



FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE

MADAME DUGAZON



ous ce titre : *Figures d'Opéra-Comique*, notre collaborateur Arthur Pougin vient de publier un nouveau et charmant volume (1), qui nous semble appelé à un vif succès et qui sort du cadre ordinaire des banalités consacrées au théâtre. Nous disons « au théâtre, » parce que ce livre n'est pas exclusivement musical, qu'il fait revivre à nos yeux quelques physionomies d'artistes qui n'étaient pas seulement de grands chanteurs, mais aussi de grands comédiens, et qu'il nous retrace tout un

(1) FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE. *Mme Dugazon, Elleviou, la Tribu des Gavaudan.* Un joli volume petit in-8° carré, orné de trois portraits à l'eau-forte, par Masson. (Paris, Tresse, éditeur, Palais-Royal, galerie de Chartres.)

chapitre de l'histoire du plus charmant théâtre qu'ait enfanté le dix-huitième siècle : la Comédie-Italienne, qui donna naissance elle-même à l'Opéra-Comique.

Ce livre, qui nous fait connaître l'existence artistique et personnelle de ces acteurs excellents dont les noms sont restés célèbres : madame Dugazon, Elleviou, M. et madame Gavaudan, est d'une lecture tout à fait attrayante et nous rappelle une époque théâtrale dont le souvenir va s'affaiblissant chaque jour de plus en plus. L'auteur, selon son habitude, a puisé aux sources les plus sûres les renseignements qu'il met sous nos yeux ; il les a groupés avec habileté, et, tout en donnant au côté historique de ses récits biographiques le caractère de certitude dont il sait empreindre tous ses travaux, il n'a point prétendu, tant s'en faut, négliger le côté anecdotique, qui est au contraire abondant et fertile. Nous allons le prouver en accompagnant le portrait de madame Dugazon, que nous reproduisons ici avec l'obligeante autorisation de l'éditeur, de quelques extraits de la biographie de cette femme célèbre.

On sait que madame Dugazon, dont le nom de demoiselle était Rose Lefèvre, fut d'abord danseuse à la Comédie-Italienne, et que ce n'est que plus tard qu'elle se fit applaudir comme comédienne et comme chanteuse. Voici comment s'opéra la transformation :

Aux différentes répétitions de ses ouvrages, Grétry avait observé une petite danseuse qui se permettait de singer, avec un naturel parfait, les grandes virtuoses à côté desquelles elle se trouvait, et qui les parodiait à ravir ; il avait observé aussi qu'elle avait la voix juste et la figure piquante. Grétry fit son profit de la remarque, et, lorsqu'il donna *Lucile* en 1769, il songea à tirer parti de mademoiselle Lefèvre. Ce fut pour elle qu'il composa l'air charmant : *On dit qu'à quinze ans*, etc., devenu depuis un air populaire. Le public fut enchanté de la débutante, et Grétry lui promit, et se promit à lui-même de composer, sous quelques années, d'autres airs, et même des rôles entiers pour sa jeune élève. Dès ce moment, les études de mademoiselle Lefèvre furent partagées entre la danse, qu'elle ne regardait que comme un moyen de transition à un état plus relevé, et le chant, qui devait la conduire à sa véritable profession. Madame Favart, excellente actrice, et en même temps femme d'un caractère noble et d'un esprit supérieur, formait secrètement mademoiselle Lefèvre et l'initiait aux mystères de son art. Elle était auteur, et le petit opéra d'*Annette et Lubin* passait pour être le fruit de ses relations littéraires avec l'abbé de Voisenon. Elle prépara mademoiselle Lefèvre, qui était restée élève de Terpsichore, à jouer le rôle d'*Annette*. Un soir que l'actrice qui devait le jouer se trouva indisposée, soit par hasard, soit par arrangement, madame Favart produisit tout à coup sa protégée, qui remplaça si heureusement l'actrice absente, que dès le même soir, elle fut reçue pensionnaire.

Elle fit d'abord peu de créations ; mais elle reprit successivement plusieurs rôles du répertoire, qui lui firent d'autant plus d'honneur qu'ils avaient été établis par des artistes chéries du public.

C'est ainsi que pendant une maladie de madame Laruelle, elle obtint un succès éclatant en jouant, d'une façon toute nouvelle, celui de Louise, du *Déserteur*. Elle y déploya une chaleur et une sensibilité remarquables, une verve véritablement entraînante, à ce point qu'elle arrachait des pleurs de tous les yeux. Au talent acquis par le travail, elle joignait les élans d'une inspiration soudaine, qui lui faisait trouver des effets nouveaux et inattendus ; c'est ainsi qu'un soir, dans ce rôle, elle s'avisa, au lieu de dénouer le ruban de la croix d'or qu'elle offrait au geôlier pour sauver la vie de son fiancé, de le briser d'un mouvement ému et rapide ; ce mouvement fut si naturel et si dramatique, que toute la salle éclata en bravos. Un rôle d'un tout autre genre, qui avait été naguère le triomphe de madame Favart, celui de Roxelane dans *les Trois Sultanes*, lui valut aussi un vif succès, en raison de la grâce, de l'enjouement, de l'espièglerie, de la gaieté qu'elle y déployait. Elle se fit remarquer encore dans une reprise des *Mariages Samnites*, où un chroniqueur, en parlant d'elle, disait qu'on aurait peine à démêler « lequel était plus parfait de son débit, de son chant ou de son jeu. »

Les succès de madame Dugazon furent rapides, et bientôt elle devint l'idole du public. Douée d'un visage aimable et charmant, d'une physionomie piquante et fine, d'une tournure pleine de grâce, d'un organe souple et flatteur, elle joignait à ces dons heureux beaucoup de finesse, de mordant et de gaîté, en même temps qu'une sensibilité profonde, expansive et chaleureuse ; aussi brillait-elle également dans les soubrettes et dans les jeunes amoureuses. Sa voix était peu étendue, mais flexible et juste, son chant était peu travaillé, mais aimable et plein de franchise ; c'était tout ce qu'on pouvait exiger à une époque où la musique était encore presque secondaire dans l'opéra comique. Plus tard, cependant, elle travailla sous ce rapport, et si elle ne devint jamais ce qu'on peut appeler une virtuose, du moins peut-on dire qu'elle assouplit considérablement sa voix et la rendit tout à fait charmante, et surtout expressive ; personne ne *parlait le chant* avec un accent plus vrai et une expression plus passionnée. Aussi les auteurs comprirent-ils facilement tout le parti qu'ils pouvaient tirer d'un si admirable talent, et bientôt vit-on Sedaine et Grétry, Marsollier et Dalayrac, Monvel et Dezèdes, bien d'autres encore s'empresser à écrire pour elle une foule d'ouvrages charmants, dans lesquels elle pouvait déployer l'ensemble de ses qualités rares et précieuses : *l'Amant jaloux*, *le Jugement de Midas*, *Aucassin et Nicolette*, *les Événements imprévus*, *le Corsaire*, *Félix*, *le Poète*.

supposé, Blaise et Babet, Alexis et Justine, Nina ou la Folle par amour, etc., etc.

Une circonstance particulière, dit M. Pougin, vint montrer le talent de madame Dugazon sous un nouveau jour, et en prouver toute la souplesse et la ductilité. Depuis 1769, défense avait été faite à la Comédie-Italienne de représenter des comédies françaises, ainsi qu'elle l'avait fait pendant un grand nombre d'années; ce théâtre s'était donc vu obligé d'abandonner une partie importante de son répertoire, et l'une de celles qui plaisaient le plus au public. En 1779, cette interdiction fut levée, et l'on s'occupa aussitôt de reprendre un certain nombre de pièces qui jadis avaient été en grande faveur, surtout celles de Marivaux. L'un des premiers ouvrages que l'on remit ainsi à la scène fut *le Jeu de l'amour et du hasard*, dans lequel madame Dugazon fut chargée du rôle de Lisette, qui lui valut un très grand succès. Le *Mercure* disait à ce sujet : « Madame Dugazon, en donnant moins d'éclat à sa voix, ne laissera rien à désirer des qualités qui forment une excellente soubrette. Esprit, gaieté, finesse, intelligence, naturel, tout, dans le rôle de Lisette, s'est réuni pour donner de ses talents l'idée la plus avantageuse. On la célébra dans ce rôle en prose et en vers, ainsi que le prouve cette poésie — médiocre d'ailleurs — qui lui fut adressée alors par un monsieur de P..., « ancien mousquetaire » :

*Toi dont l'esprit, le goût et les talents
Attachent l'âme et pénètrent les sens :
Toi qui toujours tendre, vive et volage
Émeus le spectateur surpris,
Ornement de la scène, idole de Paris,
Charmante Dugazon, reçois ce tendre hommage :
De tes talens il est le prix.
Plus je te vois et plus j'admire
De ton jeu toujours vrai les effets enchanteurs.
Tes yeux fripons et ton malin sourire
Ont sous tes lois enchaîné tous les cœurs.
Dans les jeux brillants de Thalie,
A des succès nouveaux ose encore espérer ;
Ne laissant rien à désirer,
Rends-nous de Marivaux la piquante saillie,
Et Paris te suivra sur la scène embellie
Pour t'applaudir et t'admirer.*

Toutefois, c'est dans le genre de l'opéra comique que madame Dugazon fournit surtout sa carrière, et c'est là qu'elle obtint ses plus grands succès. L'un des plus considérables fut assurément celui qu'elle remporta dans *Blaise et Babet*:

De Stockholm, où il s'était réfugié, Monvel avait envoyé à Dézèdes le livret d'un opéra comique en deux actes, qui formait la suite d'un ouvrage précédemment donné par eux, *les Trois Fermiers*. C'était *Blaise et Babet*.

Dézèdes en eut bientôt écrit la musique, et cette bleuet charmante obtint un immense succès, dont on reporta tout le mérite sur madame Dugazon, sa principale interprète. Grimm, qui n'était point enthousiaste de sa nature, a fait de l'artiste, à propos de cette pièce, un éloge dans lequel l'admiration perce à chaque ligne : — « ... Il faut voir le tableau, et le voir, sur la scène, « pour en concevoir l'effet et le charme; il faut voir la pantomime du rôle « de Babet ; il faut la voir surtout au second acte, dans la scène du raccom- « modement, pour sentir à quel point on peut ranimer et rajeunir au théâtre « les situations même qui semblent les plus connues, les plus usées. Il est « vrai que tout ce qui est pris dans la nature, tout ce qui en conserve vrai- « ment le caractère, la touche originale et naïve, ne s'use jamais. Que de « nuances fines et délicates la voix de madame Dugazon ne donne-t-elle pas « dans ce rôle aux expressions les plus simples ! Il n'y a pas une de ses in- « flexions, il n'y a pas un mouvement de son jeu qui n'ajoute au mouvement « de la scène, et ne la varie avec autant de vérité que de grâce. »

Plus grand encore, peut-être, fut le succès que madame Dugazon obtint quelques années plus tard, en créant le rôle de Nina dans la pièce fameuse de Marsollier et Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour* :

Les gazettes avaient récemment rapporté un fait touchant. Une jeune fille des environs de Sedan attendait son fiancé, et, pour le revoir quelques instants plus tôt, était allée à sa rencontre sur la route. Quelqu'un vint à elle, et lui apprit brutalement que le jeune homme avait été frappé de mort subite. A cette nouvelle, une révolution se fit dans l'esprit de la pauvre enfant, qui devint folle de douleur. Elle n'en mourut point pourtant, et pendant plus de dix ans, elle fit chaque jour plus de deux lieues à pied pour aller à l'endroit où elle avait espéré trouver celui qu'elle aimait. Arrivée là, elle s'asseyait sur une pierre, et passait la journée à attendre; puis, lorsque la nuit venait, elle s'en retournait tristement en disant : — « Allons, il n'est pas encore arrivé ! Je reviendrai demain. »

De ce fait divers, un des plus fidèles collaborateurs de Dalayrac, Marsollier, avait tiré un poème touchant d'opéra comique; seulement, dans sa pièce, l'annonce de la mort du fiancé n'était que le résultat d'une erreur. La jeune fille n'en devenait pas moins folle, mais le retour de son amant lui rendait la raison et venait faciliter le dénoûment. Lorsque Marsollier eut terminé son livret, il le confia à Dalayrac, qui s'y attacha avec passion et l'eut bientôt mis en musique. L'ouvrage avait pour titre *Nina ou la Folle par amour*.

La tentative de Marsollier était hardie. Jamais, en France du moins, on n'avait osé présenter en scène un être privé de raison. C'était là du réalisme dans sa plus complète expression, et les amis des auteurs n'étaient point rassurés sur le sort qui pouvait attendre une telle entreprise. On finit par les effrayer à ce sujet tant et si bien qu'ils hésitèrent avant de s'adresser au vrai public, et que par deux fois ils essayèrent leur pièce en petit comité, sur des théâtres d'amateurs. L'effet, loin d'être contraire, ayant surpassé leur attente, ils se décidèrent enfin à la produire sur le théâtre pour lequel elle avait été faite, c'est-à-dire à la Comédie-Italienne, où la première représentation en eut lieu le 15 mai 1786.

Il va sans dire que le rôle de Nina avait été confié à madame Dugazon, et que c'est elle déjà qui l'avait joué à Choisy, chez le duc de Coigny, aussi bien que sur le petit théâtre que mademoiselle Guimard avait fait élever dans son hôtel somptueux de la Chaussée-d'Antin. Déjà, peu de mois auparavant, elle avait puissamment contribué au succès d'un joli petit opéra de Dalayrac, *la Dot*; elle sauva par son admirable interprétation, par son talent à la fois si expansif et si contenu, si plein de tact et de convenance, en même temps que si intelligent des nécessités de la scène, ce que la tentative des auteurs avait, pour l'époque, d'audacieux et de téméraire; elle sut, dans un cas si difficile, où il lui fallait tout deviner et où elle n'avait point de modèle, saisir la limite précise entre ce qui lui était permis et ce qu'elle ne devait point franchir; elle eut, en un mot, la perception nette, absolue, de ce que le public pourrait accepter et de ce qu'il ne saurait supporter. Elle fut parfaite enfin, touchante et dramatique, attendrissante et émue, pathétique et déchirante, pleine de candeur, de tendresse, de passion, et à ce point sublime et vraie que les hommes sanglotaien en lui voyant jouer Nina, et qu'il ne se passait point de soirée où quelques femmes ne s'évanouissent au spectacle d'une douleur si cruelle, rendue d'une façon si saisissante. Aussi, non seulement sauva-t-elle la pièce, sur le compte de laquelle les auteurs n'étaient qu'à demi rassurés, mais lui procura-t-elle un immense succès, qui fit affluer à la Comédie-Italienne une foule telle qu'on n'en avait jamais encore vue. Ce qui faisait dire, en parlant de *Nina*: « Les paroles sont de Marsollier, la musique est de Dalayrac, mais c'est madame Dugazon qui a fait la pièce. »

Les extraits qu'on vient de lire peuvent donner une idée de l'attrait qu'offre le livre de M. Arthur Pougin, et de l'intérêt que l'auteur a su y répandre. On sent que les portraits qu'ils nous présente sont ressemblants, que ce sont ceux de grands artistes, et qu'ils sont tracés avec sympathie. C'est, comme nous le disions plus haut, tout un chapitre de l'histoire théâtrale et musicale du dix-neuvième siècle qui se déroule devant nos yeux. Le succès encouragera, nous l'espérons, l'écrivain à continuer sa galerie de portraits et à nous rendre successivement toutes ces *figures* si intéressantes : Caillot, madame Favart, Clairval, M. et madame Laruelle, Michu, Chenard, M. et madame Trial, mademoiselle Colombe, mademoiselle Caroline, Martin, Ponchard, les trois Saint-Aubin, que sais-je? Il n'a que l'embarras du choix, et nous le laissons volontiers à sa discrétion, pourvu qu'il ne nous fasse pas trop désirer cette suite naturelle de l'aimable volume que nous avons sous les yeux.

O. LE TRIOUX.





LES COSTUMES DE THÉATRE

DURANT UN SIÈCLE ET DEMI⁽¹⁾

CHAPITRE IV

ILa première moitié du dix-huitième siècle forme une période de transition dans l'histoire du costume théâtral. Le bien et le mal se coudoient sur la scène française. Certains artistes, vivement épris de leur art, distinguent le faux et le mauvais sous le brillant appareil de nos représentations théâtrales ; d'autres, doués d'un goût plus subtil, prétendent définir ces défauts et y porter remède. Ils essaient, tâtonnent, n'ayant pour guide que le goût et le bon sens, mais ils luttent par conscience pour un progrès dont ils entrevoient la victoire prochaine.

Efforts isolés qu'on doit honorer sans tenir compte de leur plus ou moins heureuse réussite ; efforts infructueux, du moins pour le moment, et qui vinrent échouer devant des obstacles invincibles : l'insouciance du public, l'inertie des directeurs et l'aveugle opposition de la plupart des acteurs et des comédiennes. L'Opéra et la Comédie-Française virent se produire ces timides innovations sans que pourtant il existât la moindre entente entre les novatrices, — car ce furent des femmes, pour la plupart, qui donnèrent alors ces légères marques de conve-

(1) Voir les numéros des 1^{er} août, 1^{er} et 15 septembre.

nance et de goût, — mais c'est au premier de ces théâtres que le progrès se fit principalement sentir, jusqu'à la venue de Lekain et de mademoiselle Clairon, qui donnèrent au Théâtre-Français une grande avance sur l'Académie de musique.

La première, mademoiselle Maupin, osa rompre avec l'habitude; mademoiselle Maupin, si connue par ses galants et terribles exploits, mademoiselle Maupin, née d'Aubigny, la fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, la femme d'un nommé Maupin, employé dans les Aides de province, la maîtresse du prévôt de salle Séranne, mademoiselle Maupin, qui s'étant éprise d'un fol amour pour une jeune fille de Marseille, la poursuivit jusque dans le couvent où ses parents l'avaient placée, et l'enleva de sa prison à la faveur d'un violent incendie qu'elle-même avait allumé.

Comme femme, mademoiselle Maupin n'était pas de grande taille, mais elle était fort jolie : elle avait de beaux cheveux châtais, de grands yeux bleus, le nez aquilin, une jolie bouche et une gorge remarquablement belle. Comme chanteuse, elle ne savait pas une note de musique, mais elle suppléait à cette ignorance par une grande mémoire et elle possédait une belle voix grave. Son début dans Pallas de *Cadmus* fut un succès. Pour marquer sa reconnaissance, elle se leva dans son char et salua le public en ôtant son casque de façon que ses longs cheveux tombèrent en se déroulant sur ses épaules : le succès devint un triomphe. Après cette glorieuse soirée, la belle chanteuse continua à jouer un peu tous les rôles jusqu'au jour où mademoiselle Le Rochois prit sa retraite. C'était en 1698 ; mademoiselle Maupin se partagea alors les premiers rôles avec mesdemoiselles Moreau et Desmâtins l'aînée.

Il existait alors à l'Opéra un singulier usage : une actrice n'aurait pas cru pouvoir se dispenser de tenir quelque chose à la main pour entrer en scène. Thélaïre avait un mouchoir, Iphigénie un éventail, Armide, Médée, toute fée ou enchanteresse, tenait une baguette d'or, signe de son pouvoir magique. Cette sujexion à la mode contrariait Maupin : elle résolut de s'y soustraire, mais elle attendit pour tenter cet essai d'avoir à créer un rôle. Ce fut le 23 juillet 1702, jour où elle devait représenter Médée dans l'opéra de *Méduse*, de De la Grange et Bouvard. Médée parut les mains vides : pour le temps c'était un véritable trait d'audace. « Ce rôle de magicienne était d'autant plus difficile, que Médée paraît toujours sans baguette, sans mouchoir et sans éventail, » disent naïvement les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire des Théâtres*.

Mademoiselle Maupin, par malheur, se retira trop tôt du théâtre : il appartenait à une femme de son caractère de porter les premiers coups à

ces modes ridicules. Si la mort ne l'avait pas enlevée à trente-trois ans, en 1707, peut-être fût-elle rentrée à l'Opéra comme elle avait déjà fait une fois et eût-elle contribué, pour une plus large part, à cette révolution artistique. Que n'eût pas osé en effet cette femme singulière, si intelligente et si indépendante, aussi fine lame que belle chanteuse, brave jusqu'à la témérité, passionnée jusqu'à la démence ?

L'année 1703 vit se produire sur le Théâtre-Français une timide tentative de réforme. C'était à la représentation de l'*Andrienne*, comédie en cinq actes, donnée sous le nom de Baron et attribuée au jésuite le père La Rue. Madame Dancourt la mère, qui représentait l'*Andrienne*, imagina une sorte de robe longue ouverte qui convenait fort bien à la belle Glycérie relevant de couches. Ce déshabillé galant plut beaucoup, devint rapidement à la mode, et se perpétua sous le nom de robes à l'*Andrienne* (1).

Cet heureux essai ne changea rien aux us et coutumes de la Comédie-Française. Plus de vingt ans se passèrent encore sans que le public, habitué depuis longtemps à voir les héros de l'antiquité vêtus au goût du jour, parût concevoir un spectacle plus imposant et plus convenable.

En 1727, enfin, la reprise du *Tiridate* de Campistron fut signalée par un changement de modes. Mesdemoiselles Lecouvreur et Dangeville, qui remplaçaient mesdemoiselles Champmeslé et Raisin dans les rôles de Talestris et d'Ericine, apportèrent dans leur toilette une innovation qui fut bien accueillie des spectateurs et des acteurs, probablement parce qu'elle n'enlevait rien aux habits de leur richesse habituelle. Les vêtements qu'elles adoptèrent étaient de tout point pareils à ceux des dames de la cour : c'étaient des corps de robes à longues queues traînantes (2).

Le remède était pire que le mal. Il n'advint de ce changement qu'un peu plus de désordre et de ridicule. Alors parurent ces habits bizarres qui régnèrent si longtemps sur la scène française, compromis fâcheux entre l'antique et le moderne, plus choquants encore par leur prétentieux mélange que ne l'étaient ceux de la veille par leur complète inexactitude. Les actrices tragiques eurent de grands paniers, des robes de cour, des plumets et des diamants sur la tête ; elles se surchargèrent de franges, d'agréments, de rubans multicolores. Les héros portèrent de volumineuses perruques à la Louis XIV et des gants blancs à franges d'or. Les guerriers s'entourèrent de tonnelets ou petits paniers ronds qui s'atta-

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, XIV.

(2) *Mercure de France*, octobre 1727.

chaient au-dessous de la cuirasse et sur lesquels tombait jusqu'aux genoux un jupon écourté à franges (1).

« J'ai toujours vu les rôles de paysannes, dit Crébillon dans sa *Lettre sur les spectacles*, jusqu'à celui de Martine des *Femmes savantes*, joués avec de grands paniers, et l'on auroit cru pécher contre les bienséances, en paroissant autrement. Ce n'est pas tout, cet usage s'introduisit jusque dans la parure des héros. Au retour d'une victoire, un capitaine grec ou romain paraisoit sur notre théâtre avec un panier tourné de la meilleure grâce du monde, et auquel les efforts des peuples qu'il venoit de combattre n'avoient pu faire prendre le moins petit pli. Rien n'étoit si comique que l'habit tragique. Au lieu de ces beaux casques qui décoroient si bien les anciens guerriers, nos comédiens, en voulant les représenter, portoient tout simplement des chapeaux à trois cornes, pareils à ceux dont nous nous servons dans le monde. Il est vrai que, pour se donner un air plus extraordinaire, ils y ajoutoient des plumes, dont l'énorme hauteur les mettoit souvent dans le cas d'éteindre les lustres, qui alors éclairoient la scène, ou de crever les yeux à leurs princesses, en leur faisant révérence. Ils portoient aussi des perruques assez semblables à nos perruques quarrées, des gants blancs, et des culottes bouclées et jarretées à la françoise. »

Combien d'autres défauts pourrait-on signaler encore qui découlaient d'une extrême négligence ! Tantôt c'étaient des acteurs qui, certains soirs, ne daignaient pas s'habiller conformément au caractère du personnage, sous prétexte que le rôle était de peu de conséquence, ou qu'il ne devait pas y avoir ce jour-là beaucoup de monde au spectacle. Tantôt ce sont des comédiens qui, ayant à jouer le rôle d'un père vénérable, au lieu de s'habiller convenablement et de prendre une perruque qui impose le respect, affectent de se coiffer d'une galante perruque à bourse et de se chauffer avec la ridicule prétention d'un petit-maître.

La mode avait rapidement adopté les costumes de Lecouvreur et de Dangeville dans *Tiridate* : à quelque temps de là, tout Paris courait voir et applaudir la fantaisie la plus folle qui ait jamais traversé le

(1) Dans ses *Mémoires sur Talma*, Regnault-Warin dit que Beaubourg, Floridor et Ponteuil hasardèrent dans l'habillement des améliorations partielles, puis il ajoute que « non-seulement elles n'étaient pas complètes, mais qu'elles étaient inexactes, et qu'au jugement des véritables connaisseurs, elles servaient moins à établir l'illusion qu'à la détruire, en consacrant d'énormes anachronismes, et en confondant les temps, les lieux, les usages, les modes et les dignités ». Nous n'avons lu nulle part que ces acteurs aient fait la moindre chose pour améliorer le costume, et Warin, de son côté, ne dit pas où il a puisé ce renseignement : nous ne le reproduisons donc qu'en doutant de sa véracité.

cerveau d'une femme. C'était en 1730 : Adrienne venait de mourir (le 20 mars), et tandis que le curé de Saint-Sulpice, Languet, refusait la sépulture à l'excellente femme qui léguait mille francs aux pauvres de son église ; tandis qu'un porte-faix enterrait la nuit dans un chantier désert du faubourg Saint-Germain, nommé la Grenouillière, les restes de la grande artiste, on vendait aux enchères ses parures, ses joyaux, ses costumes. Le renom de l'actrice doublait pour le moins la valeur de sa garde-robe théâtrale : on se disputait à prix d'or ces glorieuses reliques.

L'Opéra possédait alors une cantatrice qui joignait à une taille et à une figure charmantes une voix enchanteresse. Mademoiselle Pélissier, dont le début, en 1722, avait reçu un accueil favorable, était bientôt devenue « la première actrice pour le jeu du théâtre, et l'une des premières de son espèce pour la coquetterie ». Grâce aux libéralités fabuleuses d'un banquier juif nommé Lopez Dulis, la Pélissier était une des filles d'opéra les plus à la mode et les plus riches. Elle eut le caprice d'acquérir en masse tous les costumes de la grande tragédienne ; elle les paya 40,000 livres, et se hâta d'étaler en public ses nouvelles parures.

L'opéra-ballet de Lamotte et Destouches, *le Carnaval et la Folie*, qui avait été joué avec succès en 1703, devait être repris le 13 juillet de cette année 1730. Chassé succédait dans le rôle de Momus à Thévenard et à Dun qui l'avait créé, et mademoiselle Pélissier devait jouer la Folie après mademoiselle Antier et mademoiselle Maupin, la créatrice : pouvait-il jamais s'offrir meilleure occasion de se livrer à son caprice ? La belle chanteuse imagina de passer en revue tous ses costumes et d'en faire endosser un nouveau chaque soir au personnage de la Folie.

Pauvre Lamotte, qui, dans la préface de son opéra, explique bien qu'il n'a pas voulu prêter à son héroïne mainte extravagance, mais « que, sans rien faire de raisonnable, elle ne fit rien dont on ne pût trouver des exemples dans le commun des hommes ; » que dut-il penser à la vue de ce spectacle ! Sans quitter sa marotte et ses grelots, la Folie parut tour-à-tour avec les habits de Jocaste, de Mariamne, de Zénobie, de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène, de Monime ou d'Elvire, à la grande satisfaction du public émerveillé, fasciné par ces diamants et ces parures éblouissantes.

Mademoiselle Pélissier avait pourtant, dans cette pièce, un partenaire qui aurait dû lui inspirer le respect de la convenance. Possédant une belle voix de basse, mais chanteur pitoyable, Chassé, ancien garde du corps issu d'une famille noble de Bretagne, était alors un des soutiens de l'Opéra. Doué d'une figure agréable, d'une taille avantageuse

et de plus acteur excellent, il avait bien vite effacé ses devanciers, et il avait mis le sceau à sa réputation par le rôle de Roland, qu'il jouait avec une supériorité indiscutable.

Très épris de son art, Chassé cherchait surtout à se bien pénétrer de son personnage. Un jour, dans *Castor et Pollux*, comme il menait sa troupe au combat, le pied lui glissa et il tomba dans la coulisse. « Passez-moi sur le corps, et marchez toujours à l'ennemi ! » cria-t-il à ses soldats avec enthousiasme. Très désireux d'exciter l'intérêt du spectateur et d'exprimer les pensées les plus diverses par la vérité du geste et des attitudes, Chassé rejeta les tonnelets et ces paniers roides qui ôtaient toute aisance à l'acteur et faisaient de lui une machine mal organisée : il substitua à ces vêtements guindés des draperies bien entendues et aux pannaches, des plumes distribuées avec goût et élégance (1).

Il donnait le bon exemple, mais il avait le déplaisir de ne pas le voir suivi de ses camarades. Jéliotte, le ténor favori des grandes dames et des bourgeois, Jéliotte, le chanteur à la mode qui faisait la pluie ou le beau temps à l'Opéra et qui jouissait d'un crédit considérable auprès des plus grands seigneurs et même des ministres, Jéliotte, l'acteur fêté, choyé, adulé, qui n'eut qu'à choisir entre vingt rivales pour suivre l'excellent conseil de Sophie Arnould : « Veux-tu réussir? courtise une duchesse ; » Jéliotte ne s'inquiétait nullement du plus ou moins de convenance de ses costumes. Lorsqu'il représentait Apollon, il se faisait friser, poudrer, se serrait dans un étroit justaucorps, jetait sur ses épaules un manteau de soie curieusement brodé d'or et de dentelles, s'entourait le cou d'un ruban de velours avec diamants et tenait à la main une sorte de lyre antique (2).

(1) Noverre, *Lettre sur la danse et sur les ballets*. — Quand Marmontel écrivit l'article *Déclamation* pour l'*Encyclopédie*, il accorda de justes éloges à cet acteur. « ... Celui qui se distingue le plus aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale, et qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste et la belle entente de ses vêtements, aux chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture qu'il a savamment observés. »

(2) Castil-Blaze, *Académie de musique*, I, 222. — « Cet acteur, dit un mémoire inédit cité par Fétis, a couté beaucoup d'argent à l'Académie pour le faire venir de Toulouse, où il était enfant de chœur. C'est une voix des plus belles pour la netteté des cadences. Il est grand musicien, et joue de beaucoup d'instruments, mais les débâches de toute espèce seront la cause de sa perte. » — « Il n'était ni beau, ni bien fait, mais, pour s'embellir, il n'avait qu'à chanter ; on eût dit qu'il charmait les yeux en même temps que les oreilles. Les jeunes femmes en étaient folles : on les voyait à demi-corps élancées hors de leurs loges donner en spectacle elles-mêmes l'excès de leur émotion ; et plus d'une des plus jolies voulait bien la lui témoigner. » (Marmontel, *Mémoires*, I. IV.) — Voir aussi sur Jéliotte le Journal de

Mademoiselle Pélissier trouva parmi ses camarades de nombreuses imitatriices, et son luxueux caprice de Folie provoqua mille fantaisies plus burlesques les unes que les autres. Dédaignant les costumes fournis par l'administration, les actrices s'en firent tailler de superbes à leurs frais et à leur goût pour briller d'un plus vif éclat aux yeux de leurs admirateurs et surtout de leurs rivales. Quant aux rôles qu'elles représentaient, reine ou bergère, suivante ou princesse, elles ne s'en souciaient guère ; elles ne se guidaient que sur la plus ou moins grande fortune du seigneur qui voulait bien les honorer de sa protection et subvenir à leurs ruineux caprices. La suivante éclipsait la reine par son luxe, si elle avait le bonheur de régner en souveraine sur le cœur — et sur la caisse — de quelque grand du royaume ou de quelque prince de la finance.

Cette bigarrure de costumes s'étendait jusqu'aux figurantes ou aux moindres choristes, et l'on vit certaine de ces dernières, Fifine Desaigles, une des célébrités galantes de l'Opéra, porter religieusement le grand et le petit deuil du maréchal de Saxe, en scène, au milieu des dryades, des bacchantes et des néréides.

Une femme parut enfin qui prétendit arrêter cette débauche de mauvais goût : c'était la célèbre danseuse mademoiselle Sallé. La réforme qu'elle prôna était double. Elle voulait d'abord substituer dans la façon de se vêtir l'art et la raison au caprice ; elle voulait surtout remplacer les divertissements, passe-pieds, musettes, tambourins ou passacailles qui revenaient dans tout opéra avec une régularité désespérante, par un ballet intrigué, mouvementé, qui sortit de ces règles invariables. Elle avait en germe dans l'esprit l'idée première du ballet-pantomime, du véritable ballet d'action qui ne devait arriver à complète maturité que trente ans plus tard, avec les créations dramatiques de Noverre.

Peut-être l'aurait-on connu plus tôt si mademoiselle Sallé n'avait pas rencontré des obstacles invincibles à l'exécution de ses vues artistiques. Pour les réaliser, il lui fallait tout renouveler à l'Opéra : c'était demander l'impossible. Le présent état de choses convenait d'autant mieux aux entrepreneurs de théâtre qu'il concordait fort bien avec une sage économie. Les costumes se portaient avec une constance telle qu'ils s'usaient et se râpaient sur le dos des acteurs sans qu'on pensât à les remplacer. Les broderies et les galons d'or et d'argent prenaient en vieil-

Collé (février 1749) et les Mémoires de madame d'Épinay, qui devint confidente de la liaison de madame de Jullly avec le chanteur : « Il est réellement d'une société fort agréable, dit-elle ; il cause bien, il a de grands airs sans être fat, il a seulement un ton au-dessus de son état. Je suis persuadée qu'il le ferait oublier, s'il n'était forcé de l'afficher trois fois par semaine. »

lissant une teinte douteuse qui allait s'accentuant à mesure qu'ils se fanaient et s'oblitéraient davantage. Ces nobles défroques étaient pour la troupe comme de glorieux symboles et l'on aurait pu juger du succès d'un ouvrage par les vêtements usés, par les vieux oripeaux que les acteurs traînaient sur la scène.

Au premier mot de réforme, mademoiselle Sallé se vit abandonnée de tous : chez les directeurs comme chez les acteurs elle ne rencontra que mauvais vouloir ou insouciance. La novatrice jugea qu'elle perdrat son temps et sa peine à les vouloir convaincre et elle prit un parti héroïque : elle quitta l'Opéra et partit pour l'Angleterre. Elle allait tenter à Londres une double réforme à laquelle Paris se montrait ouvertement hostile. L'Opéra se fermait pour elle, Covent-Garden lui ouvrit ses portes. Elle y produisit deux ballets, *Pygmalion* et *Ariane*, qui frappèrent les spectateurs d'admiration et de surprise par la nouveauté des conceptions chorégraphiques et des costumes soigneusement dessinés d'après l'antique. Le *Mercure* d'avril 1734 contient à ce sujet une curieuse lettre, par laquelle mademoiselle Sallé se venge malicieusement de ceux qui l'ont dédaignée en leur faisant raconter tout au long ses triomphes.

Londres, 15 mars 1734.

Mademoiselle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, monsieur, de vous rendre compte de ses succès. Il s'agit de vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pygmalion*, celle d'*Ariane et Bacchus*, et les applaudissements que ces deux ballets, de son invention, ont excité à la cour d'Angleterre. Il y a près de deux mois que l'on voit représenter *Pygmalion*, et le public ne s'en lasse pas

Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de mademoiselle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et son jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

Vous ne devez pas douter, monsieur, du prodigieux succès de ce ballet ingénieux, si bien exécuté. Le roi, la reine, la famille royale, et toute la cour, ont demandé cette danse pour le jour du *bénéfice*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues depuis un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pygmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter ; ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer,

monsieur, que mademoiselle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Du-clos et des Lecouvreur. Les Anglais, qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfieds, qu'ils viennent de placer dans Westminster parmi les grands hommes de l'État, la regardent comme ressuscitée dans mademoiselle Sallé quand elle représente Ariane.

Mademoiselle Sallé obtenait à Londres un double succès comme poète et comme danseuse; elle eut alors la consolation de voir ses essais conquérir les plus précieux suffrages. Paris du reste ne fut pas long à réparer ses torts envers la grande artiste : le 28 juin, cinq mois après son apparition à Londres, le ballet de *Pygmalion*, mis en musique par Mouret, fut représenté à la Comédie-Italienne, « avec grand applaudissement » de l'aveu même du *Mercure*. Décors et costumes étaient les mêmes à Paris qu'à Londres, mais mademoiselle Roland et Riccoboni fils tenaient la place de mademoiselle Sallé et de Maltaire. Du reste ici et là même succès, mêmes bravos à l'adresse de l'auteur qu'on regrettait de ne pas voir elle-même dans le rôle de Galathée.

« Les acteurs français avaient atteint dans la comédie le plus haut degré de vérité idéale, dit Gœthe dans un vif aperçu sur le dix-huitième siècle. Le séjour de Paris, l'observation des manières des courtisans, les liaisons amoureuses des acteurs et des actrices avec des personnes du grand monde, tout contribuait à transplanter sur la scène ce que l'élégance et la politesse de la vie sociale ont de plus relevé (1). » Ces relations aimables ou galantes des artistes avec la noblesse n'eurent pas que des résultats favorables. Ces rapports constants et familiers se traduisaient le plus souvent en cadeaux, en munificences. C'est là, c'est dans ces libéralités des grands seigneurs, voire des rois envers les comédiens, que se trouve une des causes principales de cette erreur progressive et séculaire, de cette corruption du costume.

Un habit de cour, orné de tous ses accessoires, un brillant costume tel que celui d'Alceste, de Clitandre, de Dorante ou d'Acaste, coûtait un prix exorbitant, et l'acteur reculait parfois, quand son habit avait besoin d'être renouvelé, devant une dépense de trois ou quatre mille livres. Les grands seigneurs, qui vivaient alors avec les comédiens dans une aimable familiarité, se plisaient à leur épargner ces frais de toilette. Lorsqu'un duc de Richelieu, de Villeroi, d'Aumont, lorsqu'un marquis de Louvois, un comte de Forbin ou tel autre avait porté huit ou dix fois un brillant habit de cour, il en faisait amicalement cadeau à Baron, à Dufresne, à Grandval, à Molé, à Bellecour : c'était un précieux

(1) Gœthe, *Vérité et Poésie*, XI.

témoignage de leur contentement et de leur estime. Donnés à différentes époques, ces habits marquaient toutes les variations que la mode avait fait subir aux costumes de cour durant plus d'un siècle. Les acteurs tenant les rôles de seigneurs étaient par conséquent vêtus au goût du jour, tandis que leurs camarades figurant Sganarelle, Harpagon, Gros-René, Pancrace, Marphurius, Scapin, Crispin, conservaient l'habit de caractère du dix-septième siècle.

D'Hannetaire, dans son livre sur l'Art du Comédien, et Bret, dans son édition des œuvres de Molière, font très justement observer que c'était une contradiction peu soutenable, dans la représentation de quelques pièces de cet auteur, de voir les personnages ridicules y conserver la vieille manière de s'habiller, tandis qu'aucun des autres personnages ne suivait cet ancien usage. Du temps de Molière, disent-ils en substance, le haut de chausse, le pourpoint et les aiguillettes d'Harpagon n'étaient pas encore tout à fait oubliés sans être toujours de mode, au lieu que de nos jours, il se trouve une distance de plus d'un siècle entre les galants vêtements des jeunes seigneurs et les vieilles hardes de l'Avare. Un moindre intervalle caractériserait fort bien l'avarice du bonhomme : il pourrait en effet porter un vêtement pareil qu'il tiendrait de ses ancêtres, parce qu'il ne lui coûterait rien. Mais à mesure que l'intervalle de temps augmente, la vraisemblance diminue. En effet, il ne saurait l'avoir fait faire exprès, dans l'ancien goût plutôt qu'au goût moderne, ce dernier n'étant pas plus dispendieux : ce serait singularité de sa part, et non plus avarice.

On en pourrait dire autant de Géronte dans *le Dissipateur*, ajoute d'Hannetaire (1). Il est maladroit de le faire paraître avec un habit garni d'anciennes guipures, puisque cet habit, on l'assure, n'est fait *que depuis dix ans*. Le personnage se trouve ainsi en contradiction à la fois avec la mode, puisqu'il est seul habillé de cette façon, et avec la raison, puisque la forme de son habit dénote qu'il a près de cent ans d'existence.

(1) Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, né à Grenoble le 4 novembre 1718 et mort à Bruxelles en 1780, était fils naturel du célèbre architecte Servandoni, qui passait pour son oncle. Un vif penchant le décida à se faire comédien, contre l'avis de sa famille qui le destinait à l'Église. Il débuta à Liège et acquit bientôt une brillante réputation dans les rôles à manteau. Il fit partie de la troupe qui suivit le maréchal de Saxe, puis en 1752, il fut appelé à Bruxelles et nommé entrepreneur de la Comédie. Possédant près de 80,000 livres de rente, D'Hannetaire tenait dans la ville un salon où se réunissait la meilleure compagnie : les comtes de Lannoy et d'Esterhazy, le prince de Ligne, etc. Il entretenait aussi une correspondance suivie avec le maréchal de Saxe, avec Garrick et Voltaire. Ses *Observations sur l'art du comédien*, publiées en 1764, forment un ouvrage intéressant et qui jouit d'une estime méritée.

« Et, si l'on aime à se rappeler quelquefois les vêtements de nos ancêtres, poursuit l'écrivain, pourquoi, par une bigarrure et une contradiction insupportables, ne les conserver qu'à certains personnages, à l'exclusion des autres ? Pourquoi par exemple les deux précieuses ridicules et aussi Marote ne sont-elles pas respectivement habillées comme Jodelet et comme Mascarille ? »

Pourquoi ? C'est que les comédiennes avaient la meilleure part de ces libéralités royales et seigneuriales. Nous avons vu Richelieu et Louis XIV offrir de somptueuses parures à madame de Beauchamp, à mesdemoiselles de Brie et Molière. Louis XV se montra de ce côté le digne successeur du grand Roi. Le 16 novembre 1724, mademoiselle de Seine, de la Comédie-Française, qui devait épouser plus tard le célèbre acteur Dufresne, ayant été reçue à Fontainebleau, le roi lui fit cadeau d'un magnifique costume où il entrait 900 onces d'argent et qui revint à plus de 8,000 livres (1). L'année suivante, le comte de Charolais gratifiait d'un vêtement en argent fin, du prix de 2,000 écus, sa protégée, mademoiselle Delisle, qui devait danser un pas dans l'opéra de La Serre et Mouret, *Pirithoüs, roi des Lapithes* (2).

En 1763, quand mademoiselle Doligny parut avec tant de succès sur la scène française, madame de Pompadour et la duchesse de Gramont lui firent cadeau de magnifiques toilettes. Ce début éclatant d'une gracieuse jeune fille de quinze ans et demi ravit tellement les amateurs qu'aussitôt après l'avoir vue dans trois ou quatre rôles, ils lui prédirent dès l'abord une carrière encore plus brillante que celle de l'inimitable Gaussin dont elle prenait l'emploi ; les critiques les plus sévères, Collé en première ligne, la traitèrent avec une faveur extrême, vantèrent sa physionomie intéressante, ses grâces charmantes, sa voix caressante, la naïveté et aussi la chaleur de son jeu, etc. La jeune débutante tint tout ce qu'elle promettait et acquit bien vite un talent supérieur ; ce qui n'empêcha pas Collé de la juger très sévèrement certain jour qu'elle se risqua à jouer un rôle de jeune garçon. « Dans *Amélise*, tragédie d'un inconnu nommé d'Ussy, et qui fut huée d'un bout à l'autre, écrit-il en janvier 1768, la charmante mademoiselle Doligny, si gracieuse d'habitude sous ses coquets atours, faisait le rôle du fils de la reine. Elle était habillée en homme, et elle joua ridiculement ce rôle ridicule. »

Enfin, lors de ses brillants débuts au Théâtre-Français en 1772, mademoiselle Raucourt reçut de Louis XV un admirable habit de théâtre

(1) Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, 1723.

(2) *Journal de Barbier* (mai 1723).

et une gratification de 1200 livres. Madame Du Barry, de son côté, lui offrit le choix entre un superbe costume tragique ou trois belles robes de ville : la jeune débutante préféra le premier, disant que le public en profiterait avec elle. Mais sa garde-robe ne souffrit aucunement de cette attention délicate ; les princesses de Beauveau, de Guéménée, la duchesse de Villeroi lui donnèrent de somptueux habits auxquels vinrent bientôt s'ajouter la plupart de ceux que les dames de la cour avaient faits pour le mariage du Dauphin et qui coûtaient tous de 15 à 20,000 livres. Ce riche appareil de robes de cour et de costumes de fête flattait singulièrement les comédiennes : l'amour-propre y trouvait son compte avec la coquetterie. A leurs débuts, elles n'avaient d'autre envie que d'acquérir une garde-robe aussi brillante que celle de leurs illustres devancières ; plus tard, elles n'avaient d'autre souci que de l'étaler à loisir pour s'en faire honneur ainsi qu'à leurs amants et à leurs protectrices.

Les gens de goût condamnaient d'un commun accord ces fastueuses licences, mais ils étaient en bien petit nombre auprès de la masse du public et leurs justes critiques se perdaient dans le bruit des bravos. Un de ces gens d'esprit et de savoir, Rémond de Sainte-Albine, juge autorisé en matière théâtrale, écrivit vers cette époque son excellent livre du *Comédien*. Tout en reconnaissant que les pièces du Théâtre-Français se passent plus aisément du secours des décorations et des machines que celles de l'Opéra qui conduisent l'imagination de prodiges en prodiges, l'auteur déclare qu'il serait beaucoup plus raisonnable que le lieu de la scène ressemblât toujours à celui dans lequel l'action est supposée se passer, et, sur ce point, il rend pleine justice aux comédiens italiens qui, pour attirer le public, n'épargnent ni la dépense ni la peine. S'il ose blâmer le mal, Rémond n'ose pas espérer le bien et il juge qu'il est encore trop tôt pour croire au succès d'une réforme sérieuse.

Il est surtout difficile de ne pas trouver l'usage bizarre, et qui n'est établi qu'en France, d'admettre sur le théâtre une partie des spectateurs. On peut supposer que l'appartement d'Auguste est plus ou moins orné de sculpture et de dorure, mais lorsque les yeux rencontrent des perruques en bourse, comment se persuader qu'on voit le palais de cet empereur ? En attendant un remède à l'abus dont je me plains, contentons-nous de demander que les comédiens se ménagent les moyens d'arriver sans obstacle sur la scène ; qu'ils y conservent assez d'espace pour exécuter leurs jeux de théâtre, et qu'ils épargnent au parterre la nécessité de crier contre les indiscrets qui lui dérobent la vue du spectacle. Exigeons aussi que les comédiens, surtout ceux qui se chargent des principaux rôles tragiques, gardent la vraisemblance lorsqu'ils s'offrent aux yeux du spectateur après quelque action qui doit avoir causé nécessairement du désordre dans leur personne. On ne veut point voir

Oreste avec une chevelure artistement frisée et poudrée, revenir du temple où, pour satisfaire Hermione, il a fait assassiner Pyrrhus (1). Je me souviens qu'en représentant pour la première fois Didon, la même comédienne qui a joué avec tant d'art la reconnaissance de Pénélope et d'Ulysse, parut au cinquième acte les cheveux épars, et dans le dérangement d'une personne qui sort précipitamment de son lit. Elle n'en usa pas ainsi dans les représentations suivantes ; selon les apparences, ce fut par les conseils de quelques prétendus connaisseurs. Je consens qu'elle fasse cas de leur amitié, mais je l'exhorter à ne pas prendre leur avis (2).

Ce livre entier était aussi bien écrit que sagement pensé, mais les comédiens ne le lurent sans doute pas, ou s'ils en prirent connaissance, ils n'en retinrent rien et durent bien se moquer d'un homme qui prétendait leur faire ainsi la leçon.

Marmontel vint à son tour défendre l'art contre la mode et il le fit avec une rare vigueur. De tous les hommes de lettres du dix-huitième siècle, Marmontel est celui qui s'est le plus occupé des choses du théâtre. En sa double qualité de critique et d'auteur, il attachait une grande importance aux moindres détails de la représentation scénique, et comme il était plus répandu dans le monde du théâtre qu'aucun de ses contemporains, il voyait le mal de plus près ; aussi le proclama-t-il bien haut, et fit-il de sérieux efforts pour le détruire. Peut-être ne fût-il arrivé à rien s'il n'avait rencontré pour le seconder activement dans cette croisade artistique deux actrices de génie, mademoiselle Clairon et madame Saint-Huberty. Mais au moment où il écrivait son article pour l'*Encyclopédie*, le plus mauvais goût régnait encore sur la scène française, grâce à l'orgueilleuse insouciance des comédiens : aussi faut-il voir sur quel ton il leur parle.

.... La partie des *Décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'est la décence des vêtements. Il s'est introduit à cet égard un usage aussi difficile à concevoir qu'à détruire. Tantôt c'est Gustave qui sort des cavernes de Dalé-

(1) L'auteur renforce son idée par la note qui suit : « Non-seulement les comédiens ne doivent point heurter de la sorte les convenances, mais ils sont assujettis, ainsi que les peintres, à suivre ce qu'on appelle *le costume*. Alexandre et César avec des chapeaux ne choquent pas moins la raison au théâtre que dans un tableau. »

(2) 2^e Partie, ch. IX. — Rémond de Sainte-Albine, né à Paris le 29 mai 1699 et mort dans cette ville le 9 octobre 1778, possédait une instruction variée, du bon sens et du jugement. Étranger aux querelles des gens de lettres, n'ayant obtenu d'autre faveur de la cour que la place de censeur royal, membre de l'Académie de Berlin, il avait débuté par une comédie, *l'Amante difficile*, écrite en collaboration avec La Motte, puis était devenu un des rédacteurs de *l'Europe savante*, de *la Gazette de France* et du *Mercure*. Son principal ouvrage, *le Comédien*, publié en 1747, est un des écrits les plus estimés sur ce sujet avec les traités de Riccoboni, de D'Hannetaire et de Larive.

carlie avec un habit bleu-céleste à parements d'hermine ; tantôt c'est Pharamane qui, vêtu d'un habit de brocart d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

*La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.*

De quoi faut-il donc que Gustave et Pharamane soient vêtus ? l'un de peau, l'autre de fer. Comment les habillerait un grand peintre ? Il faut donner, dit-on, quelque chose aux moeurs du temps. Il fallait donc aussi que Lebrun frisât Porus et mit des gants à Alexandre ? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle ; et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verrait point paraître César en perruque quarrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots (1). Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poète ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne saurait rendre, telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau sublime dans *Isis*, en voulant que la Furie tirât Io par les cheveux hors de la mer, mais ce tableau ne doit avoir qu'un instant : il devient ridicule si l'œil s'y repose, et la scène qui le suit immédiatement le rend impraticable au théâtre. Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtements, ils peuvent opposer l'usage établi et le danger d'innover aux yeux d'un public qui condamne sans entendre et qui rit avant de raisonner. Nous savons que ces excuses ne sont que trop fondées, nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point jusqu'à prétendre corriger notre siècle ; il nous suffit d'apprendre à la postérité, si cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront pensé dans ce même siècle ceux qui, dans les choses d'art et de goût, ne sont daucun siècle ni daucun pays (2).

Rémond de Sainte-Albine et Marmontel parlaient en prose et parlaient bien ; le précieux poète Dorat eut bientôt l'idée de sermonner les comédiens en vers. Il écrivit alors son poème de la *Déclamation*, où il ne manque pas de discuter cette brûlante question du costume en lourds alexandrins :

(1) La France n'avait pas le monopole de ces contre bon sens. L'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne suivaient dignement ce fol exemple. Voici ce que dit Goldoni à propos de sa comédie en cinq actes, *le Dissolu ou Don Juan Tenorio*, représentée à Venise en 1736 : « A la première représentation, le public, accoutumé dès longtemps à voir dans *Il convivato di pietra* Arlequin se sauver du naufrage, au moyen de deux vessies, et don Juan sortir à sec des flots de la mer, sans avoir dérangé le galant édifice de sa coiffure, ne savait pas trop ce que signifiait cet air de noblesse que l'auteur donnait à l'ancienne bouffonnerie. »

(2) *Encyclopédie*, art. *Décoration*. Voyez aussi les mots *Déclamation théâtrale*, *Tragédie*, *Opéra*, etc. Plus tard, Marmontel ajouta un post-scriptum à ce premier jugement pour rendre hommage à mademoiselle Clairon. « J'étais injuste, dit-il, en n'osant espérer les changements que je désirais aux Décorations théâtrales. Mais je dois dire, pour mon excuse, que, lorsque cet article fut imprimé, il n'y avait aucune apparence à la révolution qui arriva quelque temps après..... »

*Par un mensonge heureux, voulez-vous nous ravir ?
 Au sévère costume il faut vous asservir :
 Sans lui, d'illusion la scène dépourvue
 Nous laisse des regrets, et blesse notre vue.
 Je me ris d'une actrice, indigne de son art,
 Qui rejette ce joug, et s'habille au hasard ;
 Dont l'ignorance altière oserait sur la scène
 Dans un cercle enchaîner la dignité romaine,
 Et qui, n'offrant aux yeux qu'un faste inanimé,
 Consulterait Méri pour draper Idamé.
 N'affectez pas non plus une vaine parure,
 Obéissez au rôle, et suivez la nature.
 Nous offrez-vous Electre et ses longues douleurs ?
 Songez qu'elle est esclave, et qu'elle est dans les pleurs.
 D'ornements étrangers, trop inutiles charmes,
 Ne chargez point un front obscurci par les larmes.
 Le public, dont sur vous tous les yeux sont ouverts,
 Dédaigne vos rubis, et ne voit que vos fers.
 Parcourez donc l'histoire ; elle va vous instruire.
 Cent peuples à vos yeux viendront s'y reproduire.
 Examinez leurs goûts, leurs penchants, leurs humeurs,
 Quels sont leurs vêtements, et leurs arts, et leurs mœurs (1).*

Le conseil était bon si les vers ne l'étaient pas. Les comédiens n'en jugèrent pas ainsi : ils se soucièrent aussi peu des vers que de la prose et continuèrent de n'écouter que les conseils de leur fantaisie et de leur amour-propre. Pauvres orgueilleux acteurs que ceux qui méconnaissaient les plus justes observations et pour qui cette sage maxime de d'Hannetaire était lettre morte : « L'acteur, en paraissant sur la scène, ne prouve jamais mieux qu'il a conçu son rôle que par la façon dont il a su se mettre ».

ADOLPHE JULLIEN.

(1) Dorat, *la Déclamation*, chant I. — Méri, dont parle Dorat, était une célèbre marchande de modes qui fournissait plusieurs actrices.





UN ABBÉ A L'OPÉRA⁽¹⁾



ETTE fête, qui est, sans contredit, la plus gracieuse de la pièce, et qu'on compare, à bon droit, à celle du quatrième acte de l'opéra de Roland, est interrompue par Almasie, qui, après avoir fait éloigner les bergers, annonce à Iphise qu'elle doit être sacrifiée :

*Par le Grand-Prêtre et par Jephthé,
L'Éternel à mes yeux vient d'être consulté.
Que d'horreurs à la fois ! je tremble à te le dire.
Le ciel gronde, l'autel que je vois s'ébranler,
Semble se refuser au sang qui doit couler.
Le voile sacré se déchire ;
Le Grand-Prêtre saisi d'effroi,
Jette un sombre regard sur ton père et sur moi.
Vers l'arche redoutable en tremblant il s'avance ;
Il l'interroge sur ton sort.
L'Arche garde un triste silence,
Et ce silence est l'arrêt de la mort.*

« Iphise apprenant que son sang est le prix de la victoire qui a sauvé le peuple, se dévoue à la mort avec joie ; Almasie sort pour aller du moins retarder le fatal sacrifice. Iphise réfléchit sur sa triste situation par ce monologue :

*C'en est donc fait ! bientôt cette terre, ces cieux,
Ce soleil, pour jamais tout se voile à mes yeux !
Malheureux un cœur qui se livre
Au vain bonheur qui vient s'offrir !
A peine je commence à vivre,
Qu'il faut me résoudre à mourir.*

(1) Voir les numéros des 1^{er} et 15 octobre.

*Du comble des grandeurs dont l'éclat m'environne,
Je cours d'un pas rapide à mes derniers instants;
Je ressemble à ces fleurs que l'aquilon moissonne
Dès les premiers jours de printemps.
Malheureux un cœur qui se livre
Au vain bonheur qui vient s'offrir!
A peine je commence à vivre,
Qu'il faut me résoudre à mourir.*

« L'acte finit par une scène que les connaisseurs trouvent la plus belle de la pièce. Ammon veut sauver Iphise; elle refuse le secours qu'il vient lui offrir, soutenu de toute la tribu d'Ephraïm; le désespoir d'Ammon, qui veut périr, lui arrache des sentiments qui flattent l'amour dont il brûle pour elle, mais elle lui ôte toute espérance par ces vers :

*Apprends que, pour sentir une fatale flamme
Un cœur n'est pas abattu.
L'amour peut entrer dans une âme,
Sans triompher de sa vertu.*

« Ammon, désespéré, lui dit qu'il entrera dans le temple, la vengeance à la main; elle se résout à aller se livrer à l'autel, pour prévenir la fureur de son amant.

« Au cinquième acte, Jephthé déplore sa situation, et, la comparant à celle d'Abraham, il demande à Dieu la même clémence qu'il fit autrefois éclater en faveur de ce patriarche. Iphise vient se livrer à l'autel malgré le peuple, qui veut la retenir; la scène envers son père est des plus touchantes.

« Un bruit de guerre oblige Jephthé à aller défendre le temple, qu'Ammon assiége avec la tribu d'Ephraïm; Ammon entre dans la partie extérieure du temple pour enlever Iphise; elle se sauve dans l'intérieur. Ammon la suit jusques dans le sanctuaire, en blasphémant.

« Jephthé revient, l'épée à la main, et, voyant le temple forcé, y veut entrer. Phinée l'arrête, en lui disant que le Dieu des armées n'a pas besoin du secours d'un faible mortel; l'ange exterminateur descend dans un globe de feu. Ammon et les rebelles font entendre, par des voix mourantes, qu'ils périssent tous.

« On amène Iphise pour la sacrifier; la résignation de la fille, l'étonnement du grand-prêtre et la douleur du père et de la mère, font un tableau qui inspire tout à la fois la piété et la terreur. Iphise est sauvée par une inspiration du grand-prêtre, qui lui annonce que Dieu lui fait grâce en faveur de son repentir.

« On a ajouté une fête en action de grâce, dont on convient que le poème n'avait pas besoin pour s'assurer un succès des plus complets...

« Nous apprenons que le succès de cet opéra augmente de jour en jour, et le public se promet avec plaisir de le revoir le carême prochain. » (*Mercure de 1732.*)

Un critique, dont l'indulgence n'est pas précisément le défaut capital,
— La Harpe, dit, en parlant de cet opéra :

« *Jephthé* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin ; mais il suffit, pour le venger aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhomie et de sa pauvreté, qui ne devaient pas être des objets de ridicule...

« Parmi toute cette foule si étourdie et si vaine de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephthé*. Le sujet n'était pas sans difficultés ; elles sont vaincues avec beaucoup d'art ; la pièce est très sagelement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'Opéra. Le succès en fut très grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse et nouvelle sur ce théâtre dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni de sentiment ; il a même de temps en temps de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles, il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très judicieux entre la passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël. C'est ce caractère d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poète un dénoûment d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Écriture nous a laissés sur le sort de la fille de Jephthé, permettait de chercher le vraisemblable et d'écartier l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée...

« Ce n'est pas là un dénoûment vulgaire ; il est fondé sur les idées dominantes dans la pièce, et tiré du caractère du personnage ; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit.

« Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephthé qui ouvre le cinquième acte : c'est à peu près la mesure du degré où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier.

Seigneur, un tendre père à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance.
Ah ! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater !
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime,
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir ;
Mais hélas ! mon serment n'en est pas moins un crime.

« Certainement — dit Fréron, — un grand nombre des détracteurs de Pellegrin, qui courrent la même carrière, seraient heureux d'atteindre au mérite de *Jephthé*. Qu'il y a d'harmonie, de sentiment et même de sublime dans ce poème ! »

Quelques jours après la première représentation de *Jephthé* et son

immense succès, Voltaire voyait sa tragédie d'*Eryphile* sombrer sur la scène de la Comédie-Française, en dépit des prôneurs et d'une claque amie. Jaloux des lauriers de Pellegrin et voulant tromper ses correspondants sur la chute d'*Eryphile*, il écrivait, le 8 mars de la même année, à son ami Cideville, ces étranges réflexions :

« Je suis fâché, en bon chrétien, que le sacré n'ait pas le même succès que le profane, et que *Jephthé* et l'arche du Seigneur soient mal reçus à l'Opéra, lorsqu'un grand-prêtre de Jupiter et une catin d'Argos réussissent à la Comédie; mais j'aime encore mieux voir les mœurs du public dépravées que si c'était son goût. Je demande très humblement pardon à l'Ancien Testament s'il m'a ennuyé à l'Opéra. »

« Et voilà justement comme on écrit l'histoire, » ainsi que le dit le même Voltaire, dans sa mauvaise comédie de *Charlot*.

Mais, ce n'est pas seulement parce que *Jephthé* avait éclipsé *Eryphile*, que Voltaire cherchait à dénigrer l'œuvre de Pellegrin et à en nier le grand et légitime succès; une autre raison, bien plus puissante, l'y poussait encore.

Voltaire, le parolier le plus pitoyable que la France ait jamais produit, avait écrit un poème de *Samson*, qui est tout ce que l'on peut imaginer de plus misérable; ce *libretto*, dont Rameau avait commencé à faire la musique, fut refusé à l'Opéra. Or, l'acceptation et le succès de *Jephthé* devaient horriblement irriter l'auteur d'*Eryphile*.

Jephthé suivait le cours brillant de ses représentations, lorsque le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, eut le crédit de les faire interrompre. Le sort de cet ouvrage fut déploré par le Vaudeville, sur l'air des *Pendus*:

C'est celui du pauvre Jephthé,
Si digne d'être regretté;
Hélas! à la mort on le livre,
Quand il ne demandait qu'à vivre!
Tout Paris dit, d'un ton plaintif:
« Fallait-il l'enterrer tout vif? »

La haine du Jansénisme contre le théâtre chrétien avait dicté au cardinal de Noailles l'interdiction de *Jephthé*; certes, — et le prélat devait le reconnaître, — jamais sujet sacré n'avait été plus dignement présenté. Mais, il avait à craindre, — objectait un zèle rigoriste, — qu'un premier exemple n'encourageât des auteurs moins réservés à transporter sur la scène des tableaux de la Bible, dont l'exhibition ne pouvait être qu'assez difficile, parfois même scabreuse. Cependant, l'interdit fut bientôt levé,

car nous voyons *Jephthé* repris avec un brillant succès, le 4 mars de la même année, — c'est-à-dire, moins de quinze jours après sa première représentation.

Cette reprise fut marquée par un incident qui mérite d'être rapporté.

La duchesse de Modène, fille du Régent, étant venue en 1732, à Paris, après un long séjour en Italie, assista, en arrivant, à une des représentations de *Jephthé*. Le public, enchanté de revoir cette princesse, témoigna sa joie par les plus vifs applaudissements, auxquels Son Altesse parut infiniment sensible. Les acclamations redoublèrent; et la princesse laissa couler des larmes de joie, lorsque l'acteur chargé du rôle de *Jephthé* chanta ces paroles — qui faisaient allusion aux bords de la Seine, où elle avait pris naissance :

*Rivages du Jourdain, où le ciel m'a fait naître
Heureux, et mille fois heureux
Le jour qui vous rend à mes vœux!
Lieux chéris, c'est donc vous qu'enfin je vois paraître,
Après un exil rigoureux!*

Jusqu'alors l'abbé Pellegrin avait retiré plus d'honneur que d'argent de ses triomphes dramatiques, tant à cause du bas prix donné à cette époque à une œuvre scénique, qu'en raison des besoins sans cesse renais- sants de sa nombreuse famille, qu'il se faisait un pieux devoir de soutenir. Enfin, le succès de *Jephthé* lui permit de s'acheter... une perruque, meuble indispensable alors, et dont il éprouvait le plus pressant besoin ; trente-six francs furent consacrés par l'abbé à cet achat; et les musiciens de l'orchestre — toujours mauvais plaisants, — appellèrent *sa Jephthé* la perruque neuve du poète.

Comme au théâtre ainsi que parfois dans la vie, un succès en amène un autre, l'année d'après (1733), *Pélopée*, tragédie en cinq actes de l'abbé Pellegrin fut vivement applaudie à la Comédie-Française.

« Cet ouvrage — dit Palissot, — ferait beaucoup d'honneur à ceux de nos modernes qui affichent le plus de prétentions. »

Pellegrin regardait lui-même cette tragédie comme sa meilleure et ne craignait pas de le dire assez haut, pour que madame du Deffand, écrivant à Voltaire, s'exprimât ainsi : « Vous êtes pour moi ce qu'était pour l'abbé Pellegrin sa *Pélopée*, » ce à quoi le patriarche de Ferney lui répondait : « Je souscris... à toutes vos idées, excepté à ce que vous dites sur l'abbé Pellegrin et sa *Pélopée*. »

Voltaire n'a jamais voulu reconnaître le mérite de Pellegrin, et cela

n'a rien d'étonnant de la part de l'écrivain qui prisait médiocrement — pour ne pas dire plus, — des hommes tels que Jean-Baptiste Rousseau, Roy, Le Franc de Pompignan, Marivaux et bien d'autres encore....

Ce fut en 1733 que l'abbé Pellegrin entra en relations et se lia bientôt d'amitié avec le musicien Rameau ; ces deux natures pleines de franchise étaient faites pour se comprendre.

Rameau s'était fait une brillante réputation comme théoricien ; ses savants écrits sur la musique et son talent d'organiste l'avaient depuis longtemps révélé, mais on se méfiait encore de son génie lyrique, auquel du reste il n'avait guère pu donner l'essort qu'aux Théâtres de la Foire, dans les airs de danse qu'il écrivait pour les œuvres de son compatriote Piron. C'était à l'Opéra qu'il lui fallait et qu'il voulait faire ses preuves. Il avait alors quarante-quatre ans, et vainement il sollicitait un *libretto* ; tous les auteurs étaient sourds à sa prière. Personne ne voulait se risquer avec lui, et — comme aujourd'hui, — l'on exigeait que le musicien qui désirait se faire connaître, se fût déjà signalé par un ouvrage d'éclat. Il fallait pourtant commencer, et Rameau ne pouvait parvenir à faire ce premier pas si difficile.

L'audition du *Jephthé* de l'abbé Pellegrin, les beautés, la coupe heureuse, les divertissements bien amenés de ce poème et les grands effets qu'il avait fournis à Monteclair, rallumèrent en lui — plus ardent que jamais, — le désir de composer pour la scène lyrique. Il alla voir Pellegrin et lui déclara le motif de sa visite. Mais l'abbé, qui vivait de ses ouvrages, ne voulut confier un *libretto* à Rameau, que sur la remise, à lui faite par ce dernier, d'un billet de cinq cents francs pour s'indemniser en cas d'insuccès. Le marché conclu, Pellegrin donna à Rameau le poème d'*Hippolyte et Aricie*, imitation heureuse de la *Phèdre*, de Racine.

A quelque temps de là, Rameau fit exécuter le premier acte chez M. de la Popelinière, fermier général et amateur éclairé des beaux-arts. Au milieu de la répétition, Pellegrin qu'on y avait invité, se lève avec transport, court à Rameau, et lui dit : « Monsieur, quand on fait de la musique de cette beauté, on n'a pas besoin de cautions. » Aussitôt il prend le billet et le déchire devant tout le monde.

Cet enthousiasme fait honneur au goût de l'abbé.

Le poème d'*Hippolyte et Aricie* est — après *Jephthé* — un des meilleurs qu'ait composés et écrits Pellegrin. La préface, qu'il mit au-devant de cet ouvrage, fait honneur à sa modestie et atteste à quelles études consciencieuses il se livrait pour produire une conception, que depuis long-

temps on traite avec un sans-gêne vraiment grotesque, dont la plupart de nos livrets modernes nous offrent le triste tableau.

« Quoiqu'une noble hardiesse soit un des plus beaux avantages de la poésie, je n'aurais jamais osé après un auteur tel que Racine mettre une *Phèdre* au théâtre, si la différence du sujet ne m'eût rassuré. Jamais sujet n'a paru plus propre à enrichir la scène lyrique, et je suis surpris que le grand maître de ce théâtre (Quinault) ne m'ait pas prévenu dans un projet qui m'a flatté d'une manière à n'y pouvoir résister. Le merveilleux dont toute cette fable est remplie semble déclarer hautement lequel des deux spectacles lui est le plus propre.

« Mon respect pour le plus digne rival du grand Corneille m'a empêché de donner cette tragédie sous le nom de *Phèdre*. Sénèque a traité le même sujet sous le nom d'*Hippolyte*, parce qu'il s'agit de la mort de son héros; mais, comme Ovide le fait revivre sous le nom de Virbius dans la forêt d'Aricie, j'ai cru qu'une princesse du nom de cette forêt pouvait entrer naturellement dans le titre de ma pièce. C'est Racine même qui m'a fourni cet épisode, et je l'ai adopté avec d'autant plus de plaisir, que le nom d'Aricie donne lieu de présumer que cette princesse, reste malheureux du sang des Pallantides, pourrait bien avoir fait appeler ainsi l'heureuse contrée que Diane soumit à ses lois, aussi bien qu'à celles d'*Hippolyte*.

« Mais, ce n'est pas assez de justifier le choix de mon sujet et le titre de ma pièce ; il m'importe infiniment davantage de faire voir si ma fable est raisonnable. J'avouerai d'abord, sans prétendre censurer l'élégant auteur qui m'a ouvert cette carrière, que son Thésée m'a toujours paru trop crédule, et qu'un fils aussi vertueux qu'Hippolyte ne devait pas être condamné si légèrement, sur la déposition d'une femme suspecte et sur l'indice d'une épée qu'on pouvait avoir prise à son insu. Je sais qu'une passion aussi aveugle que la jalouse peut porter à de plus grandes erreurs ; mais, cela ne suffit pas au théâtre ; et le grand secret pour être approuvé c'est de mettre les spectateurs au point de sentir qu'ils feraient de même que les acteurs, s'il se trouvaient en pareille situation.

« C'est là ce qui m'a engagé à mieux fonder la condamnation d'*Hippolyte*.... »

Arrêtons ici cette étude sur le *Jephthé* de l'abbé Pellegrin et ses autres œuvres lyriques les plus remarquables... Après une longue carrière très éprouvée de toutes les façons, en proie à la gêne, parfois à la misère,

notre pauvre poète mourut le 5 septembre 1745, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, dans de profonds sentiments de piété.

Fréron, qui l'avait beaucoup connu, lui consacra ces quelques lignes nécrologiques :

« Le Théâtre-Lyrique... a perdu son patriarche en la personne de l'abbé Pellegrin...

« On n'a pas rendu assez de justice à ce fécond écrivain. Il n'était assurément pas sans mérite, et nous avons de lui des morceaux, tels que l'opéra de *Jephthé*, la tragédie de *Pélopée* et la comédie du *Nouveau monde*, qui feraient honneur à certains auteurs d'aujourd'hui, qui jouissent, on ne sait trop à quel titre, d'une grande réputation d'esprit. Mais le blâme et la louange ne sont pas toujours équitablement distribués dans ce siècle.

« L'abbé Pellegrin était né, malheureusement, sans fortune ; ce qui le mit dans la nécessité de multiplier les fruits de son travail. On jugea, avec raison, qu'un homme qui faisait tant de vers n'en pouvait guères faire de bons. Une chose encore qui a pu contribuer au décri où il était tombé, fut sa négligence sur son extérieur. Il était bien éloigné du *luxus eruditus*, dont parle Pétrone : ou plutôt, on l'aurait pris, à le voir, pour un véritable *érudit*...

« De plus, la nature lui avait refusé l'avantage mécanique de s'exprimer avec facilité, et sa langue servait fort mal ses idées : défaut essentiel vis-à-vis des trois quarts des gens du monde. Nos beaux esprits à la mode ont bien senti qu'il fallait se distinguer par cet endroit. Aussi sont-ils presque tous brillants, légers, subtils et décisifs dans la conversation. Du reste, notre abbé était plein de droiture et de moeurs, d'une candeur et d'une simplicité admirables dans un homme de sa profession...

« Un philosophe aimable, d'un esprit fin et délicat, rempli de connaissances et de goût, qui voyait tous les jours l'abbé Pellegrin, lui a composé cette épitaphe honorable :

*Prêtre, Poète et Provençal,
Avec une plume féconde,
N'avoir ni fait, ni dit de mal :
Tel fut l'auteur du Nouveau Monde.*

« Je trouve ces vers d'autant plus justes qu'ils renferment en quelque sorte l'abbé Pellegrin tout entier ; son caractère de prêtre, sa profession de poète, sa patrie, la fécondité de sa muse, la bonté de son cœur et le meilleur ouvrage que nous ayons de lui. »

Plus de vingt-cinq ans après, Fréron se rappelant — à propos de l'abbé Trublet, — l'abbé Pellegrin, dont le caractère avait plus d'un rapport avec celui de l'ami de Fontenelle et de La Motte, s'exprimait ainsi sur l'auteur de *Jephthé* :

« Tout Paris a connu, au moins de nom, feu l'abbé Pellegrin, excellent grammairien, auteur très fécond de plus d'une vingtaine de pièces de théâtre,

de tragédies, de comédies, etc., dont plusieurs ont eu du succès, sans celles qu'il a données sous des noms étrangers; je ne nommerai que *Pélopée*, *le Nouveau monde*, *le Pastor fido*, *Jephthé*, *Hippolyte et Aricie*. On a de lui un grand nombre d'odes et de poésies diverses, pour lesquelles il avait une facilité prodigieuse. Il s'était exercé dans tous les genres, hors celui de la satyre. Il est de notoriété publique qu'il a souvent prêté sa plume à quelques académiciens qui avaient eu recours à lui pour leurs discours de réception. Il avait remporté le prix de poésie de l'Académie française, en 1704, et sa pièce couronnée n'avait été balancée que par une ode dont il était aussi l'auteur. Il était fort estimé du célèbre Boindin, qui n'accordait pas légèrement son suffrage.

« L'abbé Pellegrin, fils d'un conseiller au présidial de Marseille, aidait une famille nombreuse du produit de ses veilles. Ses mœurs et sa probité sont demeurées sans reproche. Auteur de plus d'ouvrages qu'il n'en eût fallu pour faire la réputation de trois hommes de lettres, il n'osa se présenter à l'Académie. Et pourquoi ne l'osa-t-il pas? C'est qu'il était pauvre et modeste et que ces deux manières d'être, qui semblent s'accorder si bien, se nuisent souvent l'une à l'autre. Il est vrai qu'à cette pauvreté se joignait un extérieur fort négligé qui le rendait quelquefois un objet de mépris.

« Forcé de travailler pour vivre, il avait mis en cantiques spirituels, à l'usage des couvents de filles, la religion, la morale, l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, les psaumes de David, *l'Imitation de Jésus-Christ*, et, pour en rendre l'usage plus familier, il avait ajusté ses cantiques sur des airs connus d'opéra et même sur des vaudevilles, dont quelques-uns sont vulgairement désignés par des refrains burlesques.

« Tout cela, défiguré par de fausses suppositions, n'a servi qu'à le couvrir de ridicule de son vivant à Paris. Né sous quelques degrés de latitude de plus, il eût oui de l'estime publique. »

CH. BARTHÉLEMY.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Réouverture. Georges Bizet. *l'Arlésienne*. Ouverture de *Naïm*, de M. H. Reber. *Musique pour une pièce antique*, de M. Massenet. *Danse macabre*, de M. Saint-Saëns. — CIRQUE-FERNANDO. — PARIS-CONCERT.



ES Concerts populaires ont inauguré le 17 octobre la 15^e année de leur existence. Par une attention très délicate, qui sera appréciée par tous les hommes de cœur, M. Pasdeloup avait tenu à faire les honneurs de cette première séance au pauvre Georges Bizet, que la mort nous a si prématurément enlevé au mois de juin dernier. Admirauteur sincère de ce beau talent, frappé soudainement par une de ces fatalités, qui, suivant une expression de M. Paul de Saint-Victor, donnent l'idée d'un crime commis par la mort, nous aussi, nous regardons comme un devoir de rendre un dernier hommage à la mémoire d'un musicien, dont nous avons toujours encouragé les tendances élevées et auquel nous nous plaisions à prêter un si brillant avenir.

Né à Paris le 27 octobre 1838, Georges Bizet remporta le premier grand prix de Rome en 1857. La même année, il était proclamé lauréat dans un concours d'un autre genre, ouvert par M. Offenbach pour la composition d'une opérette; Bizet obtint le prix *ex æquo* avec M. Lecocq, et son premier ouvrage, le *Docteur Miracle*, fut joué sur la scène des Bouffes. Après son retour de Rome, il débuta aux Concerts populaires par un *Scherzo* de symphonie et au Théâtre-Lyrique par un opéra en 3 actes, les *Pêcheurs de Perles* (1863). Cet ouvrage dénotait chez son auteur un réel talent, qui s'affirma avec plus d'assurance quatre ans après, dans un nouvel opéra en 4 actes, la *Jolie Fille de Perth* (1867). La *Jolie Fille de Perth* posa Bizet dans la jeune école française et le fit ranger au nombre des compositeurs sur lesquels il était permis de compter pour l'avenir. A partir de cette époque, Bizet donna

successivement une Fantaisie symphonique (*Souvenir de Rome*) chez M. Pasdeloup (1869), *Djamileh*, un acte à l'Opéra-Comique, et au Vaudeville la musique écrite pour *l'Arlésienne* de M. A. Daudet (1872); aux Concerts populaires, une Ouverture intitulée *Patrie!* (1873) et enfin *Carmen*, 4 actes à l'Opéra-Comique (1875). On lui doit en outre une série de mélodies pour chant et piano, et un assez grand nombre de compositions et de transcriptions pour le piano.

Rempli d'un profond respect pour son art et guidé par de vives aspirations vers le beau, le grand et le vrai, Bizet s'abandonna dès le premier jour au grand mouvement qui poussait nos jeunes musiciens à s'affranchir peu à peu des errements du passé pour suivre une nouvelle direction, qui leur paraissait ouvrir un vaste champ au déploiement de la puissance musicale. L'art doit constamment marcher en avant et se transformer sans cesse; du jour où il reste stationnaire, la décomposition commence et la mort n'est pas loin. C'est par une suite de transformations successives que la musique dramatique s'est élevée de l'*Armide* de Lulli au *Don Juan* de Mozart; la musique symphonique, des Suites d'orchestre de Bach à la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven. Si les maîtres, dont les chefs-d'œuvre marquent ces grandes étapes du progrès avaient poussé le respect de la tradition et le culte du passé jusqu'à emprisonner leurs idées dans des formes, dont les étroites limites condamnent le génie lui-même à une immobilité absolue, nous en serions encore aujourd'hui à l'ensance de l'art. Cette loi du progrès, c'est la loi de la vie elle-même, elle est donc de tous les temps et s'impose à tous les hommes. Mais elle ne s'impose pas toujours sans secousses et par la seule force de l'intelligence et de la logique; elle se heurte sans cesse à la force d'inertie que lui opposent les usages et les routines, et il faut le plus souvent une révolution pour assurer son triomphe définitif. Gluck voulut rompre brusquement avec l'esthétique musicale de son temps, et il fit une révolution; mais de cette révolution naquit l'opéra moderne; il avait réalisé un progrès. Beethoven fut un révolutionnaire, il s'ouvrit bon gré mal gré des voies nouvelles, et sous l'impulsion puissante que lui avait communiquée ce colosse, l'art symphonique marcha vers la perfection à pas de géant. De nos jours, M. Richard Wagner a révolutionné la musique dramatique, il a étendu les limites de l'expression musicale et réalisé un nouveau progrès, dont nous commençons à recueillir les premiers fruits. Je sais bien que ce progrès est nié par une grande partie de nos contemporains, mais songez que nous vivons précisément dans la période de transition; que le passage d'un état anciennement établi à un état nouveau entraîne forcément une crise, et que ce n'est pas au plus fort de la crise qu'on peut juger sainement de la portée d'une réforme et de ses avantages.

Toute réforme produit une scission et crée un violent antagonisme d'opinions. D'un côté se rangent tous les *doctrinaires* qui ont la *religion* du passé et le *culte* de la tradition. Ils se sont pétrifiés en quelque sorte dans l'admi-

ration des grandes œuvres qui ont enthousiasmé leur génération ; ils ne sentent ni ne comprennent les besoins nouveaux de la génération qui va leur succéder, et le mot seul d'innovation frappe d'épouvante leur esprit timide et entêté. Dans l'autre camp, tous les esprits jeunes et impatients, frondeurs de préjugés, avides de nouveau, curieux de l'inconnu, se précipitent avec tout l'enthousiasme irréfléchi de la vingtième année sur les pas du novateur hardi, qui leur ouvre des voies nouvelles et leur laisse entrevoir des horizons sans bornes. Dans ces deux camps extrêmes, l'intolérance est poussée jusqu'à ses dernières limites ; pas de concessions, pas de transactions, tout ou rien. « C'est une vraie guerre sociale, les deux partis semblent plus impatients de combattre que de traiter, on n'a d'autre langage que le mot d'ordre à l'intérieur et le cri de guerre à l'extérieur, et l'on se jette à la tête de ces termes de convention, de ces mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés et qui ne servent de raison qu'à ceux qui n'en ont pas. » Mais entre ces deux fronts de bataille vient se placer la foule des esprits modérés et réfléchis, c'est-à-dire tous ceux qui admirent les trésors du passé sans méconnaître pour cela la possibilité et le besoin d'y ajouter de nouvelles conquêtes dans l'avenir, tous ceux qui ont assez de jugement et de sang-froid pour échapper aux entraînements de l'esprit de parti et pour discerner ce qui doit être conservé dans l'état de choses présent et ce qui doit être adopté dans les réformes qu'on voudrait lui faire subir. Georges Bizet appartenait essentiellement à cette classe d'esprits tolérants et conciliateurs, qui comprend du reste tous nos jeunes compositeurs sans exception. Pas plus que MM. Massenet, Guiraud, Lalo, Saint-Saëns et Paladilhe, il n'a jamais rompu avec les traditions de l'école française, et, s'il s'est pénétré des théories nouvelles de M. Richard Wagner, ce n'était que pour s'assimiler celles des innovations du maître qui pouvaient faire accomplir un progrès à l'art *français*, sans choquer trop ouvertement nos mœurs artistiques et notre tempérament musical. Bizet était de ceux qui croient que l'opéra, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ne présente pas le dernier degré de la perfection et qu'on peut concevoir quelque chose au-dessus de l'esthétique musicale d'Auber et de ses imitateurs. Il a senti, comme tant d'autres, qu'il ne suffisait plus pour composer un opéra d'enfiler un long chapelet de *mélodies* agréables à entendre et faciles à retenir et de jeter ses idées dans de vieux moules invariables, consacrés par un long succès, mais terriblement usés par l'abus qu'on en a fait. « L'école des flonflons, des roulades, du mensonge est morte, bien morte, écrivait-il lui-même, enterrons-là sans larmes, sans regrets, sans émotion et en avant ! » *En avant !* c'est-à-dire au lieu de ces mélodies banales qui n'ont aucun lien direct avec le sujet, cherchons la vérité dans l'expression musicale, cherchons à identifier la musique avec l'action qu'elle doit traduire, cherchons à donner à la mélodie un développement de plus en plus vaste, à l'enrichir, à l'étendre par degrés ; au lieu de cet ensemble invariable de formes surannées, cherchons une forme plus large, où l'harmonie puisse se

déployer avec plus de richesse, où les trois facteurs essentiels du drame lyrique, le poème, le chant et l'orchestre arrivent à se fondre dans un tout harmonieux.

Oui, cherchez tout cela, et.... votre procès sera bientôt fait, et l'on vous jettera à la tête cette absurde épithète qui s'attachera à vous comme un stigmate indélébile : c'est un wagnérien! Quiconque se propose un autre idéal que *le Cheval de Bronze* ou *la Fanchonnette* est un wagnérien? Quiconque n'écrit pas tout un opéra sur des airs de quadrille ou de contredanse, manque de *mélodie*, c'est un impuissant, c'est un wagnérien! Bizet était un wagnérien, on l'a ressassé sur tous les tons à propos de chacune de ses œuvres, mais il était incorrigible, paraît-il, et il est mort wagnérien endurci.

Eh bien, je déclare que tous ceux qui l'ont qualifié de wagnérien ne connaissent pas une note des partitions de Wagner, pas un mot de ses théories. Et si je mets tant d'ardeur à défendre Bizet de ces imputations ineptes, ce n'est pas que je considère celles-ci comme une calomnie dont il importe de laver sa mémoire, je tiens seulement à rétablir la vérité des faits, voilà tout.

Bizet était un zélé partisan de la *mélodie absolue*, et cela seul suffit à établir une scission complète entre lui et le maître allemand. En fait d'innovations subversives, il s'est constamment étudié à écrire de la musique expressive, à chercher l'effet scénique ainsi que l'expression vraie des sentiments et des caractères, à éviter avec soin les frivolités et les contre-sens. Parmi les artistes, on distingue les génies spontanés et les génies réfléchis. Bizet appartenait à la seconde famille; c'était un esprit méditatif et réfléchi. Chez lui, l'inspiration était rarement spontanée, mais à force de recherches et de travail, il arrivait à donner à ses idées une forme qui frappe et s'impose à l'esprit plutôt qu'elle ne touche le cœur et charme l'imagination. La mélodie de Bizet est large et expressive, son harmonie, toujours très travaillée, est remise de successions et de modulations hardies et souvent nouvelles. Mais c'est surtout son orchestre qui trahit la main d'un maître consommé, c'est dans l'instrumentation que son esprit chercheur et laborieux se plaisait à entasser les combinaisons ingénieuses, les sonorités piquantes et ces mille détails de facture dont l'ensemble constitue le coloris en musique. Bizet fut un coloriste de premier ordre. Ses œuvres ont eu des fortunes différentes; chacune d'elles porte la marque d'un vrai talent. Son dernier opéra, *Carmen*, est une partition remarquable, mais, ce qui restera comme son chef-d'œuvre, c'est cette adorable musique de *l'Arlésienne*, qui est désormais inscrite au répertoire des Concerts de musique classique et que le public arrivera tôt ou tard à apprécier à sa véritable valeur.

Bizet est mort au moment où le succès allait le pousser rapidement dans une carrière qu'il avait parcourue jusque-là avec honneur et non pas sans éclat. Sa perte est un grand deuil pour l'École française qui compte si peu de compositeurs de talent et d'avenir; elle a été vivement ressentie par tous le

artistes et même par le public, qui commençait à sympathiser avec le *magnéisme* de Bizet, depuis le succès de *Carmen* à l'Opéra-Comique.

Je me suis longuement étendu sur cet article nécrologique ; mais, je l'ai dit, je considérais comme un devoir de rendre ce dernier hommage à la mémoire d'un musicien sympathique à tous les titres, et, d'ailleurs, les programmes de la quinzaine me laissaient toute latitude. En fait de nouveautés, je n'ai à signaler qu'une belle ouverture de M. Reber, ouverture de *Naïm*, déjà connue pour avoir été exécutée au Conservatoire et dans plusieurs concerts publics. Quelques mots encore sur la *Musique pour une pièce antique*, de M. Massenet, d'abord pour constater le très brillant succès qu'elle a obtenu dimanche dernier et aussi pour appeler l'attention de M. Pasdeloup sur un petit détail qui a choqué bon nombre d'auditeurs. Autrefois, le beau solo de violoncelle (*Invocation d'Électre*) était joué par M. Loys avec une rare perfection ; M. Loys est parti et le soliste, du nom de Vandergucht, qui le remplace, manque absolument de son et joue avec autant d'expression qu'un orgue de barbarie. Je n'avais jamais entendu une exécution aussi pitoyable et j'en suis réduit à envier le sort des trois quarts des spectateurs qui, eux, n'ont rien entendu du tout.

Le même jour on exécutait (pour la première fois aux Concerts populaires) *la Danse macabre* de M. Saint-Saëns. C'est un morceau très curieux ; il a été bissé et ce bis a soulevé quelques protestations qui ont du reste été rapidement couvertes par les applaudissements de toute la salle.

H. Marcello.

CIRQUE-FERNANDO. — Une œuvre très remarquable a signalé le troisième concert. C'est une ouverture intitulée *Madrid*, dont le nom de l'auteur, d'après l'étrange système adopté par M. Henri Chollet, ne sera révélé qu'à la troisième audition, lorsque la moitié peut-être de l'auditoire qui avait assisté à la première ne sera plus là pour témoigner au compositeur toute la satisfaction qu'il en a reçue. Au théâtre, au moins, le nom de l'auteur d'une pièce nouvelle étant censé un secret pour le public, l'acteur principal vient proclamer son nom à la fin de la première représentation. Ceci me remet en mémoire la première de *Robert Macaire*, à laquelle j'assistai il y a quelques trente-neuf ou quarante ans. Les trois premiers actes avaient été applaudis à tout rompre, lorsqu'un malencontreux quatrième acte, qui fut supprimé dès la seconde représentation et remplacé par un ballon, est venu jeter de la neige fondu sur la tête du public. Rires, trépignements, sifflets, rien n'y manquait. A la fin, la toile tombe et Frédéric-Lemaître s'avance. Il faut vous dire qu'à cette époque le nom de l'auteur était moins divulgué d'avance qu'il ne l'est aujourd'hui. « Messieurs, le drame que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous... » « Ce n'est pas un drame ! » crie le parterre. « Messieurs, la pièce que nous avons eu... » « Ce n'est pas une pièce ; c'est une *ordure* ! » vocifèrent les stalles d'orchestre et les loges.

« Messieurs » reprend une troisième fois le pauvre acteur interdit et tremblant : « Ce que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous est de de M. FRÉDÉRICK-LEMAITRE. »

Mais me voici loin des Concerts modernes et de *Madrid*. Donc, *Madrid* est une Ouverture charmante, qui renferme au milieu d'une instrumentation brillante et riche, un motif très heureux accompagné par des castagnettes, qui produisent d'autant plus d'effet que l'auteur a fort sobrement fait usage de cet instrument dont abusent tant les compositeurs qui veulent faire de l'*Espagnol*; enfin un mouvement très passionné dans le mode mineur et une péroration d'une chaleur irrésistible. Au même concert, M. Henri Chollet a fait entendre deux mazurkas de Chopin, instrumentées avec une grande habileté par M. Debillemont : l'une a été bissée à l'unanimité, autant pour le charme du morceau que pour sa parfaite exécution.

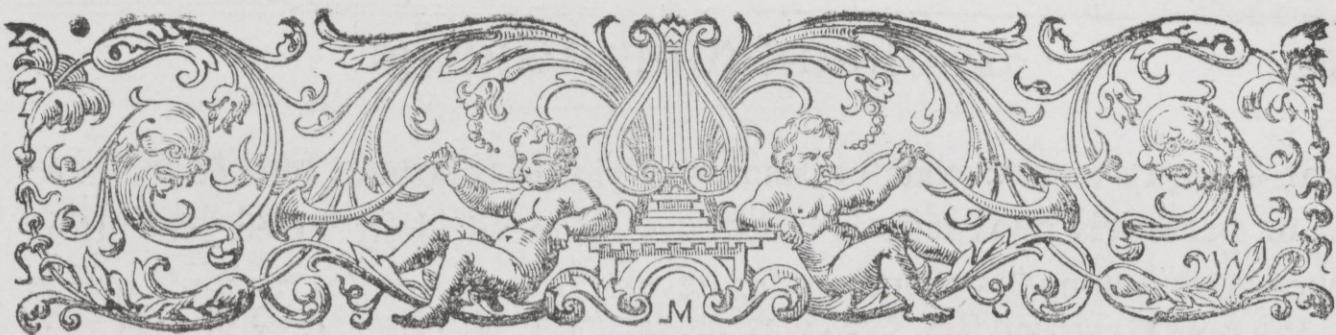
La nouveauté du quatrième concert (du 24 octobre) a été l'Ouverture du *Château en loterie*, opéra comique inédit. Décidément, M. Henri Chollet a la main heureuse. Cette ouverture est vive, enjouée, remplie de jolies phrases mélodiques, et ce qui n'est pas un mince élément de succès, elle est courte. Un rigodon de *Dardanus*, de Rameau, avec l'instrumentation refaite par M. Gevaërt — j'avoue être peu partisan de ces ressemelages — a fait plaisir et a été bissé. La symphonie en *mi b.* de Mozart, a été très bien exécutée, et l'orchestre s'est surpassé dans le finale.

La salle était comble, et nous ne sommes encore qu'au quatrième concert.

PARIS-CONCERT. — Les bals et même les concerts du Casino-Cadet ayant finalement succombé devant l'indifférence du public, et une aussi jolie salle ne pouvant pas rester à l'état de cadavre, il s'est trouvé deux hommes dévoués à l'art musical qui ont résolu de la faire renaître de ses cendres, en lui octroyant un nom nouveau. Et pour bien organiser les séances vocales et instrumentales qui s'y donneraient tous les soirs, ils ont choisi M. Delmary, artiste et administrateur intelligent. L'inauguration des *Paris - Concerts* a donc eu lieu vendredi dernier, 29 courant. Arrivé à la hâte à dix heures, j'ai néanmoins été heureux de pouvoir constater à cette première soirée le charme et la jolie voix d'une jeune Suédoise, mademoiselle Maria di Bolka, l'entrain et la verve de mesdemoiselles Berthal et Bergeron, la voix immensément puissante de M. Coudray, jeune ténor, et la bonne méthode de M. Renaud, ténor également. L'orchestre est confié à deux habiles conducteurs, MM. Wohanka et Bourdeau. Une jeune et charmante prestidigitatrice, mademoiselle Delille, a fait une agréable diversion à la musique par des tours fort habilement exécutés et par de jolis bouquets offerts à toutes les dames. A tous ces éléments de succès, il faut encore ajouter la promenade, les rafraîchissements, la conversation et toutes sortes de jeux.

Henry Cohen.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Val d'Andorre*. — THÉATRE DES VARIÉTÉS : *La Boulangère à des écus*, opéra bouffe en trois actes de MM. HENRI MEILHAC et LUDOVIC HALÉVY, musique de M. JACQUES OFFENBACH.



OURQUOI la reprise du *Val d'Andorre* à l'*Opéra-Comique* ne ferait-elle pas recette? L'ouvrage est bien de ceux qui incitent aux douces émotions de l'âme l'élément bourgeois dont se compose la clientèle de ce théâtre.

Le livret de M. de Saint-Georges regorge d'invasions qui eussent choqué jusqu'à feu Portelance, auteur d'*Antipater*, et fourmille d'euphémismes qui eussent effrayé jusqu'à feu Hippolyte Bis, collaborateur de *Guillaume Tell*; mais on y voit quantité d'images gracieuses, une soldatesque aimable d'abord, et puis un chevrier avec une cornemuse, un chasseur avec une carabine, une servante de ferme qui vole pour sauver son amoureux du service, un sergent recruteur qui vide bouteille au nez des gens le plus galamment du monde, un chœur de paysans et de paysannes accommodés au goût agreste, avec des fleurs dans les cheveux. Mariage assorti de l'art et de la nature : *mixture selon la formule* des personnages et des accessoires chéris du public, à laquelle il ne manque peut-être que le « vieux solitaire de la montagne », tout tremblant sous sa robe de bure, rehaussée de la gourde et du chapelet de buis.

La partition d'*Halévy* n'est guère moins ridée que le vieil ermite de la tradition. Il y a vraiment trop de musique : les ariettes et les romances

sont d'un style assez plat; et les duos, trios et quatuors sont écrits avec un tel parti-pris de répéter le motif, que ce motif, dont l'idée est parfois jolie, se noie dans la confusion des développements et des raccords qui le ramènent. La péroraison est toujours trop loin de l'exorde. Les actes défilent interminables, et, en soi, chaque morceau est trop long : de là, cette abondance, sœur de la stérilité. Ce qui manque à ce plan, c'est la proportion de la coupe à l'élévation. Quant à l'idée mélodique elle est, comme certaines eaux, claire, mais peu profonde. Tour à tour, elle effleure le comique, frise le mélodramatique et côtoie le sentimental ; mais rarement elle atteint le but.

L'interprétation du *Val d'Andorre* est bonne. C'est Obin qui fait Jacques Sincère, le vieux chevrier, magistralement créé par Bataille. Je doute que Bataille ait mieux joué le rôle, et qu'il lui ait donné une physionomie plus expressive : chez Obin, l'acteur est demeuré entier, mais le chanteur est au déclin de ses moyens. Malgré les faiblesses d'organe qui trahissent sa volonté, Obin est encore un artiste plein d'élan et de feu, un des rares qui sachent marquer ses personnages du coup de griffe personnel. Stéphan le chasseur est représenté par Montjauze le clairon. Barré, qui chante avec esprit, donne au sergent Lejoyeux des airs de gentillâtre : c'est peut-être pousser trop les choses à la distinction. Ce pauvre Meillet, qui a tenu le rôle en dernier lieu, au Théâtre-lyrique, le faisait plus rond et plus communicatif. Nicot égaye de son mieux celui de Saturnin.

Mademoiselle Chapuy, dont le joli soprano est naturellement éveillé, s'émousse les cordes graves à chanter le rôle de Fleur de Mai, écrit trop bas pour elle. Elle dit le dialogue avec finesse, ou même avec simplicité, si besoin est, et lui donne un accent mélancolique très touchant. Le talent de cette jeune artiste commence à se dégager avec un relief puissant sur le fond des médiocrités féminines qui l'entourent, et sa personnalité s'accentue.

J'ose espérer que l'orchestre somnolent de l'Opéra-Comique n'a pas infligé deux fois au public l'exécution de l'ouverture du *Val d'Andorre*, telle que nous l'avons entendue.

O. Le Trioux.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS : *La Boulangère a des écus*. — Bernadille a été un Figaro historique, mêlé à de grandes affaires et ayant tout le profil d'un type de théâtre : de là, la tentation et le malheur de MM. Offenbach, Meilhac et Halévy.

Si Bernadille n'avait pas trempé dans la conspiration de « M. de Celimamare » ; s'il n'avait pas brigué la gloire d'enlever le Régent pour être agréable au prince de Polignac, au duc de Richelieu et à la duchesse du Maine ; s'il s'était contenté de rester le coiffeur ordinaire de la Duchesse et l'amant chéri de la belle Toinon, cabaretière des Halles, nous aurions une pièce mauvaise de moins à enregistrer.

Bernadille devenu conspirateur, est traqué par la police. Il se réfugie dans la chambre et dans les bras de Toinon qui ne pourrait le soustraire aux recherches des agents du Régent si Margot, la Boulangère aux écus, ne lui prêtait assistance.

Margot a rapidement gagné une grosse fortune en se mêlant aux affaires de Law. Elle n'a pas pour cela quitté sa boulangerie. Elle a simplement modifié sa façon de vivre. On la voit vendre son pain, vêtue de soie, couverte de diamants qui brillent sous les buées de la farine. Quand elle sort, quatre grands laquais, dorés sur tranches, la portent dans une chaise sculptée, peinturlurée et festonnée. Un suisse empanaché précède la déesse du jour.

Singulier suisse d'ailleurs. De Château-Thierry il est venu à Paris avec un capital qui a fondu, comme la neige fond au souffle du vent du midi, dans ces mêmes spéculations qui ont été si favorables à la Boulangère. Par amour pour Margot il s'est fait « son suisse ». Il est laid, banal, mais si entêté qu'il espère être aimé un jour.... ou l'autre.

Voici le moyen inventé par Margot pour sauver l'amant de son amie Toinon : dérouter d'abord la police en faisant prendre au perruquier les habits du Suisse et le garder ensuite chez elle en qualité de mitron. Toinon voit ce sauvetage avec un plaisir mêlé d'inquiétude. Dame, c'est que Bernadille est un beau gars, que la chair est faible, et que Margot est sujette à caution ! Elle avait raison la pimpante cabaretière. A peine installé chez la Boulangère, le perruquier, toujours poursuivi par la police qui n'a pas été longtemps dupe de la substitution, a indignement trompé Toinon. Outragée, mais l'aimant encore, celle-ci vient sommer Bernadille de choisir entre elle et Margot. Cette situation que tout le monde a appréciée dans *la Fille de madame Angot*, est tranchée par le perruquier qui revient sans vergogne à ses premiers amours. Margot, furieuse, se venge sur le coup, en dénonçant aux agents l'indigne perruquier ; cependant, par un de ces revirements si soudains chez les femmes, elle déclare aussitôt qu'elle a menti. La police fait la sourde oreille et Bernadille sera bel et bien mis au cachot.

Les auteurs ont si bien compris l'intensité d'intérêt offerte par ces situations, qu'ils ont jugé prudent de se condamner eux-mêmes en établissant

sant un final sur les paroles suivantes dites par tous les personnages. J'en garantis l'esprit, sinon la lettre :

« *Vit-on jamais une situation plus neuve, plus terrible.... plus empoignante....* »

C'est, je crois, ce qu'il y a de plus spirituel dans les deux premiers actes.

Ainsi qu'on va pouvoir en juger, les efforts d'imagination des librettistes atteignent les hauts sommets durant le troisième acte.

Bernadille est mis au cachot avec infiniment de politesses et de précautions. Il essaie en vain de s'échapper. S'il sort par une cave, il retombe dans sa prison par une cheminée, et ainsi jusqu'au moment où la Boulangère, voulant réparer les désastreux effets de sa dénonciation, achète les gardiens du prisonnier à prix d'or, et fait mettre à sa place le commissaire. Toinon n'est pas restée inactive et apporte sur ces entrefaites la grâce de Bernadille qu'elle a obtenue du Régent. Cette suprême péripétie aboutit au mariage de Toinon avec le perruquier et à celui du suisse entêté avec la Boulangère. Plaquez sur cette action les rôles des deux agents de police joués avec autant d'entrain et de gaieté que s'ils en valaient la peine, par Berthelier et Léonce; celui du commissaire échu au talent inutilisé de l'excellent Pradeau, et vous en saurez autant que moi sur le compte de la nouvelle pièce de MM. Meilhac et Halévy.

Les auteurs de *Frou-Frou*, des *Sonnettes*, de *la Petite Marquise* et de tant de pièces fines, mordantes, délicieuses, n'avaient pas le droit de se fourvoyer aussi profondément dans un genre qui commence, un peu tard peut-être, à écœurer les gens de goût.

Ils n'avaient pas écrit d'opérette depuis 1869.

La Boulangère n'est pas tombée à plat, parce que Dupuis y est amusant; parce que Paola Marié possède une voix pénétrante, un talent consciencieux et bon nombre d'admirateurs; parce qu'Aimée, retour d'Amérique, est couverte de diamants et qu'elle dit à ravir ses couplets du second acte, dont elle accentue avec une chaleur réellement artistique le refrain « *il est à moi!* »; parce que Baron est drôle; parce que les décors et les costumes sont d'un goût que personne ne conteste à la direction des Variétés; parce qu'enfin on a l'habitude de respecter les noms de MM. Meilhac et Halévy.

La pièce est détestable et quelque succès d'argent qu'un public trop accommodant puisse lui faire, elle n'en sera pas moins une tache dans l'œuvre des deux hommes d'esprit qui ont eu le malencontreux courage de la signer.

Je n'ai plus grand espace pour parler de la musique de M. Offenbach. Je le regrette, car il y aurait bien des enseignements à tirer de l'analyse de cette opérette.

La phrase la plus originale de la partition est, sans contredit, celle que le cerveau fécond du maestro n'a pas engendrée, c'est l'air connu de la ronde populaire :

*La Boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère.*

L'ouverture commence par cette heureuse inspiration que suit un *andante* vulgaire, suivi lui-même d'un *allegro vivace* incolore et coups de grosse caisse et de cymbales.

Le livre est hélas ! inférieur au début charmant de la préface. Quelques feuillets à peine méritent d'être signalés.

Au premier acte, à l'exception de la romance de Toinon dont l'idée est fraîche, l'orchestration discrète, presque distinguée, on n'entend que valses, polkas, grosse caisse, cymbales et tambour.

Le second acte renferme du tambour, des cymbales, de la grosse caisse, des polkas et des valses. Heureusement que les couplets de Margot, bien sincères, bien francs d'allure, expressifs même, et une chansonnette comique à deux voix, font supporter ce tapage endiablé et dansant.

On chercherait sans succès quelque chose d'intéressant dans le troisième acte.

Outre ces légères imperfections, la partition de M. Offenbach contient les rythmes favoris qui font sa manière, et l'on y trouve assurément avec plaisir, les réminiscences très accusées de *la Belle-Hélène*, de *la Grande-Duchesse*, de *la Périchole*, de *Barbe-Bleue*, etc., etc.

En toute vérité, il serait peut-être bon que M. Offenbach se reposât un peu et refît une virginité à sa muse qui est évidemment à bout de forces.

La morale de cette histoire est que :

Si *la Boulangère* rapporte beaucoup d'écus à ses auteurs, ils ne leur auront coûté guère.

Raoul de Saint-Arroman.

GAITÉ. — *Le Voyage dans la Lune.* — Voulez-vous du sidéral et de l'éthétré ? On en a mis partout dans cette féerie. Jamais la devise de Nicolet, fondateur de la Gaïté, « *de plus fort en plus fort* », n'a été mieux justifiée ; et la gloire en revient un peu à tout le monde, à M. Vizentini,

le directeur, à MM. Leterrier, Vanloo et Mortier, les auteurs de la pièce, à M. Offenbach, le musicien, aux décorateurs MM. Cambon, Chéret et Cornil, et à ces anonymes de génie qu'on appelle MM. les machinistes. Les acteurs ont aussi leur part dans le succès de la pièce, succès qui fera pendant à celui du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*. C'est Christian et Zulma-Bouffar qui mènent l'intrigue, qui va chaque jour se hérisson de calembours féroces.

Il y a de jolies choses dans la partition d'Offenbach, à travers des ressouvenirs et des plagiats qu'expliquent la rapidité de son travail. Le second acte est plein de mouvement : il nous a paru le mieux réussi au point de vue musical, et Zulma-Bouffar y fait feu de toutes pièces.

Si les bruits qui courrent ont quelque fondement, M. Vizentini aurait pris la succession d'Offenbach avec l'arrière-pensée de convertir tôt ou tard la Gaîté en Théâtre-Lyrique. La subvention de 100,000 fr. allouée au directeur du Théâtre-Lyrique étant en déshérence, faute de salle de spectacle, il pourrait bien se faire que M. Vizentini fit valoir ses droits au privilége accordé précédemment à MM. Arsène Houssaye et Campocasso.

O. L. T.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



PAR arrêté de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, en date du 26 octobre, M. Heyberger, chef du chant à la Société des Concerts, a été nommé professeur d'une classe spéciale de solfège pour les chanteurs, au Conservatoire national de musique. M. Heyberger est Alsacien; musicien distingué, il est auteur de compositions chorales fort estimées. Avant la guerre, il occupait à Mulhouse une position importante qu'il a abandonnée au moment de l'annexion.

— La Société des Compositeurs de musique met au Concours pour l'année 1875 :

- 1^o Une symphonie à grand orchestre;
- 2^o Un quatuor pour instruments à cordes.

Les compositeurs français sont seuls admis à concourir. Un prix unique sera donné pour chacun des deux concours. Des mentions honorables pourront être décernées; toutefois, le jury ne prendra connaissance des noms des auteurs qui auront obtenu des mentions et ne les rendra publics qu'avec leur assentiment. La Société fera exécuter les œuvres couronnées.

Ne pourront prendre part au concours que les compositions inédites et non exécutées. Si, après le jugement, on venait à connaître que l'œuvre ayant remporté le prix ne se trouve pas dans ces conditions, le verdict du jury serait annulé. Le jury sera nommé à l'élection par l'Assemblée générale de la Société des compositeurs de musique. Les membres du jury ne peuvent concourir.

Symphonie.

Prix unique : une médaille d'or de 500 francs.

Les œuvres envoyées au concours devront être écrites dans le style rigoureux de la symphonie, et divisées en quatre parties :

- 1^o Premier morceau, *Allegro très développé*;

- 2^e *Adagio ou Andante*;
 3^e *Scherzo ou Tempo di minuetto*;
 4^e *Finale développé*.

Une réduction au piano devra accompagner la partition d'orchestre.

Quatuor

Prix unique : une médaille d'or de 300 francs.

Le quatuor devra comprendre quatre parties, de mouvements et de caractères différents.

Les manuscrits devront porter une épigraphe reproduite sur un pli cacheté accompagnant l'envoi et renfermant les noms et l'adresse de l'auteur. On devra les faire parvenir avant le 1^{er} novembre 1875, pour le quatuor, et avant le 1^{er} décembre 1875, pour la symphonie, à M. Wekerlin, bibliothécaire, au siège de la Société, 95, rue de Richelieu, chez MM. Wolff et Pleyel.

— La séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a eu lieu le 30 octobre. En voici le programme :

- 1^o Exécution d'une ouverture composée par M. Serpette, pensionnaire de l'Académie de France à Rome;
- 2^o Rapport de M. le président annonçant les prix décernés en vertu des diverses fondations et les sujets imposés pour les concours ultérieurs;
- 3^o Distribution des grands prix de peinture et de sculpture.

— On a donné la semaine dernière au Karltheater de Vienne, *la Belle Bourbonnaise*, de M. Coedès, une très agréable partition que M. Cantin reprendra certainement un de ces jours. En rendant compte de l'ouvrage qui a réussi, *le Danube* nous apprend que le chef d'orchestre du théâtre de Léopoldstadt a intercalé quelques morceaux de musique dans la partition de M. Coedès. C'est une pratique usuelle chez nos voisins. Ainsi Schubert, l'immortel auteur du *Roi des Aulnes*, a plus d'une fois écrit, à la réquisition des directeurs, des morceaux de musique qu'on insérait sans façon dans les ouvrages des maîtres français. Dans *la Clochette* d'Hérold, il y a un air et un duo de la façon de Schubert.

— L'administration de l'Assistance publique vient de prendre une décision dont les artistes lui sauront gré : elle n'est pas coutumière du fait, et nous la signalons d'autant plus volontiers. Le droit des pauvres sera perçu plus rigoureusement et à un taux notamment plus élevé que par le passé sur les recettes des bals publics; mais, par contre, il est abaissé à 5 o/o sur les recettes des concerts périodiques ayant un but sérieux, comme ceux de MM. Pasdeloup, Colonne, etc. C'est un progrès sensible sur l'état de choses actuel. Reste maintenant la question des droits perçus dans les théâtres, dans laquelle il y aurait aussi grandement à distinguer, comme on le fait pour les concerts.

— M. Adolphe Sax a conçu et exposé il y a dix ans un projet d'opéra populaire ayant des dimensions colossales. L'inventeur vient d'intéresser à son

idée un groupe qui va étudier le projet de M. Sax au double point de vue de l'acoustique et de l'optique. Les études préliminaires seront faites par un comité composé de MM. Émile de Girardin, Bardoux, sous-secrétaire d'État au ministère de la Justice; Ambroise Thomas, Halanzier, Carvalho, Joncières, le baron de Reinach, Dennery, Detryat et Camille Doucet. Si le rapport est favorable, on s'occupera immédiatement de réunir les fonds nécessaires à l'accomplissement de l'œuvre.

— Le Casino se transforme et prend le titre de *Paris-Concert*. Le nouveau directeur veut y attirer un monde plus artistique et faire prendre place au nouvel établissement entre les concerts de musique facile et les concerts de grande musique. L'orchestre, fort de quarante musiciens, est placé sous la direction de M. Wohanka, compositeur hongrois, et les chœurs sous celle de M. Bourdeau, l'ex-chef des chœurs de la Gaîté. L'inauguration a eu lieu vendredi dernier. Bonne chance à la nouvelle entreprise!

— Sur la demande des artistes des chœurs, de l'orchestre et du ballet, M. Halanzier vient de proposer au Ministre des Beaux-Arts le rétablissement de la caisse des pensions de l'Opéra, supprimée en 1866. La question est actuellement à l'étude, et il est probable qu'elle recevra une prompte solution.

— Cambon, le célèbre décorateur, vient de mourir. Il s'était d'abord occupé de peinture à l'aquarelle et de dessin à la sépia. Il fréquenta ensuite l'atelier de M. Charles Cicéri, qu'il aida dans ses travaux les plus importants. Ce fut en 1828 qu'il commença à se livrer pour son compte à la décoration théâtrale et exécuta ses premiers décors pour les scènes de Paris et de la province, notamment le Cirque olympique, le Grand-Théâtre de Lyon, celui de Brest et plusieurs autres. Associé plus tard à M. Philastre, il a fait avec lui les décos des nombreux opéras, drames et ballets joués dans ces vingt dernières années; nous citerons entre autres : *La Sylphide*, *Rosita*, *le Corsaire*, *les Noces vénitiennes*, etc., etc.

— M. Halanzier, directeur de l'Opéra, a augmenté les appointements des choristes et des musiciens de l'orchestre. Ils ont fait une collecte, et le produit a servi à offrir à M. Halanzier un vase en argent d'un beau travail.

La Société des Compositeurs s'est jointe à cette manifestation en envoyant une lettre de remerciements au directeur de l'Opéra.

— M. Camille Saint-Saëns doit aller ce mois-ci à Saint-Pétersbourg pour y donner des concerts.

— *Carmen*, de Georges Bizet, a été représentée pour la première fois, le 23 octobre, à l'Opéra impérial de Vienne. Les journaux allemands constatent tous l'accueil très favorable fait par le public de Vienne à l'œuvre de notre regretté compatriote.

Le rôle principal était remarquablement tenu par mademoiselle Ehnn. À côté d'elle, on signale madame Kupler, MM. Muller et Scaria.

— A l'occasion du centenaire de Spontini, on a placé sur l'hôtel de ville de Jesi l'inscription suivante : « *A Gaspare Spontini, gloria d'Italia, ammira-*

zione d'Europa, che al genio nell'arte musicale congiunse la magnanimità nella beneficenza, il popolo jesino, auspice il mnicipio, celebrando nel settembre del MDCCCLXXV il primo centenario del suo natalizio, grato e riverente poneva. » — « A Gaspard Spontini, la gloire de l'Italie et l'admiration de l'Europe, qui a joint à son génie dans l'art musical la magnanimité dans la bienfaisance, le peuple de Jési, sous les auspices de la municipalité, en célébrant au mois de septembre 1875 le premier centenaire de la naissance du maître, a érigé, avec reconnaissance et respect, ce monument. » Une inscription analogue a été posée sur le théâtre.

— Voici quelques détails sur le nouvel Opéra anglais. Les travaux préliminaires des fondations ont été considérables. Il n'a pas fallu creuser à moins de dix mètres de profondeur pour trouver une base solide. Le nouvel opéra, dont le plan est dû à M. Fowler, aura soixante-trois mètres carrés de plus que Covent-Garden. Son étendue totale sera supérieure d'un tiers à celle de ce dernier théâtre. Il sera complètement isolé; sa façade principale sera située sur le square en face du quai de la Tamise; il est à cinq minutes seulement de Charing Cross, le centre de Londres.

La Compagnie du chemin de fer métropolitain doit faire construire une station à proximité du théâtre, afin de permettre aux habitants des quartiers les plus éloignés de la ville de s'y rendre en très peu de temps.

La façade du monument s'élève sur trois plans successifs, un péristyle, le foyer, une terrasse flanquée de deux pavillons. Le nouvel Opéra n'aura point de rotonde, comme notre Grand-Opéra de Paris, mais il aura deux longs couloirs, en forme de portiques, qui s'avanceront de plusieurs mètres en avant du monument.

Le système de ventilation sera réglé par l'ingénieur qui a construit celui de l'Opéra de Vienne. Les voitures approcheront du théâtre par un côté et s'en éloigneront par l'autre.

— L'état de M. Charles Gounod s'est amélioré et, malgré de vives souffrances, il n'inspire plus aucune inquiétude. M. Gounod est toujours l'hôte de M. Oscar Comettant. Une grande quantité de visiteurs sont venus s'inscrire et témoigner leur sympathie au célèbre compositeur.

— De son côté, M. Charles Lamoureux va beaucoup mieux. Depuis quelques jours il est debout, et tout fait espérer qu'il pourra sous peu reprendre ses occupations.

M. Lamoureux s'occupe dès à présent de la réouverture des Concerts de l'*Harmonie sacrée*, qui aura lieu pour la *Fête d'Alexandre de Haendel*.

— Les décors et costumes appartenant à M. Bagier ont été vendus, moyennant une quarantaine de mille francs. Les propriétaires de la salle Ventadour ont racheté une partie de ce matériel.

Il ne reste plus à vendre que les costumes et les décors de la pièce russe, laissés par la troupe de Moscou, comme gage de sa dette, après l'infructueuse campagne de l'année dernière.

Ce matériel sera mis aux enchères dès que l'ordonnance du tribunal qui doit autoriser cette vente sera rendue.

— Le *Guide musical* nous apprend que la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique vient de mettre au concours pour l'année 1876 la composition d'une messe à grand orchestre. Suivant les usages académiques qui ne localisent ni la science ni l'art, les musiciens étrangers sont admis, tout comme les nationaux, à prendre part à ce concours. Le prix est de 1,000 francs. Le nom du vainqueur sera proclamé à la séance publique du mois de septembre prochain.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Faure est complètement remis de son indisposition. Il fera sous peu sa rentrée dans *Hamlet* en attendant la reprise de *Don Juan* qui aura lieu vers la fin du mois.

— On répète activement la *Jeanne Darc* de M. Mermet. La première représentation aura lieu dans la deuxième quinzaine du mois de février.

Voici la distribution des principaux rôles :

Jeanne Darc	M ^{lles}	Krauss
Agnès Sorel		Daram
Charles VII	MM.	Faure
Gaston de Metz		Salomon
Richard		Gailhard
Le père de Jeanne		Menu
Un astrologue		Caron
Ambroise de Luré		Gaspard
Un sergent de bande		Bataille

Jeanne Darc est en quatre actes et six tableaux. Le premier acte se passe à Domrémy ; le second, à Chinon, chez le roi ; le troisième est divisé en deux tableaux : c'est le camp des Français sous les murs de Blois ; enfin le quatrième acte a aussi deux tableaux : l'un représente une tranchée sous les murs d'Orléans, l'autre la cérémonie du sacre de Charles VII à Reims.

La pièce renferme deux ballets :

L'un, chez le roi, au second acte, avec pages, dames de la Cour, etc.

L'autre, beaucoup plus considérable, est un ballet de truands, de ribaudes, de bohémiennes, arrivant dans le camp au milieu d'une orgie.

Deux principales danseuses y figureront : Mademoiselle Fonta et mademoiselle Duverger, sœur de l'actrice de l'Odéon. Les décors ont été confiés aux pinceaux de MM. Chéret, Lavastre, Rubé et Chaperon, et Carpezat, élève de Cambon, qui refait les toiles peintes par son maître et détruites dans l'incendie.

Opéra-Comique. — En attendant *Piccolino*, on prépare une reprise de *Carmen* et de *Mireille*.

Le ténor Stéphane va débuter dans *Haydée*.

Renaissance. — *La Fillule du Roi* n'ayant eu aucun succès, on va jouer pendant quelques jours *Giroflé-Girofla* en attendant une prochaine reprise de *la Reine Indigo* avec madame Peschard dans le rôle créé par madame Zulma-Bouffar.

Folies-Dramatiques. — La première représentation du *Pompon*, par suite d'indispositions successives, a été retardée. On pense cependant que cette opérette pourra passer après-demain.

Porte-Saint-Martin. — Aujourd'hui 1^{er} novembre, 365^e représentation du *Tour du Monde*.

Concerts du Conservatoire. — Les Concerts du Conservatoire commenceront le dimanche 5 décembre. — Retirer les coupons d'abonnement au bureau de location, le jeudi 11, le vendredi 12 ou le samedi 13 novembre, de midi à quatre heures, pour la série impaire des concerts (nouvel abonnement); le jeudi 18, le vendredi 19 ou le samedi 20, de midi à quatre heures, pour la série paire des concerts (ancien abonnement).

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHART.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.