisément contenir mille personnes; elle n'aura que six cents places : un



orchestre et deux rangs de loges seulement, au-dessus desquels un vaste espace vide; et la hauteur du sol au plafond, qui est vitré, ce qui permettra de donner des fêtes de jour, est de plus de douze mètres.

Le prix sera le même pour toutes les places.

Des abonnements mensuels auront lieu sur présentation, et quatre soirées seront réservées dans le mois aux abonnés. Ces jours-là la toilette de soirée sera d'obligation étroite. Un salon sera mis à la disposition des dames, où elles trouveront femme de chambre, couturière, coiffeuse toutes prêtes à porter immédiatement remède aux mille petites accidents imprévus qui peuvent survenir à une robe ou à une coiffure, et compromettre l'harmonie de cette savante composition qui s'appelle la toilette d'une femme de goût.

Les jours où elle n'appartiendra pas de droit aux abonnés, la salle sera au public, qui viendra y écouter des lectures, des conférences, de la musique; aux œuvres charitables qui voudront y donner des fêtes, et même aux compagnies financières qui auront l'idée d'y tenir leurs assemblées générales. Comme on voit, ce sera une salle *ad usum omnium*.

— A propos du grand succès remporté à la Renaissance par *Giroflé-Girofla*, M. Ad. Jullien a donné, dans sa dernière revue musicale du *Français*, des renseignements biographiques sur l'auteur de *Giroflé* et de la *Fille Angot*, que nous croyons intéressant de reproduire, parce que si les airs de M. Lecocq se chantent aujourd'hui dans le monde entier, sa vie et sa carrière sont en revanche fort peu connus.

« M. Lecocq a juste quarante ans. Il a fait de bonnes études au Conservatoire, où il obtint un premier prix d'harmonie, en 1850, dans la classe de M. Bazin, et un second prix de contre-point et fugue, en 1852, dans la classe de Leborne : il étudia aussi la composition sous Halévy. A sa sortie de l'école, M. Lecocq voulut donner des leçons; mais comment courir le cachet lorsqu'on ne peut marcher qu'avec deux béquilles? Il tourna ses vues vers le théâtre; mais les grandes scènes le dédaignaient, et les petites, les Folies-Nouvelles et les Bouffes, étaient alors encombrées par leurs fondateurs-directeurs, l'une par M. Hervé, l'autre par M. Offenbach.

« Ce dernier cependant, voulant calmer un peu les ardentes protestations des musiciens contre sa direction si personnelle, et voyant encore là moyen de battre la caisse autour de son nom, mit au concours, pour être joué sur son théâtre, un opéra comique en un acte. MM. Lecocq et Bizet furent couronnés *ex-æquo*, et leurs *Docteur Miracle* alternèrent, de deux jours l'un, sur l'affiche des Bouffes (avril 1857). Dès que la presse eut loué sur tous les tons la « générosité » de M. Offenbach, protecteur dévoué de l'art et des artistes, comme il se souciait médiocrement de partager longtemps l'affiche avec deux musiciens qui, après tout, pouvaient avoir du talent, il arrêta les frais et congédia poliment les deux lauréats.

« M. Lecocq se retourna vers les Folies-Nouvelles et parvint — deux ans après — à produire une petite pièce, le *Huis-clos*, qu'un livret insipide empêcha de jouer plus d'une fois. Il donna ensuite au petit théâtre des Folies-Marigny trois opérettes : *Liline et Valentin*, les *Ondines au champagne* et le



*Baiser à la porte* ; puis il écrivit, pour le Palais-Royal, la musique de plusieurs vaudevilles et y fit jouer *le Myosotis*, sur un livret extravagant de MM. Cham et Busnach. Ce fut un premier succès, mais la réputation de M. Lecocq ne date que de la fondation de l'Athénée (1868). En sa qualité d'accompagnateur, il put sans peine y produire un gentil opéra comique, *l'Amour et son carquois*, où l'on remarquait surtout un duo poétique, et enfin *Fleur-de-Thé*, qui obtint un très grand succès et qui est encore aujourd'hui son ouvrage le plus piquant et le plus original.

« Il fit jouer ensuite quatre petits ouvrages aux Bouffes-Parisiens, dont la direction était alors en froid avec Offenbach : *Gandolfo*, *le Rajah de Mysore*, *l'Héritage de M. de Crac* et *le Barbier de Trouville*. Les théâtres ne s'ouvrant pas encore devant lui, l'auteur prit le parti d'offrir la primeur de ses partitions à nos voisins de Belgique, qui lui marquaient une estime particulière. Ainsi fit-il pour *les Cent Vierges*, représentées ensuite aux Variétés, puis pour *la Fille de madame Angot* et *Giroflé-Girofla*. Aujourd'hui enfin, M. Lecocq, après avoir si longtemps couru le cachet et fait antichambre auprès des directeurs, roule carrosse et voit auteurs et directeurs solliciter humblement sa collaboration et ses préférences. »

— Notre collaborateur, M. Jules Bonnassies, fonde une Revue bi-mensuelle qui prend pour titre : *le Théâtre*. Le premier numéro paraît aujourd'hui même, il contient des articles de MM. Jules Bonnassies, Champfleury, Jules Claretie, François Coppée, Paul Foucher, Edouard Fournier, Fernand de Marescot, Ménétrier, Alphonse Pagès et Edouard Thierry.

Le prix de l'abonnement est fixé comme suit : Trois mois : 9 fr ; — six mois : 16 francs ; — un an : 30 fr. Nous souhaitons la bienvenue à notre nouveau confrère.

— Signalons aussi l'apparition d'un nouvel organe orphéonique : *le Festival*, dirigé par notre ami M. Gaston Escudier.

— M. Massenet va faire, cet été, la musique de *Jules César*, le beau drame de M. Lacroix, qui sera représenté l'hiver prochain à l'Odéon. L'oratorio d'*Ève*, du même compositeur, qui sera donné aux matinées littéraires et musicales de la Gaîté, est entièrement terminé.

— Nous apprenons que le sympathique compositeur, M. Th. Dubois, l'auteur applaudi de la *Guzla de l'Émir*, des *Sept paroles du Christ* et des fragments symphoniques exécutés aux concerts Padeloup et Colonne, vient de terminer un poème lyrique en quatre parties : *le Paradis perdu*, tiré de Milton, par Édouard Blau. Nous entendrons sans doute l'œuvre dans le courant de l'hiver.

— Dimanche 22 novembre, nous avons entendu à Frascati, au concert de jour, des chœurs à quatre voix égales, exécutés avec beaucoup de justesse et d'expression par les enfants Rehm, trois fillettes et un petit garçon. Les jeunes chanteurs ont été chaleureusement applaudis et rappelés.



— La Société libre des Beaux-Arts a donné, avant-hier, sa 37<sup>e</sup> séance annuelle à la salle Herz. Le succès du concert a été pour M. Lichtlé, le célèbre corniste alsacien, que le public a couvert d'applaudissements dans un duo pour cor et harpe, romance de M. Saint-Saëns, et surtout dans une fantaisie pour cor sur *le Carnaval de Venise*. Ce dernier morceau a été redemandé trois fois.

M. Lichtlé, dont le succès a été, du reste, déjà très grand l'année dernière, se fera encore entendre cet hiver dans plusieurs concerts et soirées.

— L'Assemblée générale des membres de la Société des Concerts vient de prendre dans sa réunion de mercredi une décision fort grave, relative au droit des pauvres. Devant les nouvelles exigences de l'Assistance publique (réclamant le huitième de la recette), elle a décidé qu'elle suspendrait ses séances si l'administration ne revenait pas sur ses prétentions.

— M. le comte d'Osmoy, membre de la commission du budget, vient, assure-t-on, de faire demander communication du cahier des charges du théâtre de l'Opéra.

La commission du budget, qui a à se prononcer sur les questions de subventions pour les théâtres, a le droit de savoir comment sont exécutées, par le directeur, les clauses de son cahier des charges; mais, pour cela, il faut avoir copie de celle peu importante... introuvable, dit-on, et qui cependant aurait dû être insérée au *Bulletin des lois*, comme sont insérés tous les cahiers des charges des traités passés avec l'administration.

## NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — Hier soir, reprise de *Faust*, pour la continuation des débuts de MM. Vergnet et Manoury, dans les rôles de Faust et Valentin.

— La commission des théâtres a décidé que l'ouverture du Nouvel Opéra se ferait avec un spectacle coupé. Rien n'est encore définitivement arrêté quant aux fragments des opéras choisis; cependant on pense que le programme sera composé de la façon suivante :

L'ouverture de la *Muette*, d'Auber.

Le premier et le deuxième acte de la *Juive*, d'Halévy, avec mademoiselle Krauss et M. Villaret.

L'acte de la cathédrale de *Faust*, de Gounod, avec madame Nilsson et M. Faure.

Le troisième et le quatrième acte d'*Hamlet*, de M. A. Thomas, avec madame Nilsson et M. Faure.



Si ce choix devenait définitif, il ne serait pas question de faire chanter le deuxième acte de *Faust* par M. Faure et par mademoiselle Nilsson, mais bien par M. Gaillard et par madame Carvalho, qu'on essaierait d'obtenir de M. Du Locle pour une soirée.

M. Faure et madame Nilsson paraîtraient, avec madame Gueymard, dans le troisième et le quatrième acte d'*Hamlet*.

*Opéra-Comique.* — Hier, première représentation de *Beppo*, opéra comique en un acte de M. Jean Conte, ancien prix de Rome. Cette pièce n'a eu aucun succès.

L'Opéra-Comique mettra bientôt en répétition *le Roi de Lahore* de MM. Gallet et Massenet. Très prochainement, reprise du *Caïd*, de M. Ambroise Thomas.

On va donner des bals masqués à l'Opéra-Comique, sous la direction d'Olivier Métra. La première soirée serait consacrée exclusivement à la presse et au monde artistique.

*Théâtre-Ventadour (Italiens).* — Une indisposition de mademoiselle Sebel retarde son début dans *Crispino et la Comare*. Prochainement, début de madame Maria Destin, dans *Roméo et Juliette*.

On répète *la Clef d'or*, l'opéra comique nouveau de MM. Louis Gallet et Eugène Gautier, par lequel le Théâtre-Ventadour inaugurera ses représentations françaises. Il aura pour principaux interprètes le ténor Jourdan et mademoiselle Henriette Lory, prêtée par le directeur de l'Opéra.

*Opéra Populaire (Châtelet).* — En présence de l'insuccès des *Parias*, le théâtre de l'Opéra-Populaire, voulant représenter tous les jours *les Amours du Diable*, mademoiselle Moisset, de l'Opéra, a gracieusement consenti à jouer tour à tour le rôle d'*Uriel* avec sa charmante interprète, madame Mélanie Reboux.

— M. Fischer a prévenu ses artistes que le théâtre du Châtelet interromprait ses représentations musicales le 13 décembre.

On rouvrira avec le *Pied de Mouton* et plus tard *l'Officier de Fortune*.

*Variétés.* — MM. Nutter, Saint-Albin et Arnold Mortier viennent de faire recevoir aux Variétés un opéra-bouffe, en quatre actes, dont la musique sera faite par M. Vasseur.



*Bouffes-Parisiens.* — On va mettre en répétition *la Princesse de Trébizonde*, dont la reprise succédera à *Madame l'Archiduc*.

*Concerts Danbé.* — Le 8 décembre, ouverture des concerts et inauguration du nouveau local de la rue Taitbout.

*Concerts et bals Frascati.* — L'inauguration des bals masqués aura lieu à Frascati le 5 décembre, sous la direction d'Arban.

*Salle Henri Herz.* — La Société Philotechnique donnera le dimanche, 6 décembre, la première séance de cette année. La partie musicale sera interprétée par M. Henry Toby, Mathieu, et madame Marie Boutin.

Une pianiste de beaucoup de talent, dit-on, madame W. Tassoni, y fera ses débuts.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.*

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.