



LA FOIRE SAINT-GERMAIN

PREMIÈRE PARTIE

LA FOIRE

I



Qui se souvient encore de la Foire Saint-Germain ? Autant vaudrait demander qui se souvient des vieilles lunes. Elle méritait pourtant bien de vivre, de se perpétuer tout au moins par le souvenir ! Fameuse non seulement en France mais dans le monde entier, n'a-t-elle pas été le berceau de notre Opéra-Comique ? la grande école où se sont formés une foule d'auteurs, d'acteurs et de chanteurs dont les noms ne sont pas les moins glorieux de tous ceux qui figurent dans nos annales littéraires et dramatiques ? Ajoutons que l'histoire particulière de la Foire Saint-Germain est peut-être l'épisode le plus curieux, le plus intéressant et le

plus pittoresque de l'histoire de Paris pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles.

Par malheur, en France, nous n'avons que peu ou point le culte des souvenirs. Cela tient peut-être à ce que nous ne connaissons que très-sommairement notre histoire nationale.

Quoi qu'il en soit, il nous a semblé qu'il était du devoir de la *Chronique musicale* de donner un souvenir à la Foire Saint-Germain. C'est ce que nous allons faire, à grands traits, il est vrai, mais cependant d'une manière suffisante pour en donner une idée exacte, et aussi pour solliciter les plumes plus autorisées que la nôtre à faire plus et mieux.

II

Il a existé deux Foires Saint-Germain.

De la première, on ne connaît ni l'origine, ni l'emplacement qu'elle occupait autour de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, ni aucun détail propre à nous éclairer sur ce qui s'y passait. On sait seulement que les religieux de Saint-Germain-des-Prés en étaient les propriétaires encore dans le douzième siècle; qu'elle ouvrait quinze jours après Pâques et qu'elle durait trois semaines. Pour le surplus, une charte, signée du roi Louis-le-Jeune et de quatre grands officiers de la couronne, nous apprend que, dans le courant de l'année 1176, l'abbé Hugues, avec le consentement de sa communauté, céda à ce monarque la moitié des revenus de la Foire, à la condition de n'en rien aliéner et de garantir aux cédants la reprise de leurs droits sur cette moitié dès qu'il n'en jouirait plus. A quel titre, pour quelle compensation les religieux firent-ils cette cession? La charte ne le dit pas.

Un second et dernier document atteste que la première Foire existait encore cent neuf années plus tard. Il porte, en effet, qu'en 1285 les religieux de Saint-Germain-des-Prés céderent à Philippe-le-Hardi l'autre moitié des revenus, à charge par lui de les débarrasser d'une rente de quarante livres qu'ils étaient tenus de payer à l'Université pour une rixe survenue entre leurs domestiques et les écoliers, rixe dans laquelle un de ces derniers avait été tué. La singularité de cette cession est qu'à partir de l'année où elle fut faite, on ne trouve plus traces de la Foire. Philippe-le-Hardi la supprima-t-il, ou bien se continua-t-elle jusqu'à ce que les calamités de la guerre de Cent ans l'eussent fait disparaître? C'est ce qu'il nous importe peu de savoir, car, d'une part, l'obscurité qui enveloppe cette première Foire prouve suffisamment qu'elle ne jouit d'aucune

vogue, et, d'autre part, que toutes les probabilités sont qu'elle avait cessé de se tenir bien longtemps avant l'établissement de la seconde.

III

L'origine de la seconde Foire est parfaitement connue. La voici :

Les guerres civiles qui désolèrent les règnes de Jean-le-Bon et de Charles VI avaient réduit les religieux de Saint-Germain-des-Prés à l'état le plus déplorable. Charles VII s'émut de leur sort, mais ne fit rien pour eux. Louis XI, quoique plus coriace, se laissa attendrir par leur abbé Floreau, et lui accorda, sur sa demande, le privilège de la Foire en question, plus nombre de franchises, telles que celles d'aides, de péage et autres impôts, à la seule réserve de ceux de vin et de pieds fourchés. Ces franchises devaient durer huit jours pleins. Pendant ce temps, les marchands forains pouvaient y apporter, exposer en vente, vendre, débiter, échanger et troquer toute sorte de marchandises, sans qu'on pût procéder par voie de saisie et exécution sur lesdites marchandises, soit quand elles étaient entrées en Foire, soit lorsqu'on les y conduisait, soit enfin quand on les en ramenait sans y avoir été vendues. Même pour les deniers royaux on ne pouvait rien contre eux.

Les lettres-patentes établissant cette Foire sont du 12 mars 1484. Elles ont été depuis plusieurs fois confirmées par les successeurs de Louis XI, entre autres, par Charles VIII, par Louis XII en 1499, et finalement par Louis XIV, en 1711, pour être agréable à César d'Estrées, cardinal, évêque d'Albano, abbé commendataire et administrateur perpétuel de l'abbaye et de l'église de Saint-Germain-des-Prés.

Il est à peine besoin de faire remarquer que la cause déterminante de la vogue que nous allons voir prendre à la Foire, est exclusivement due, au début, à la très grande importance des franchises et priviléges dont elle jouissait.

D'après les lettres-patentes de Louis XI, la foire devait ouvrir chaque année le 1^{er} octobre et durer huit jours ; mais comme de la sorte sa fin correspondait au commencement de celle de Saint-Denis, les religieux de cette abbaye formèrent opposition contre ceux de Saint-Germain-des-Prés. On n'eut égard à leurs remontrances qu'en 1484 ; mais, pour lors, à leur requête, le Parlement transféra l'ouverture de la Foire Saint-Germain-des-Prés au 3 février, tandis que la Chambre des vacations, également saisie du litige, la fixa au 12 novembre.

En 1485, Charles VIII trancha le différend dans le sens de l'arrêt du Parlement.

Il n'est pas probable que la Foire ait été tenue pendant le temps que dura la procédure. L'opinion la plus généralement accréditée est que l'inauguration solennelle eut lieu le 3 février 1486.

La décision de Charles VIII ne fut pas cependant tout d'abord définitive, car nous voyons ce roi, en 1491, diviser la Foire en deux, et fixer l'ouverture de l'une au lendemain de la Saint-Mathias, et celle de l'autre au lendemain de la Saint-Martin. D'après cet arrangement, dont les motifs sont inconnus, chaque Foire ne devait durer que quatre jours. Autre variation en 1502 : à la fin de janvier, le Parlement, à cause des troubles, fixa l'ouverture au lendemain de *Quasimodo*, et permit néanmoins aux marchands qui avaient fait venir des draps et autres marchandises, de les vendre et de les exposer à Paris depuis le 3 jusqu'au 11 février. De même en 1508, à la sollicitation du cardinal de Bourbon, abbé de Saint-Germain-des-Prés, le Conseil privé arrêta que la Foire ouvrirait le 26 mars. En 1595, elle commença le lundi 6 février, veille du mardi-gras. L'année suivante, elle s'ouvrit le 3 février. Ce n'est que depuis lors que l'ouverture n'a plus varié sensiblement.

Jusqu'à Henri IV, la Foire n'avait jamais tenu plus de huit jours. Mais, en 1595, ce roi lui accorda une licence de deux semaines de plus, soi-disant pour dédommager les religieux de Saint-Germain-des-Prés des pertes qu'ils avaient essuyées pendant la Ligue et durant le siège de Paris. Disons que cette année la Foire ouvrit pour la première fois depuis sept ans. Elle avait été fermée, en 1588, à cause de la guerre civile.

Quelques chroniques prétendent cependant qu'il y eut Foire encore en 1589, mais que, par ordre du duc d'Aumale, gouverneur de Paris, et du prévôt des marchands, elle se tint aux halles.

Cela étant, la Foire aurait été déplacée deux fois pendant sa longue existence. Nous trouvons, en effet, dans les mémoires du temps de la régence de Marie de Médicis, qu'en 1611, la Foire Saint-Germain se tint, par commandement de la reine, à Saint-Jacques-de-l'Hôpital, rue Saint-Denis et aux galeries du Louvre. Les motifs qu'on en donne ont trait à un différend grave survenu entre le comte de Soissons et le duc de Guise, au sujet du mariage de ce dernier avec mademoiselle de Joyeuse, veuve du duc de Montpensier.

Nous avons dit que Henri IV prolongea la durée de la Foire de deux semaines, en 1595. Le même roi la prolongea une seconde fois en 1607. Il faut conclure de tout cela que, pendant bien des années, sa durée ne laissa pas d'être fort variable.

Sauval raconte, à ce propos, que souvent on vit la Foire se tenir la

semaine même de la Passion, et que les marchands obtenaient cette tolérance au moyen d'une certaine somme d'argent qu'ils payaient soit au bailli de Saint-Germain-des-Prés, soit à l'abbé lui-même. « Maintenant, poursuit-il, elle dure deux mois. » Toutefois, ce n'était pas en vertu d'un texte précis, car le même Sauval ajoute : « Le roi seul dispose de « sa durée; il la prolonge tant qu'il lui plaît, et tant qu'elle dure, il en « continue la franchise, sans exiger ni même prétendre de l'argent de « qui que ce soit. »

Rappelons que Sauval écrivait en 1705.

L'annonce de la foire se faisait chaque année au public, par une ordonnance du lieutenant de police, publiée à son trompe et affichée dans les carrefours et places de Paris.

Il en était de même de l'arrêt du Conseil, par lequel le roi en accordait la continuation au-delà du terme fixé.

L'ouverture avait lieu sur les 10 heures du matin ; elle était faite par le lieutenant de police, accompagné des commissaires du Châtelet, des syndics de la foire et des gardes des marchands, qui criaient à haute voix :

— Messieurs, ouvrez vos loges !

Le tout était précédé et suivi de fanfares et de sonneries de trompettes et de hautbois.

Une foule toujours énorme se pressait à cette cérémonie.

Les réjouissances publiques commençaient aussitôt après et ne dis continuaient qu'à la fermeture.

IV

Lorsque Louis XI octroya aux religieux de Saint-Germain-des-Prés le privilége de la foire, ce quartier où nous allons la voir s'établir n'était qu'une vaste et pittoresque solitude. On n'y voyait que prés, terres labourees, vignes, jardins, chemins bordés d'arbres (principalement de noyers et de saules), étroits sentiers serpentant entre des haies vives. Ça et là, disséminées, émergeaient des touffes de verdure les toitures de quelques grosses fermes et de petites maisonnettes; voilà les grandes lignes du paysage. Comme détail, montrons la vaste et imposante abbaye, avec ses fossés profonds et pleins d'eau, enjambés par de massifs pont-levis ; son enceinte grisâtre de murs épais tout crénelés et flanqués de hautes tours rondes; puis, autour de cette masse, mais dans l'éloignement, deux ou trois couvents, une maladrerie, la villa royale du roi de Navarre, l'église

Saint-Sulpice, avec sa toiture à dos d'âne, hérissée de clochers et de clochetons en pointe, et le cimetière qui la flanke au midi; enfin, cinq ou six maisons particulières à prétentions de palais, tapies au milieu de jardins ombreux. Sur l'une de ces maisons s'élèvera plus tard le palais du Luxembourg; sur une autre, l'hôtel de Henri de Bourbon, prince de Condé. N'oublions pas d'indiquer, à une faible distance des murs de l'abbaye, deux pigeonniers en poivrière, seize étaux ou boucheries, une auberge, et surtout, comme cachet du temps, les silhouettes menaçantes des fourches patibulaires et d'un pilori dressés vis-à-vis du principal pont-levis, en-deça du fossé sur lequel on bâtit en 1636 la rue Sainte-Marguerite.

Si maintenant nous portons nos regards dans l'espace, voici sur quoi ils s'arrêtent au dernier plan :

A l'ouest et au midi, c'est la campagne sans fin; au nord, par delà la Seine, l'hôtel de Nesle avec sa tour légendaire et le vieux Louvre flanqué de tourelles; la butte de Montmartre couronnée par le monastère de ce nom; à l'est, la vue se heurte aussitôt aux créneaux de l'enceinte de Paris.

Trois portes faisaient communiquer le faubourg Saint-Germain avec la ville. La première, dite porte de Nesle, située sur le bord de la Seine, ouvrait sur le petit Pré-aux-Clercs. La deuxième, dite porte de Bussy, débouchait rue Saint-André-des-Arts, près de la rue Contrescarpe. La troisième, qui portait le nom du faubourg, se dressait au bout de la rue des Cordeliers (aujourd'hui rue de l'Ecole-de-Médecine), entre la rue du Paon et la cour du Commerce.

De chacune de ces portes partaient des chemins qui s'enfonçaient à travers champs. La majeure partie des grandes voies de communication du quartier Saint-Germain suivait le tracé de ces mêmes chemins avant la dernière transformation de Paris.

Ainsi, de la porte Saint-Germain partaient deux voies : l'une passait entre les boucheries et débouchait en face du pilori ; l'autre se dirigeait vers l'église Saint-Sulpice, longeait le porche et allait aboutir au chemin du *Colombier*, en détachant sur son passage deux sentiers qui se dirigeaient, le premier à gauche, sur le chemin de Vaugirard, et le second à droite, vers le fossé méridional de l'abbaye, jusqu'à l'allée dite de la *Blanche-Oie*.

Pareillement de la porte de Bussy : le chemin qui en partait allait aboutir au pont-levis de l'abbaye, mais avant, il détachait deux sentiers, l'un à gauche, parallèle à l'enceinte et dit de *l'Ecorcherie*, l'autre à droite, connu sous le nom de chemin du *Pré-aux-Clercs*. Or, que

sont devenus tous ces chemins et tous ces sentiers ? Ils sont devenus autant de rues sous les noms de : Saint-Sulpice, Tournon, Vieux-Colombier, des Canettes, du Four, des Boucheries, de Bussy, de Grégoire-de-Tours, et finalement de Seine.

C'est au milieu des terrains circonscrits par les chemins où sont aujourd'hui les rues Grégoire-de-Tours, Saint-Sulpice, des Canettes, du Four et de la rue de l'Ecole-de-Médecine, que les religieux de Saint-Germain-des-Prés établirent leur Foire.

Ce terrain n'était pas absolument vide. En plus des boucheries, et s'aboutant avec elles en allant vers la rue du Four, il y avait un enclos et une maisonnette que les religieux avaient achetés en 1480, d'un sieur Etienne Sandrin, pour y loger le greffier de l'abbaye. Par derrière cet enclos commençaient les jardins de la villa du roi de Navarre dont l'entrée devait se trouver au coin des rues de Tournon et de Saint-Sulpice. Tout le reste était moitié prés et moitié champs.

Cela dit, faisons disparaître par la pensée l'enclos Sandrin à l'exception de la maison du greffier, plus la villa royale, et nous aurons l'emplacement exact de la Foire primitive.

Ce que nous disons de faire par la pensée, les religieux l'exécutèrent à la lettre, après quoi ils firent construire 340 loges en bois, et le 3 février de l'an 1486, ils ouvrirent leur Foire.

Selon toute probabilité, la première et celles qui suivirent, pendant un assez long temps, ressemblèrent à toutes les Foires possibles. C'est pourquoi nous n'insisterons pas sur sa physionomie. Disons seulement que l'aspect des loges avait un pauvre coup d'œil, et que la partie découverte ou préau, destinée à la vente du bétail, était tellement couverte d'herbes, le sol était si peu ferme, il se détrempait si vite à la moindre pluie — et la saison ne permettait pas de compter sur le soleil, — que, dès le premier jour, on la baptisa le *Pré crotté*.

Avant de poursuivre, notons que la villa du roi de Navarre, que les religieux de Saint-Germain-des-Prés firent disparaître pour établir la Foire, avait appartenu à Philippe-le-Bon, roi de Navarre, et à son fils Charles-le-Mauvais. Philippe-le-Bon l'avait fait construire au milieu de vignes qu'il avait achetées au célèbre Raoul de Presle. Plus tard, Charles VI la donna à Jean-de-France, duc de Berry et comte du Poitou, lequel la céda aux religieux en 1399, afin de décharger l'hôtel et le jardin de Nesle d'une rente de neuf sols quatre deniers parisis dont était grevée cette résidence au profit de l'abbaye, et d'être tenu quitte des arrérages.

V

Jusqu'en 1511, c'est-à-dire pendant vingt-cinq années, on n'apporta aucune amélioration ni aux bâtiments, ni au champ de la Foire. Les travaux qu'on y exécutait n'avaient d'autre but que de réparer ce qui s'avariait d'une année à l'autre. Mais, quelques soins qu'on en eût, les constructions premières avaient été élevées si à la légère, elles étaient si peu résistantes, qu'à l'époque dont nous parlons, elles menaçaient ruine. Au lieu de faire comme ses devanciers, de procéder par réparations et replâtrages, l'abbé Briçonnet, qui voyait d'ailleurs que la Foire était une excellente affaire, donna ordre d'abattre le tout et de procéder à une reconstruction générale sur des bases cette fois solides et avec des matériaux de durée. En même temps, il fit clôturer entièrement la Foire. C'était devenu nécessaire parce qu'on avait commencé à construire sur les flancs.

L'inauguration des nouvelles constructions eut lieu en 1512, à la satisfaction générale. Tout le monde se plut à en louer la solidité, l'élégance, la commodité et le confortable.

Il paraît que la charpente était un pur chef-d'œuvre qui n'avait pas son semblable dans le monde entier. La vérité est que tous ceux qui ont parlé d'elle *de visu*, aussi bien les Français que les étrangers, s'accordent à dire que c'était « un travail que les gens du métier venaient « admirer et étudier. »

La nouvelle construction se composait d'un seul bâtiment divisé en deux halles contiguës, ayant chacune 130 pas de long sur 100 de large. Neuf rues tirées au cordeau et qui se coupaient à angles droits la partageaient en vingt-quatre parties, représentant autant de rues désignées par les noms des marchands qui les occupaient et y étalaien. Il y avait la rue aux orfèvres, aux merciers, aux peintres, aux tabletiers, aux ayenciers, aux lingères, etc., etc.

On ne dit pas le nombre des loges qu'elle renfermait, mais les mémoires du temps nous apprennent que chacune d'elles était composée d'une boutique au rez-de-chaussée et d'une chambre au-dessus. Quelques-unes même étaient accompagnées d'une cour avec un puits pour éteindre le feu en cas d'incendie.

On y avait ménagé jusqu'à une chapelle pour dire la messe pendant la durée de la Foire.

Jamais on ne vit rien de plus hardi que cette charpente, dit Sauval. Et il ajoute : « c'est le plus grand couvert qui soit au monde. »

La célébrité européenne de la Foire Saint-Germain date de l'année 1512. Les Parisiens en firent leur lieu de délices privilégié. Il ne désemplissait pour ainsi dire jamais. Les rois, les plus grands seigneurs de la cour, la plus haute société de la ville tant parmi la noblesse que parmi la bourgeoisie, et le « menu peuple », pour nous servir d'une expression consacrée en ce temps-là, s'y confondaient dans un pêle-mêle des plus pittoresques, eu égard à l'éclat et à la diversité très-accentuée des toilettes et des costumes.

Il est impossible aujourd'hui de se représenter cette cohue, dans laquelle chacun se confondait et « s'esbatait sans contrainte », avec le ton, l'allure, la mise, l'esprit de sa classe et de sa caste. Jamais on ne vit gaîté plus bruyante et plus foïâtre, entrain plus naturel et plus déluré. Ah ! quelle rutilante kermesse ! Et elle alla croissant d'année en année, à mesure que les divertissements, les jeux, les spectacles, les distractions de toutes sortes se multipliaient. Les chroniqueurs du temps jadis ont-ils exagéré la gaîté gauloise de nos ancêtres, ces repues franches de bon rire assaisonnées au gros sel ? Non, certes. Et la raison en est que rois et seigneurs aimaien à venir s'en régaler dans cette Foire Saint-Germain où elle se donnait rendez-vous.

A. PRADINES.

(La suite prochainement.)





LES THÉATRES A PARIS PENDANT LA RÉVOLUTION (1)

DE décret de 1791 laissant le champ libre à toute espèce d'entreprises dramatiques, Boursault-Malherbe songea à en tirer profit. Il avisa un vaste terrain, formant une cour qui bordait l'ancien passage des Nourrices, passage qui allait de la rue Saint-Martin à la rue Quincampoix, et, en moins de deux mois, y fit construire une belle salle de spectacle, à laquelle il donna le nom de Théâtre-Molière (2). On peut s'assurer encore aujourd'hui de la position qu'occupait ce théâtre, puisqu'il n'a point été détruit, comme tant d'autres, mais transformé en une vaste salle de danse, qui, conservant son appellation primitive, est encore désignée sous le nom de Bal-Molière (3).

(1) Voir le numéro du 15 novembre.

(2) « Secondé par un très habile charpentier, cet entrepreneur a prouvé que ce qu'on avait regardé comme impossible était très facile; car, en moins de deux mois, on a vu le local tout à fait changé, une salle assez vaste et très agréable bâtie, et tous les alentours pour ainsi dire recréés; telle personne qui avait passé deux mois avant ne pouvait en croire ses yeux, sur tant de changements opérés à la fois. » — (*Spectacles de Paris*, 1792).

(3) Le passage des Nourrices existe encore, mais il a changé de nom, prenant précisément celui de la salle qu'on avait construite à son côté. C'est aujourd'hui le passage Molière, qui va de la rue Saint-Martin, n° 159, à la rue Quincampoix, n° 82.

La salle nouvelle était composée de trois rangs de loges, d'un parterre et d'un pourtour ; les dispositions en étaient très heureuses et en faisaient l'une des plus jolies de Paris ; de nombreuses glaces, placées à chaque première loge, complétaient une ornementation de très bon goût, et, en réfléchissant les spectateurs, semblaient en doubler le nombre. Une élégante façade s'élevait sur la rue Saint-Martin, et une seconde sortie donnait sur la rue Quincampoix. C'est à ce propos que Brazier, dans son *Histoire des Petits Théâtres de Paris*, se livre à une petite dissertation d'une philosophie un peu naïve : — « Cette rue Quincampoix, dit-il, avait obtenu sous la régence une célébrité malheureuse. C'est là qu'avaient lieu les échanges de la banque de l'Écossais Law. L'or et l'argent y devenaient papier, et le papier, rien. Ce honteux trafic ruina le trésor royal, et réduisit à la misère un grand nombre de familles. C'était donc une idée heureuse et philanthropique que celle de bâtir un théâtre destiné à faire rire, dans un quartier où tant d'honnêtes gens avaient pleuré. Substituer le nom de Molière à celui de Law, mettre le talent et l'esprit là où la fraude et l'intrigue avaient établi leur comptoir, c'était, en quelque sorte, purifier le lieu au feu du génie, c'était balayer les écuries d'Augias..... »

Comme la plupart de ceux qui se fondaient alors, le théâtre Molière était destiné, dans la pensée de son fondateur, à jouer à peu près tous les genres. Sa troupe était nombreuse, choisie, bien composée, quoique aucun des artistes qui en faisaient partie n'ait brillé par la suite d'un vif éclat sur les grandes scènes de la capitale ; il faut excepter cependant de cette remarque madame Scio (mademoiselle Messié), artiste de premier ordre, comédienne chaleureuse et passionnée, cantatrice d'un immense talent, qui fut plus tard l'un des sujets les plus justement remarqués de l'Opéra-Comique, où sa voix incomparable faisait merveille, ainsi que le pathétique de son jeu (1). Voici, d'ailleurs, quel était, à l'époque de la création, la composition du personnel du théâtre Molière :

(1) Cette artiste admirable, qui fut une des gloires de l'Opéra-Comique, où elle se faisait remarquer par ses étonnantes qualités dramatiques dans un temps où précisément le répertoire de ce théâtre subissait une transformation profonde et tournait au genre lugubre, était femme d'un compositeur distingué, auteur de plusieurs opéras, qui, en même temps qu'elle, appartenait au Théâtre Molière, dont il était le chef d'orchestre, et où il fit représenter plusieurs ouvrages. Scio mourut d'une phthisie pulmonaire en 1796, et sa femme, à peine âgée de trente-neuf ans, mourut en 1807, des suites d'une maladie semblable.

ACTEURS.	—	ACTRICES.
MM. Gontier.	MM. Doligny.	M ^{me} Boursault-Malherbe.
Volange.	Monet.	Scio.
Villeneuve.	Centaure.	Dubois.
Compain.	Clémence.	Beaupré.
Jeannin.	Boursault-Malherbe.	Duversin.
Duverger.	Pithoux.	Quidor.
Saint-Amand.	Johannet.	Saint-Amand.
Dufaux.	Boyer.	Leclerc.
Valcour.	Legey.	Dougnay.
Gosse.	Valmont.	Decroix.
		Vaillère.

L'inauguration se fit le 11 juin 1791, par deux pièces du grand répertoire, *le Babillard*, de Boissy, et *le Misanthrope*, dans lequel Boursault et sa femme, jouant Alceste et Célimène, se firent vivement applaudir, ainsi que Vileneuve dans le rôle d'Eraste. Le lendemain on donnait *l'Etourdi*, où Compain, qui jouait le valet, obtint à son tour un grand succès et se fit rappeler (1).

Mais la pensée de Boursault-Malherbe n'était point de se livrer à l'exploitation des œuvres classiques. Bien au contraire, doué d'une énorme activité, et sachant imprimer cette activité à son personnel, il fit remarquer son théâtre par le nombre invraisemblable de pièces nouvelles qu'il livrait sans cesse au public; il ne se passait point de semaine qu'il n'en donnât au moins une. Seulement, ses opinions influèrent singulièrement sur la nature et le choix de son répertoire, et l'on peut dire qu'il fit du théâtre Molière un théâtre politique au premier chef, mis au service des idées les plus avancées. « Plusieurs auteurs patriotes, disait un annaliste, ont porté à ce théâtre des pièces désespérantes pour l'aristocratie. Elle y est complètement bafouée et livrée à la risée publique. La meilleure de ces pièces est *la Ligue des fanatiques et des*

(1) Ce Compain ne demeura pas longtemps au Théâtre Molière, et alla bientôt tenir son emploi au Grand-Théâtre de Bordeaux. « Dès l'origine de la Révolution, dit un chroniqueur, il s'était montré chaud partisan des principes démagogiques. Dénonciateur et affilié au sans-culottisme le plus dégoûtant, Compain devint le héros des terroristes de Bordeaux. A la chute de Robespierre, comme il n'était plus craint des Bordelais, il fut un jour assailli, sur la place de la Comédie, à coups de canne et de sabre. Laissé presque pour mort sur la place, il fut transporté à l'hôpital, où il expira deux heures après, le 4 Germinal an V. »

tyrans (tragédie en trois actes, de Ronsin), où les plus fameux émigrants paraissent avec leur caractère connu, et où leurs perfides inventions sont aussi bien développées que victorieusement combattues (1). » Un autre, récapitulant ce que le théâtre et son directeur avaient produit, prenait les choses avec moins de philosophie : — « Eh ! monsieur Malherbe, s'écriait-il, que n'agissiez-vous avec franchise et loyauté, d'après vous-même enfin, et non d'après les factieux qui vous égaraient pour prolonger l'anarchie par l'influence de votre spectacle ? Si vous eussiez tenu le juste milieu que doit tenir tout entrepreneur sage et prudent, si, au lieu d'insulter grièvement en scène le chef de la nation et sa malheureuse compagne, vous ne vous fussiez jamais écarté du respect que la loi veut qu'on ait pour le premier citoyen de l'empire, si vous vous fussiez abstenu des idées atroces et sanguinaires, si, au lieu de prêcher sans cesse le désordre, la licence, le meurtre, la haine et la fureur, sous le faux prétexte de la liberté, qui n'en impose plus à personne, vous vous fussiez attaché à n'inspirer que des idées de douceur, de modération et de paix, votre spectacle, qu'on fuit et qu'on abhorre, serait aujourd'hui l'un des plus fréquentés de Paris, et tous les journalistes estimés se seraient fait un plaisir d'encourager vos succès par un éloge mérité. Mais la haine et l'opprobre, dont vous êtes la première victime, ont rejailli de vos pièces jusque sur votre personne, et se sont étendues de votre personne jusque sur les acteurs innocents qui composent votre malheureuse troupe. Quelqu'honnêtes qu'ils puissent être, ils n'en sont pas moins punis de votre mal-adresse ; en sortant de chez vous, ils auront toutes les peines imaginables à se placer ailleurs ; et si vous changez de plan, en vous rendant à la force de la vérité, il faudra bien du temps et des efforts pour faire revenir le public en votre faveur (2). » Il faut croire pourtant que les acteurs du théâtre Molière partageaient les idées politiques de leur directeur, car le *Journal de Paris* du 21 juillet 1791 rendait compte en ces termes d'un incident qui s'était produit la veille à l'Assemblée nationale : — « Une députation de comédiens du théâtre de Molière s'est présentée à la barre pour exprimer le regret de ne pouvoir aller combattre sur la frontière, faire une soumission pour l'entretien de six soldats, et prendre l'engagement de ne jamais jouer sur leur théâtre des pièces dont l'esprit et les maximes seraient contraires à la Constitution. Voilà des sentiments dignes de ceux qui se sont voués à l'art dramatique sous les auspices du nom de

(1) *Spectacles de Paris*, 1792.

(2) *Almanach général des Spectacles*, pour l'année 1792.

Molière lui-même, cet homme dont l'âme était aussi excellente que le génie était rare. Que de fois sa vertu et les vices des autres le firent profondément gémir! Et combien il eût été malheureux s'il eût vécu de nos jours, en voyant d'un côté des hommes qui souillent la liberté par leurs intrigues, et de l'autre des hommes qui veulent rétablir l'aristocratie et le despotisme par leurs forfaits. »

Dans l'ordre politique, puisqu'il faut parler ainsi, le théâtre Molière représentait, avec *la Ligue des fanatiques et des tyrans*, citée plus haut, *la Revue des armées noires et blanches*, de Louvet, *le Véritable Ami des Lois et les Crimes de la Féodalité*, de la « citoyenne » Ville-neuve, *la Mort de l'amiral Coligny*, ancien drame de Baculard d'Arnaud, *la France régénérée*, petit ouvrage épisodique, en vers, de Chaussard, *Louis XIV et le Masque de fer*, *la Feuille des Bénéfices*, *le Père Gérard de retour à sa ferme*, vaudevilles de circonstance. À ces divers ouvrages, où se reflétaient les préoccupations du moment, venaient se joindre d'autres pièces d'un caractère moins tranché : *les Bons Amis*, comédie en trois actes, de Valmont; *le retour de Nicodème*, vaudeville en un acte, de Courtois; *le Réveil de Camaillaka*, opéra-comique en deux actes, paroles de Monet, musique de Scio; *le Sopha*, opéra-comique en un acte, musique de Scio; *la Peau de l'Ours*, opéra-comique en un acte, musique d'Arquier; *les Solitaires anglais*, comédie en trois actes, de Boursault-Malherbe; *Henriot et Boulotte*, parodie du *Henri VIII* de Marie-Joseph Chénier... On voit que le théâtre Molière faisait véritablement preuve d'une activité rare.

Mais son directeur avait des boutades singulières. Comme ses opinions effarouchaient un certain nombre de journalistes, et que ceux-ci se refusaient absolument à parler des pièces... colorées qu'il faisait représenter, l'administrateur patriote, outré de cette conspiration du silence ourdie par quelques écrivains, monte un jour sur la scène, et s'adressant au public : « Messieurs, dit-il, puisque les journalistes ne veulent pas absolument parler des pièces qu'on joue chez moi, je vous avertis que j'en ferai afficher les succès à la porte de mon spectacle. » Les Anglais, on le voit, n'auraient pas beau jeu à se targuer de l'invention de ce procédé, si bien mis en pratique par eux. Boursault les avait devancés.

Cependant, son entreprise ne réussissait pas au gré de ses désirs, et les événements du 10 août 1792 avaient amené la fermeture du théâtre Molière. Boursault, d'ailleurs, venait d'être nommé député à la Convention ; le 7 septembre, il résigna donc ses fonctions de directeur entre les

mains de ses pensionnaires (1). Ceux-ci se constituèrent alors en société, sous la gérance d'un des leurs, nommé Villeneuve, s'adjoignirent quelques nouveaux camarades, et rouvrirent leur théâtre le 29 du même mois, sous le titre modifié de Théâtre *National* de Molière, par une représentation donnée au bénéfice des veuves et des orphelins. Il se soutint quelque temps, et une pièce à grand spectacle, d'un caractère mystique, *le Château du Diable*, y attira même la foule pendant plusieurs mois (2).

En 1793, la gérance passe des mains de Villeneuve dans celles de son camarade Lachapelle (3), et, vu les événements, le théâtre adopte la dénomination nouvelle de *Théâtre des Sans-Culottes*. Son existence sous ce titre ne fut pas de longue durée; il n'avait décidément pas su conquérir la faveur du public, et il dut fermer ses portes dans le courant de l'année, pour ne les rouvrir régulièrement que quatre ans plus tard. Je dis régulièrement, parce que, pendant cette fermeture réelle, on y donnait cependant assez fréquemment des représentations au bénéfice des pauvres. Voici comment s'exprimait à ce sujet un critique du temps: « Ce théâtre n'annonce point, par des affiches répandues dans tous les

(1) Parmi les pièces jouées dans les premiers mois de 1792, je citerai les suivantes : *Trois ans de l'histoire de France*, drame politique de Plancher-Valcour; trois petites pièces de circonstance, *Simonneau*, de Josse, *le Suisse de Châteauvieux*, de Dorvigny, et *le Brave Thénard*; *le Débarquement de la Sainte-Famille à Alger* (!!!), de Plancher-Valcour; *Cahin-Caha*, parodie de *la Mort d'Abel*, de Legouvé; *le Baptême des Villageois*, etc., etc. Il en est une qui mérite une mention toute spéciale; c'est celle-ci, dont je reproduis avec une scrupuleuse exactitude le titre imprimé : « *Mutius Scœvola au camp de Porsenna*, mélodrame en 3 actes et en vers, précédé d'une scène de chant dialoguée, servant de prologue, et suivi du *Triomphe de la Liberté*, fête civique et religieuse, mêlée de chants et de danses, musique du citoyen Granier, attaché à l'orchestre de Rouen. Cette pièce a été jouée à Rouen, en octobre 1791, et à Paris, en avril 1792, sur le théâtre de Molière, et sur divers autres théâtres de la République. » (3^e édition. Paris, Maradan, an II. in 8). À la suite du prologue se trouve cette note, qui est un trait de génie : « — Quelques critiques ne manqueront pas de relever les vers de quatorze pieds qui se trouvent à la fin de chacune des strophes, mais il me semble que *la liberté doit s'étendre à tout* (!!!). » Disons plutôt, en ce cas, que *la liberté doit s'attendre à tout*.

(2) Trois semaines après la réouverture, le 20 octobre 1792, on avait donné la première représentation d'une pièce de circonstance, *le Dîner du roi de Prusse à Paris, retardé par indisposition de son armée*, « pièce historique » en deux actes, en vers. Il est regrettable de ne pas connaître le nom de l'écrivain qui traitait en vers un tel sujet, et qui ne redoutait pas sur l'affiche les proportions inusitées d'un semblable titre.

(3) « Lachapelle a été condamné à mort par le tribunal révolutionnaire, et exécuté le 24 mars 1794. Son théâtre avait été imprimé en 1786, au profit de sa belle-mère. Barbier, dans son *Dictionnaire des Anonymes*, lui attribue encore la traduction de *la Chute*, de Rufin, 1780, in-8. » — (BRAZIER : *Histoire des Petits Théâtres de Paris.*)

quartiers de Paris, les pièces qu'on y représente; on y va au hasard, et, comme le spectacle ne coûte que quinze sous par place, si l'on s'ennuie, au moins s'ennuie-t-on à bon marché; ne s'ennuie-t-on pas quelquefois pour beaucoup plus? Ce sont des sociétés bourgeoises qui s'amusent à jouer la comédie à ce théâtre : leur but est trop louable pour ne pas imposer silence à la critique (1). »

C'est le 27 floréal an VI (17 mai 1798) qu'il fit sérieusement sa réouverture, sous le nouveau titre de *Théâtre des Amis des Arts et des Élèves de l'Opéra-Comique*. Il avait cette fois à sa tête un écrivain estimable, Joigny, auteur de l'agréable comédie *le Valet embarrassé*; celui-ci prenait au sérieux ses devoirs d'administrateur; il avait recruté un personnel assez heureux, composé pour la plupart d'artistes qui déjà s'étaient fait connaître avantageusement sur divers théâtres de Paris, et parmi lesquels se faisaient remarquer Bosquier-Gavaudan et Baptiste le Chanteur, et l'on peut dire que le temps de la direction de Joigny fut, sous tous les rapports, l'un des plus satisfaisants de l'existence de ce théâtre. On n'y donnait plus ni grands drames noirs, ni pantomimes à fracas, ni machines politiques, mais de petites comédies, des vaudevilles gracieux, d'aimables opéras-comiques dont la musique était écrite par de jeunes compositeurs, Quaisin, Gresnich, Lemière de Corvey, Lebrun le futur auteur du *Rossignol*, qui, pendant vingt ans, fit les délices des habitués de l'Opéra, et quelques autres. On joua ainsi successivement, outre un prologue d'ouverture, intitulé *le Compliment sans compliment*, une jolie petite comédie de madame de Montenclos, *le Fauteuil*, une autre comédie, de Levrier, *Sigisberte*, un vaudeville agréable, *Helvétius à Voré*; puis plusieurs opéras comiques : *la Vendange*, paroles de Joigny, musique de Quaisin, *les Deux Orphelines*, de Sewrin et Lemière de Corvey, *les deux Crispins*, de Lemière de Corvey (paroles et musique), *le Prisonnier en Prusse*, musique de Porta, *le Diable couleur de rose*, de Levrier de Champriou et Gaveaux, qui obtint un immense succès, *le Fou malgré lui*, *les Époux de seize ans...* En même temps, on reprenait une foule d'ouvrages connus et joués à d'autres théâtres; *la Pupille*, de Fagan; *le Legs*, de Marivaux; *le Père de Famille*, de

(1) *Vérités à l'ordre du jour*, Paris, an VI. — Cependant, on y jouait encore parfois quelques pièces nouvelles. Voici la liste de celles qui y furent données du 1^{er} janvier au 1^{er} décembre 1797 : *la Baronne de Chantal*, drame en trois actes, en vers, de Cubière-Palmezeaux; *la Matinée de Frédéric II*, comédie en trois actes, en prose, de Rome; *la Réduction de Mantoue*, comédie en deux actes, en prose; *les Nouveaux enrichis*, comédie en un acte, en prose; *les Croyables*, opéra comique en un acte. La première seule a été imprimée.

Diderot; *le Mercure galant*, de Boursault; *l'Amant bourru*, de Monvel; *la Femme jalouse*, de Desforges; *l'Impromptu de campagne*, de Poisson; *la Jeune Indienne*, de Chamfort; *Heureusement*, de Rochon de Chabannes; *la Gageure imprévue*, de Sedaine; *l'Habitant de la Guadeloupe*, de Mercier; *la belle Fermière*, de mademoiselle Julie Candeille; *la Métromanie*, de Piron; *les Folies amoureuses*, de Regnard; *le Consentement forcé*, de Guyot de Merville; *l'Amour et la raison*, de Pigault-Lebrun; *l'Ecole des Maris*, de Molière; *la Feinte par amour*, de Destouches; puis, dans le genre de l'opéra comique: *Blaise et Babet*, *les deux petits Savoyards*, *la Colonie*, *Alexis et Justine*, *les deux Chasseurs et la Laitière*, *le Petit Matelot*, *l'Amour filial*, *le Sorcier*, *le Nouveau Don Quichotte*, etc., etc.

On voit que ce répertoire était choisi avec goût; d'autre part, le prix des places était modique, la troupe bien composée et faisant plaisir à voir, et le public ne faisait point défaut. Mais il est des entreprises malheureuses, et celle-ci en est une preuve: après divers tiraillements, la discorde finit par se mettre dans le personnel, qui se disloqua dans le courant de l'an VIII.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





LE MÉCANISME VOCAL ET LE CHANT⁽¹⁾

V

DE LA PRONONCIATION.



ON nombre de chanteurs, en émettant le son, le gâtent par la prononciation défectueuse, gutturale, nasale de certaines voyelles, de certaines syllabes. Les uns redoutent l'A, les autres craignent l'I, ou l'U, tous crient après ON, OU, IN, AN, etc., etc.

Une méthode de chant qui ne ferait pas disparaître entièrement les difficultés prétendues invincibles que présentent larticulation de ces voyelles, de ces syllabes, resterait loin du but qu'il s'agit d'atteindre.

Avec mon système, système logique puisqu'il *continue* la nature et qu'il l'aide, les soi-disant obstacles infranchissables dont on fait tant de bruit disparaîtront sans retour.

On obtient une excellente sonorité :

- 1° Sur la voyelle A, par le soulèvement des basses côtes sternales qu'on tire en arrière au moment qu'on abaisse le diaphragme ;
- 2° Sur l'E, en avançant avec énergie la mâchoire inférieure et en serrant fortement les coins des lèvres appuyés aux dents ;

(1) Voir le numéro du 15 novembre.

- 3^o Sur l'I, en poussant et pressant les coins des lèvres sur les œillères ;
4^o Sur l'O, par la même pression, en y ajoutant le soulèvement très prononcé de la lèvre supérieure, pour continuer le voile du palais et empêcher toute sonorité nasale ;
5^o Sur l'U, en poussant avec une force croissante les dents inférieures et en disposant les lèvres comme pour siffler.

Pour OU, voyelle composée, la position reste la même, mais la continuation du palais par la lèvre supérieure devra être plus marquée encore.

Quant aux cinq autres voyelles composées : AN, IN, ON, UN, EU, elles ne nécessitent réellement que des modifications imperceptibles dans les dispositions de la bouche, et l'élève parviendra de suite à les prononcer parfaitement sans qu'il soit utile de lui fournir de plus amples renseignements, s'il n'est pas absolument dénué de sens commun.

On articulera lentement les mots ; comme l'air et le son, on les refoulera, on les maintiendra dans la poitrine ; on les y enfoncera par une poussée des dents inférieures semblable à celle par laquelle on obtient BEU — A, qui est le type de l'articulation.

Cette poussée des dents inférieures étant maintenue, la bouche se trouvant ouverte, on fera en sorte, avant d'aspirer l'air, de suspendre un moment l'expiration, comme on la suspend un moment avant de chanter.

VI

PARENTHÈSE

Vous aurez déjà remarqué, Messieurs, que l'élève acquiert par des voies identiques une émission, une prononciation, une articulation irréprochables. Vous aurez remarqué aussi que la mâchoire inférieure joue un rôle considérable dans le mécanisme que je vous explique. Ce rôle vous semblera d'autant plus digne d'attention qu'il permet aux personnes dont l'ouïe manque de finesse ou dont l'oreille est fausse, de percevoir exactement le son, de le reproduire avec justesse, car, provoquant la distension de la partie du visage qui contient l'organe de l'audition, la tension de la mâchoire inférieure ouvre aux rayons sonores une route moins étroite vers le tympan, et elle offre à ceux dont la constitution est imparfaite le moyen de corriger la nature en mettant sûrement, immédiatement en contact la voix et le sens auditif.

En outre et dès qu'on sait la faire fonctionner, la mâchoire inférieure remplit l'office de la clef pour l'accordeur de pianos, des chevilles pour le violoniste; elle fixe le son avec une extrême précision. C'est à coup sûr qu'elle lui assigne son point d'attache, et qu'elle fournit au chanteur les moyens de faire résonner des sons splendides, des vibrations puissantes dans le corps le plus frêle. Fût-on malade, épuisé, la voix ne dévierait pas si la mâchoire reste tendue et demeure en communication avec le diaphragme où se trouve l'âme de l'instrument humain.

VII

AVANTAGES CORPORELS RÉSULTANT DE L'APPLICATION
DE LA MÉTHODE

Exécutés avec précision, les mouvements dont j'ai signalé l'importance et démontré l'efficacité font prospérer la poitrine, l'élargissent, abaissent les épaules les plus élevées, retrécissent le dos de tout ce que la poitrine gagne en ampleur, amincissent la taille, effacent le ventre, *quelque proéminent qu'il soit*, embellissent maintes femmes, maintes jeunes filles, en donnant à leur corps des proportions harmonieuses, maintiennent, redressent le sein qui garde ou reprend sa place naturelle, et obligent les élèves, tous les élèves, sans exception, à faire élargir le haut de leurs vêtements de 15 à 17 centimètres, à en raccourcir le dos, à en allonger le devant, à en amincir la ceinture. Ces changements, ces améliorations, ces transformations se produisent en trois ou quatre mois; je les ai obtenus même *chez des mères âgées de quarante-cinq ans*.

VIII

DEUX RECOMMANDATIONS

Et maintenant je supplie les femmes de supprimer absolument le corset dont elles n'auront plus que faire aussitôt qu'elles suivront mes instructions, et j'invite les jeunes gens des deux sexes, surtout ceux qui songent à aborder le théâtre, à porter une ceinture en coutil caoutchoucté, à double pression, à ligne courbe à sa partie inférieure, revêtue d'œilletts qui permettent de la serrer à volonté et garnie en bas, à l'intérieur de trois petits coussins de crin destinés à soutenir le bas-ventre. Ces précautions sont utiles.

La suppression du corset est une condition sans laquelle il deviendrait impossible de réaliser aucun des résultats dont il est parlé, parce que tout ce qui comprime, si peu que ce soit, les muscles et les côtes, paralyse inévitablement le développement ou le replacement des organes.

Qu'on ne s'y trompe point, d'ailleurs : le corset n'est pas seulement un instrument de supplice; c'est un agent de déformation, de destruction ; il altère la pureté des lignes, il suscite des maladies. Rien de pernicieux comme cette cuirasse féminine, qui peut occasionner et qui occasionne des désordres graves en pesant sur les intestins, en rapprochant outre mesure les côtes, en paralysant les muscles, en s'opposant à la flexibilité du torse, en affectant *certaines parties* qui devraient demeurer saines et fortes.

Si les femmes étaient sages, elles renonceraient enfin à cet engin ridicule et nuisible; elles se rappelleraient qu'il faut mettre au monde des enfants robustes, et cette pensée, sans doute, les déferait de leur goût pour les tailles de guêpes. Eh ! mesdames, les tailles de guêpes sont-elles si conformes à la véritable beauté ? Je me permets d'en douter lorsque je regarde ces admirables statues antiques aux proportions si gracieuses et si belles.

Ce qui remplacera bientôt le corset, c'est la volonté appliquée à la science du mouvement, à la régénération des races civilisées.

Quant à la ceinture, dont je recommande l'emploi à toutes les fillettes commençant à sauter à la corde, à toutes les jeunes filles apprenant à danser ou allant au bal, il sera bon de s'en servir dès le début des études vocales. Elle ne saurait diminuer le ventre de grosseur, mais elle le soutient, point essentiel. Elle est une sorte de thermomètre indiquant à l'élève s'il opère ou non tous les mouvements de bas en haut ; elle l'avertit d'abord dès qu'en chantant il exerce la moindre pression sur les intestins. En outre, elle sert, pour ainsi dire, de plancher aux vibrations sonores.

L'emploi de la ceinture semblera si favorable aux élèves qu'ils continueront à en faire usage, même s'ils cessaient de chanter.

IX

EXERCICES

L'élève commencera par appliquer les divers mouvements que je viens d'énumérer à la lecture à haute voix de cette méthode jusqu'à ce qu'il la sache par cœur. En la récitant, il s'appliquera à faire ressortir les nuances

de prononciation qui existent entre ET et EST, entre AIME et SUPRÊME, entre une voyelle brève et une voyelle longue, entre les singuliers et les pluriels, entre les mots terminés par une seule voyelle, comme, par exemple, ENNEMI, PERDU, FLÉTRI et ceux terminés par deux voyelles dont la dernière se prononce à peine, comme AMIE, ÉMUE, PATRIE; entre les diphongues UI dans étui, IA dans diable, fiacre, IEU dans dieu, milieu, pieu, IEN dans mien, tien, etc., etc., et les syllabes composées simplement d'une consonne et d'une voyelle, comme FI dans figure. LI et TÉ dans liberté, etc., etc.; dans la conversation on tient rarement compte de ces différences: c'est un tort. La langue veut être respectée. Quand l'usage, l'afféterie, la négligence, le défaut d'instruction, de mauvaises habitudes contractées ça et là l'appauvrissent, la défigurent, c'est à l'artiste à lui rendre sa richesse, son charme, sa dignité; c'est à l'acteur, au chanteur, à l'orateur à observer avec soin ses inflexions si variées, si délicates.

Beaucoup de Français, même parmi ceux qui savent leur langue, ont une prononciation incorrecte, vicieuse, quelquefois grotesque. Peu de personnes, au contraire, se doutent que notre idiome si vertement critiqué abonde en admirables sonorités qui n'ont rien à envier à la langue italienne. Ce sont ces sonorités-là, négligées par le public, avilis par la foule, qu'il s'agit de rétablir, de conserver.

Au surplus, ce qui arrive chez nous arrive en Italie, en Angleterre, en Allemagne. S'imagine-t-on qu'à Florence, à Rome, les Italiens parlent et chantent tous d'une façon satisfaisante? Si on se le figurait, on se tromperait singulièrement. Allez à Milan, à Gênes, à Bologne, écoutez les naturels de ce beau pays italien où l'on suppose que les voix poussent comme des champignons, et dites-moi s'il s'y trouve beaucoup d'organes purs et sonores. Vous avez entendu cent fois des Italiens chanter, parler de la gorge et du nez. Pourquoi? parce que, ainsi que la majorité de nos compatriotes, ils ne cherchent point cette sonorité distinguée, cette bonne émission, cette prononciation excellente sans lesquelles il ne saurait y avoir de voix vraiment belles, ni d'organes nobles et séduisants.

La lingua toscana in bocca romana, pura, chiara, distinta è rarissima même chez les Toscans, même chez les Romains. C'est cependant chez les Romains que la parole et le chant ont le plus de sonorité. En somme, les gens distingués à tous égards et parlant *bellement* leur langue ne sont pas nombreux; mais j'ai toujours remarqué que ceux qui ont un bel organe ont grand air.

L'élève expliquera la méthode au professeur, afin que celui-ci puisse

savoir si le disciple s'est rendu compte de toutes choses. Ce travail ne sera interrompu qu'au moment où le chanteur possédera complètement les moyens que la *science du mécanisme vocal* met à sa disposition. Il trouvera à la fin de cette première partie des exercices que le maître lui fera consciencieusement étudier. Ces exercices ont pour objet de fondre entre eux les divers registres de la voix à laquelle ils donneront une homogénéité complète. Quand l'élève les dira parfaitement, il ne sera certes pas encore un artiste ; mais il saura conduire sa voix, aucune difficulté ne lui paraîtra étrangère et il aura rassemblé tous les matériaux nécessaires à l'art du chant.

X

HYGIÈNE

On fait fonctionner journalement ses bras, ses jambes, son cerveau ; pourquoi n'obligerait-on pas les poumons, le cœur, le foie, les reins à fonctionner mieux, avec plus d'activité, à se mouvoir efficacement dans les limites qui leur sont assignées ? Cette gymnastique ne serait-elle pas favorable à l'ensemble de l'organisme ? N'amènerait-elle pas une juste répartition du sang dans toutes les parties du corps ?

Qui en doute ?

Or, mon système permet au chanteur d'exercer les organes internes et de communiquer à ceux-ci, comme à ceux-là, une intensité de vie extraordinaire. Grâce à ce système, Messieurs, on obtient les résultats suivants :

Les mouvements opérés de bas en haut, sauf ceux de la pointe des épaules et du diaphragme, sont salutaires, hygiéniques, sans danger aucun.

Exercée avec précaution, la poitrine se consolide.

Les poumons se mouvant comme un soufflet d'orgue, se dilatent et se renforcent du faîte à la base.

Habilement mis en jeu, les muscles intercostaux acquièrent un développement, un assouplissement qui profitent à la poitrine et dont les autres muscles se ressentent.

Le cœur s'éveille et vibre sous l'influence du mouvement costal.

L'estomac devient plus vigoureux à la seule condition qu'on ne chante que trois heures après avoir mangé.

Le ventre disparaît, s'efface entièrement.

Les reins se sentent à l'aise par suite de la disposition générale du corps.

Quant aux maladies du foie, les chanteurs, on le sait, n'eurent jamais à les redouter et il est sans exemple, dit-on, qu'ils aient été atteints de crises hépatiques ou d'hypertrophie; ils n'ont donc rien à craindre de ce côté en dépit de la bile qu'ils ne manqueront pas de se faire en mainte occasion.

Le cou ne grossit ni ne se déforme.

Le larynx, ménagé, se meut sans peine et opère facilement sa modeste ascension.

Ouvert par la tension buccale, le gosier cessant d'être malmené, irrité, froissé, ne se congestionne plus.

Quoique enrhumé on peut chanter.

Ceux dont la croissance, par une raison quelconque, n'a pas été complète, grandissent.

Le torse gagne en vigueur, en souplesse, en beauté.

En beauté, ai-je dit ?

Oui.

Et à propos de cette dernière expression, Messieurs, laissez-moi vous demander si la beauté, celle des proportions du moins, ne vous paraît pas pouvoir résulter un jour pour tous les hommes du bon emploi et par conséquent de l'équilibre de leurs facultés ? Est-ce là une supposition hasardée, inacceptable, un rêve ? Je ne le crois pas. La pensée ne modifie-t-elle pas la phisyonomie et jusqu'aux traits du visage ? Pourquoi une existence bien dirigée, bien remplie, acceptée par des générations successives comme un noble héritage, n'influera-t-elle pas, à la longue, sur notre forme extérieure ?

Mais je me hâte de quitter le terrain des possibilités, de l'idéal peut-être, pour rentrer dans le domaine du réel.

Jusqu'au moment où *la science du mécanisme vocal* cesse de présenter des difficultés, voulez-vous savoir, Messieurs, où l'élève éprouve une grande fatigue pendant les trois ou quatre premiers mois en prenant ses leçons ? C'est aux jarrets. Et cela se comprend, puisqu'on agit sur les muscles de bas en haut. Quant à la gorge, à la poitrine, si la moindre lassitude s'y faisait sentir, c'est que la méthode serait mal comprise, mal enseignée, mal appliquée. Loin d'affecter les organes, les moyens que j'emploie les développent, les consolident, les guérissent. C'est à ce point qu'un enfant dont la colonne vertébrale aurait une tendance à dévier ne pourrait trouver rien de meilleur pour se redresser que l'exercice du chant pratiqué de cette manière. Il m'est arrivé de rendre égales les

épaules d'une jeune fille qui passait pour bossue et qui est actuellement une des plus belles personnes qu'on puisse voir. Et remarquez, Messieurs, qu'il n'y pas lieu de crier au miracle : de pareils faits se reproduisent journellement sous mes yeux. Ce qui étonne tout le monde me semble aujourd'hui très simple : j'ai découvert un des secrets de la nature, voilà tout ; mais je suis un peu fière de ma découverte, je l'avoue, et je suis heureuse du bien immense qu'elle fera.

En attendant que Messieurs les professeurs examinent mon système, qu'ils l'étudient, qu'ils se l'approprient, qu'ils constatent son action immédiate sur leurs élèves, je soutiens, j'affirme, *et je puis prouver* que tous ceux qui parlent peuvent chanter, acquérir une belle voix, la conserver intacte jusqu'à un âge avancé, en tripler, en quadrupler le volume par le travail ; que ceux qui en ont une belle, ce qui est toujours préférable, en augmenteront l'étendue et en doubleront la puissance en faisant leurs études ; que ceux enfin qui ont la poitrine délicate la renforceront indubitablement et que, à moins de tubercules avancés, ils pourront recouvrer la santé par ce travail qui est un régénérateur.

Vers la quarante-cinquième année, les forces vitales commençant à diminuer, tendent à se concentrer pour alimenter le corps et pour l'aider à franchir sans infirmités sa dernière étape ; à cette époque de la vie, si difficile à traverser, il faut faire des efforts pour que le sang qui a perdu de sa chaleur, de son activité, circule pourtant dans tout l'organisme. Les personnes de mon sexe qui voudront parer aux inconvénients inévitables du retour d'âge, éviter les engorgements si dangereux de l'utérus et passer sans inquiétude entre une multitude d'incommodités, éviteront bien des souffrances en faisant usage de ma méthode. C'est un moyen hygiénique dont j'ai déjà eu l'occasion de constater sur autrui les excellents effets et que je ne saurais trop recommander aux dames qui tiennent à prolonger leur existence et à conserver la santé.

X I

RÉSUMÉ DE LA MÉTHODE

L'élève observera soigneusement toutes mes recommandations ; il n'en négligera aucune : il songera à la position générale du corps, aux mouvements simultanés du creux de l'estomac, de la mâchoire inférieure et des lèvres, à la respiration, à l'émission, à la nécessité de suspendre la respiration avant d'émettre le son ; il fera jouer sans relâche

les basses côtes sternales, les poumons — en respirant profondément, — le diaphragme, la mâchoire inférieure qu'il avancera avec énergie et qu'il ramènera à cette position chaque fois qu'elle s'en sera éloignée par un mouvement inévitable au moment de la prise d'air, mouvement qu'il faut s'appliquer à restreindre ; il exigera des poumons, des basses côtes sternales qu'il tirera en arrière et du diaphragme un mouvement de va-et-vient semblable à celui d'un soufflet d'orgue dont on se garde d'épuiser entièrement l'air ; il se rappellera que tous les mouvements, à l'exception de ceux du diaphragme et de la pointe des épaules, s'accomplissent de bas en haut ; il n'oubliera point que les mouvements généraux se font en avant, que rien ne peint la bêtise comme des lèvres molles dont on dirait les coins retenus par des agrafes dans une espèce de renforcement formé par un sourire stéréotypé, et que les lèvres ne doivent pas être dans cet état lorsqu'elles n'y sont pas contraintes par un franc rire ou par un rire tranquille. La bouche, comme le torse, doit se projeter en avant ; non soutenue, elle signifie ivresse, vieillesse ou idiotie. Il ne faut pourtant rien exagérer, surtout quand on ne chante pas, et cependant on s'appliquera, même en marchant, à conserver la position corporelle propre à l'émission vocale ; assis, on fera bien de l'observer encore ; c'est une excellente habitude dont les bureaucrates se trouveraient à merveille. Cela les empêcherait de plier le torse en deux pour écrire et de se fatiguer l'estomac. On se souviendra de mettre le son en rapport avec le diaphragme par la tension de la mâchoire inférieure, tension sans laquelle l'ouverture qui lui permettra de descendre ne se ferait pas. Le diaphragme est le tremplin de la voix ; c'est là que le son doit aller se poser pour rebondir ensuite et s'élancer à l'extérieur par le conduit buccal. L'élève s'en souviendra. S'il l'oubliait, le son, posé, arrêté à mi-chemin, serait faible, mou, manquerait de justesse et résonnerait infailliblement dans la gorge. Appuyé à l'endroit indiqué, au contraire, et dirigé directement par le gosier bien ouvert vers l'étroite embouchure formée par les lèvres, il vibrera superbement. Alors il ne saurait être ni faux ni nasal. D'ailleurs, le prît-on dans la gorge, il redescendrait dans la poitrine si, pendant sa tenue, l'élève exécute les mouvements voulus, et, réintégré à sa place naturelle, il redeviendra juste instantanément. J'en ai fait cent fois l'expérience.

ANDRÉE LACOMBE.

(La suite prochainement.)





L'ÉCOLE DE L'ORCHESTRE



E public, non moins que les musiciens et même les exécutants, ne sait pas toujours apprécier les mérites ou juger les défauts des hommes auxquels incombe la direction de l'armée instrumentale. Généralement, on ne sait pas se rendre compte des difficultés de la besogne des chefs d'orchestre si souvent routinière ou mal jugée.

Au Conservatoire de Paris, on a projeté de créer une école d'orchestre qui fait défaut en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre, en Scandinavie, en Suisse, en Italie, en Espagne. Cette école, qui est un de ces projets rêvés et toujours inexécutés en Europe, va se trouver constituée en Amérique. Dans le Collège de musique qui va être élevé dans le Central-Park, à New-York, une école d'orchestre sera fondée. Comme la dotation de ce Collège musical est d'un million de livres sterling et que le directeur exige que les plus habiles maîtres, les plus estimés compositeurs y soient attachés; comme d'autres donateurs se joindront au donateur premier et veilleront, selon l'habitude américaine, à ce que l'idée du fondateur primitif ne soit ni altérée, ni faussée, ni affaiblie, il est à espérer que cette école d'orchestre sera maintenue à la hauteur de toutes les autres fondations américaines.

Ce ne sera point du reste la première fois que les européens vieillis et ankylosés dans leur impéritie, se seront laissés devancer par le peuple jeune, intelligent, oseur, qui a donné au roman Edgar Poë, et Joaquim Miller à la poésie. New-York est la métropole commerciale des Etats-

Unis. Nul doute que lorsque les savants de Boston, la cité esthétique et doctorale, et les philanthropes de Philadelphie, la ville moraliste de William Penn, auront vu dans New-York se fonder avec éclat, avec utilité surtout, un Collège musical, ils ne veuillent à leur tour doter leurs villes d'une école lyrique non moins splendide et utilitairement aménagée.

L'on prévoit déjà qu'avant cinquante ans, l'Amérique du Nord, sur toute sa surface, sera fournie d'orchestres vaillants, bien assortis, et surtout munis d'excellents chefs d'orchestre. Les compositeurs ne feront pas défaut non plus. Puisqu'il y aura des auditoires, des exécutants, des chefs d'orchestre, des salles de spectacle, des halles de concert, le terrain sera tout préparé, tout fécondé, et la moisson ne sera pas tardive. Les compositeurs écriront une musique originale comme Poë et Miller ont écrit des poèmes originaux; nos lèvres rassasiées de choses écoeurantes trouveront enfin quelque part une saveur sauvage, inattendue, vivifiante. La musique aura enfin cette franchise d'accent, cette ferveur de rajeunissement, ce renouvellement de pensée, cette réformation d'art qu'on cherche vainement chez nos maîtres les plus vantés.... mais ce sera en Amérique.

La direction d'une armée musicale, instrumentale ou chantante, ou simplement de fanfare nombreuse ou limitée dans son personnel, est une affaire complexe, une charge méritoire, une œuvre d'improvisation et aussi de méditations préventives; il y faut à la fois le tact, la souplesse, la divination et la science complète. L'abnégation y est aussi de mise, car c'est toujours l'idée d'un autre que le chef d'orchestre fait exécuter, et, sous la main, il a des hommes qu'il faut savoir manier au moral au moins tout autant qu'il faut savoir employer leur aptitude et la discipliner en vue de l'effet à produire.

Chef de musique, maître de chapelle, chef d'attaque, chef d'orchestre, etc., ce sont là des termes bien différents. Le chef d'attaque est le musicien chargé de conduire tous les chanteurs qui dans un chœur disent la même partie : il y a le chef et la cheffe. Le chef de musique est le musicien qui se trouve à la tête d'un corps de musique militaire; c'est aussi un chef d'orchestre. Dans les orchestres de femmes, qui désormais ne sont plus une rareté, la directrice d'orchestre reste nommée chef. L'attribution cheffe reste consacrée pour la motrice d'attaque dans les chœurs.

On n'a pas de terme pour la hiérarchie très nombreuse des exécutants entre lesquels se subdivise la direction qui, tout entière, est entre les mains du chef. Les premiers violons, les seconds violons, les basses, etc.,

tout cela doit marcher ensemble, se toucher du coude, comme on dit, et cependant avoir l'œil sur le maître dont le bâton ou l'archet vivifie, rythme, scande, et donne l'impulsion à tous les instrumentistes et à tous les chanteurs. Il y a au reste direction dès que deux instrumentistes ou chanteurs veulent opérer ensemble, et, tout de suite, cette direction s'attribue d'instinct au moins inhabile. C'est ce qui fait que les virtuoses, les solistes, les pianistes qui n'ont pas reçu la discipline éducatrice de l'accompagnement, se trouvent si maladroits, si empêchés lorsqu'ils veulent s'atteler à un duo, à un trio, à un quatuor, ou même simplement accompagner une romance.

Dans la musique de chambre, il y a toujours un *dirigeur*, un chef, un maître, et lui seul indique le rythme, marque les pulsations. Ce qui fait la supériorité constatée de l'exécution restreinte de la musique de chambre, c'est que, sans compétition d'amour-propre, l'élection du chef se fait entre gens instruits, bien élevés et réunis pour se procurer un plaisir délicat. Lorsque dans les fêtes de petites villes, on rassemble ces musiciens déjà façonnés par la musique de chambre, on est tout étonné de les trouver excellents pour la musique d'orchestre. La raison en est que leur éducation d'accompagnement est toute faite; mais c'est alors que la difficulté commence, parce qu'au lieu de les laisser choisir eux-mêmes leurs chefs parmi ceux qu'ils sont accoutumés à suivre dans le quatuor, on leur impose d'habitude un musicien quelconque affublé du titre de chef d'orchestre, mais non doué ni instruit pour cette direction. M. Sauzay, dans son érudite et très littéraire étude sur l'*Ecole d'accompagnement*, a touché à cette question. M. de Lenz l'a abordée aussi. Dans les revues musicales semées en Europe, on trouve quelques articles sur ce sujet. Néanmoins, le domaine musical auquel appartient la direction de l'orchestre a peu tenté les critiques d'art. On peut s'assurer qu'il n'a pas été négligé par Wagner, et les artistes connaissent tous le chapitre qu'il a consacré à ce sujet dans ses œuvres complètes (*Gesammalte Schriften und dichtungen*, 4^e vol., Leipzig), et où ses sagaces observations sont appuyées sur des modèles, des citations de partitions et une appropriation de technologie dont nous n'avons pas ici la ressource.

Lorsqu'un auditoire ne se rend pas compte d'une œuvre consacrée, lorsqu'il ne la comprend pas et ne la voit pas se développer à son oreille et à son entendement avec clarté, on peut conclure que le chef d'orchestre ignore son métier. Les instrumentistes, les chanteurs sont bien plus près d'un jugement réel et toujours juste lorsqu'ils se prononcent sur leur directeur musical, par la raison qu'ils sont menés et que tout de suite tout leur devient facile, tout se débrouille, tout s'aplanit devant

eux si leur chef sait tenir les rênes, si l'on peut dire de lui qu'il connaît son affaire. Ils ont le sentiment qu'ils sont bien conduits dès la première mesure, et, dès le premier battement, ils sentent aussi s'ils ont à leur tête un artiste incapable.

Quand un musicien a été une fois manié par un chef habile, il admet l'axiome que mieux vaut un ensemble d'exécutants secondaires avec un directeur expert, que les meilleures virtuoses avec un imbécile pour les commander. Ce qu'on rencontre le plus souvent, c'est un orchestre récalcitrant autant que peu instruit, et, pour le diriger, un chef incapable. Aussi, la musique exécutée en France, où cette association d'in incapacités est fort commune, ne tente-t-elle aucun auditeur, et les premiers essais n'ayant pas réussi, chacun se retire mécontent. Ainsi s'explique qu'il n'existe dans tant de villes ni Salle de concert ni Opéra. Le genre de musique qu'on y exécute s'y borne aux idées simples d'airs de danse, de pièces de concertos, à la récréation délicate de la musique camérale ou au quatuor vocal, ou bien encore à l'exécution savante de la musique d'orgue qui est très brillamment représentée dans nos départements. Lorsque ces mêmes musiciens veulent transformer l'art, introduire l'élément dramatique, se grouper pour la symphonie-musique, instruments, chants, chœurs, tout devient réfractaire parce qu'il ne se trouve plus pour tout coordonner un chef qui sache utiliser ces forces dispersées, et dont l'aptitude directrice corresponde aux qualités des musiciens qui doivent être dirigés et qui ne demandent qu'à bien faire.

Dans les départements, la leçon d'accompagnement est donc reçue dans les séances de musique intime où s'exécute le quatuor. Mais combien d'instrumentistes ne reçoivent pas cette éducation ! D'où il résulte qu'il y a dans l'école d'orchestre un double enseignement. Il y a la leçon d'accompagnement, il y a la leçon de direction. Il s'agit entre le chef et les exécutants de jouer ensemble, de suivre une mesure, un rythme indiqué, de commencer et de finir en même temps. Cela n'est point déjà facile. Il faut en outre étudier cet ensemble, trouver le sens complet des pages que le compositeur a écrites et mettre en relief, c'est-à-dire exécuter ce que le compositeur a créé, éclairer son œuvre, faire comprendre son idée, en montrer toutes les beautés. Cette collaboration réclame entre les exécutants et le chef une similitude d'éducation, une connaissance commune du vocabulaire musical, un sentiment semblable de l'art et de ses manifestations. Mais comme le *coup d'ouïe*, la perception auditive est différente, chaque instrumentiste, chaque chanteur est le point de départ d'un effet et le point d'arrivée de tous les autres effets multiples. Tout se transforme selon le *point d'ouïe* de chaque musicien.

et le rôle qu'il joue. Lui, le chef, doit tout voir, tout pressentir, tout préparer avec impartialité et tout faire converger vers le but qu'a marqué l'auteur et dont il doit avant tout avoir l'idéale compréhension.

La coutume est désormais d'élever les musiciens de manière à ce que rien de la musique ne leur soit étranger, ni l'acoustique, ni l'harmonie, ni la facture instrumentale, ni l'orchestration, ni la partie mathématique qui est afférente à la musique et dont Hoené Wronski, Durutte, Hehmoltz, Auguste Comte, Pierre Laffitte ont établi les bases. Le résultat de cette complète éducation sera excellent et l'ironie ne pourra plus s'attaquer à des musiciens comme nous en avons tant connu, qui parviennent après une longue vie à n'être que l'appendice de leur clarinette ou de leur violon et qui n'ont aucune intelligence de ce qui peut être un art dans son ensemble, dans son origine et dans son but esthétique. Mais ce que l'exécution gagnera à être suivie par des instrumentistes musicalement instruits, c'est ce qu'on ne comprend pas encore assez en France, tandis qu'en Amérique, on l'a si bien compris qu'il est admis déjà en principe que l'école d'orchestre dans le Collège musical ne s'ouvrira pour le chef comme pour l'exécutant que lorsque son éducation générale en musique aura été complétée dans tous les sens. L'école d'accompagnement et l'école de direction viendront couronner le tout.

Toutes les ressources de l'art moderne doivent être connues du chef d'orchestre et doivent lui être familières. Si son cerveau rétréci ne peut comprendre que la musique admise comme classique, il ne pourra faire exécuter de la musique moderne que celle qui s'est faite en copie des œuvres vantées, et il repoussera les compositeurs contemporains qui voudront franchir les barrières, ou bien il trahira leurs efforts et falsifiera leurs idées; il s'asservira à la tradition lorsqu'il exécutera les œuvres dites classiques, et l'on sait que dans ces conditions la tradition va sans cesse en s'altérant jusqu'à ce qu'un chef d'orchestre de génie, comme par exemple Habeneck, reconstitue l'œuvre et lui rende son rythme, son accent et son premier élan.

Il y a plusieurs manières de dire avec génie une belle phrase. La symphonie en *ut* mineur en est un exemple. Beethoven réclamait pour les quatre premières notes de l'*allegro* le mouvement solennel d'un large *andante con moto*. Il pensait faire ainsi mieux ressortir le caractère mythique du morceau. Il disait : « C'est ainsi que le *Destin* (*fatum*) frappe à notre porte. » L'*allegro con brio* ne devait commencer d'après lui qu'à la sixième mesure, et le changement devait trouver place au passage analogue de la deuxième partie.

En Allemagne on frappe, conformément à la tradition de Beethoven, les quatre notes en quatre coups saccadés. Habeneck réforma la tradition, et cette entrée n'en reste pas moins sublime. Telle qu'on nous la donne au Conservatoire, sous la tradition d'Habeneck, ces quatre notes sont toute une révélation. C'est qu'aussi Habeneck n'était pas seulement un homme d'étude, un pédant ferré sur ses quatre règles d'arithmétique musicale ; il sentait, il comprenait, il devinait, et quand il avait en main son bâton de maîtrise instrumentale, il était un révélateur, un créateur, le type admirable du chef d'orchestre.

Ecoutez les sonates de Beethoven 109, 110, 111, et aussi 106 et quelques autres. Si c'est un Français qui les exécute, vous ne les comprenez pas, elles vous ennient. Prenez un Suisse, un Allemand, un Scandinave, un Anglais, vous comprenez aussitôt. Le sens intime se révèle, c'est que l'étude de Beethoven s'opère dans le Nord dans le vrai sens d'un monde musical fermé à nos études fantaisistes, routinières et de *chic*, pour dire le mot vrai tel que l'argot l'a créé. De *chic*, il n'y en a pas dans Beethoven ; mais si un pianiste y en met, vous êtes sûr que Beethoven devient aussitôt incompréhensible, insaisissable. Listz, Rosenhaim, Olga de Janina, Hans de Bulow, Rubinstein, madame Szarvady, s'occupent avant tout de bien comprendre le maître, puis de l'interpréter comme ils l'ont compris. Cela seul suffit à leur succès. Les virtuoses qui enguirlandent Beethoven, qui l'enjolivent, lui donnent du *chic*, sont eux-mêmes les meurtriers de leur talent, et le public qui ne comprend pas ce qu'ils jouent se demande pourquoi ils ont un piano entre leurs mains, de même que lorsqu'il entend Schumann, Wagner, Brahms, Berlioz, interprétés au hasard, il s'irrite et réclame que chanteurs, chef d'orchestre et instrumentistes soient renvoyés à la férule scolaire, puisqu'ils prétendent faire comprendre à l'auditeur l'œuvre qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes.

Aux concerts du Conservatoire, on arrive à détourner Beethoven d'une intensive interprétation par suite de l'absence de discipline de l'orchestre sous la main autoritaire d'un chef qui sache exactement ce qu'il veut. Chaque instrumentiste accomplit sa tâche comme si lui seul était écouté ; il remplit son office avec une virtuosité incomparable ; mais l'ensemble de toutes ces virtuosités toutes mises en relief fait perdre à l'ensemble de l'œuvre son caractère d'unité, de personnalité. Chaque détail est cloisonné et la perspective disparaît. Ainsi, un orchestre émérite ne trouve en résumé d'autre résultat que d'avoir exécuté avec perfection les subdivisions du détail, ce qui est l'œuvre des commençants. Que fait un professeur de quatuor ou d'orchestre quand

il a affaire à des élèves ? Il se préoccupe des observations de détail, de la pénétration, de la séparation naturelle des phrases, de la nécessité de faire ressortir le chant à quelque partie qu'il se trouve, de l'importance des silences, de l'utilité de faire sentir les notes de basses qui modulent, de mettre, en un mot, chaque chose à sa place et de mettre en emploi toutes les ressources musicales de la mélodie, de l'harmonie, du rythme, des nuances et des sonorités, car partout où l'exécution est faible, l'idée sans clarté, la phrase sans accent, on peut être assuré qu'une de ces ressources musicales a été mise de côté ou négligée.

C'est en effet par la recherche de la perfection apportée à chacun des moyens indiqués que s'établit l'équilibre dans l'exécution ; mais cet équilibre relève tout entier du chef d'orchestre, le travail précédent dépendant surtout de l'habileté des exécutants faisant œuvre d'élèves studieux, et c'est le chef d'orchestre seul qui donne à l'emploi de ces moyens indiqués la valeur réelle en leur faisant occuper la place que, d'après sa sagacité, leur assigne leur importance relative.

On n'a pas assez parlé de l'étude de la perspective en musique. L'art du chef d'orchestre est de discipliner l'exécution de façon à mettre en relief l'idée première et de la colorer, de la nuancer par l'idée accessoire en reléguant au premier ou au dernier plan ces fonds, ces repoussoirs, ces ombres portées, ces accompagnements sur lesquels, en clarté ou en touche sombre l'idée principale doit se détacher. Dans l'exécution d'un chef-d'œuvre, tout instrument pense, et le chef d'orchestre réglemente cet ensemble de pensées concourantes et en lie la gerbe. L'exécutant, lui, s'absorbe dans sa partie, mais en s'abandonnant avec souplesse à l'impulsion qui lui est donnée. Lui, le chef d'orchestre, il entend et dirige les renversements de la haute à la basse, les imitations rapprochées, les changements de ton, toutes les complications transcendantes ; il ménage les forte, les piano, les crescendo, les smorzando, les coïncidences des phrases mélodiques qui, d'abord entendues séparément, sont ensuite réunies, superposées, entrelacées et s'alternent dans un mariage bien assorti tantôt au chant, tantôt à l'accompagnement, tantôt en majeur énergique et pompeux, tantôt en mineur dans l'échelle élevée des tons, dans les tristesses aériennes de l'idéal inaccessible. Il surveille avec un soin tout particulier les modulations, il contrôle aux violons la tenue du son, aux instruments à vent l'intempestivité bruyante, et à toute son armée, vaste ensemble de parties, trios, quatuors, quintettes, qui ont chacune son intérêt, l'homogénéité de jeu, d'efforts, de résultats. Un bon chef d'orchestre sauve souvent, par l'élégance et le fini de l'exécution, un morceau que tachent des détails vulgaires ; de même un inintel-

lignant batteur de mesure rend triviales les plus sublimes compositions.

Le secret de l'habileté dans la direction orchestrale, c'est de trouver le véritable sens de ce qu'il faut jouer. Ce n'est pas une qualité qui s'acquiert, loin de là ; une disposition naturelle fait seule deviner le côté philosophique et poétique d'une œuvre qu'on a fouillée dans toute sa partie technique. Quand on a été doué de cette faculté, on l'améliore, on l'accroît, on la guide, on l'affine ; mais l'éducation ne supplée pas le goût naturel, l'innéité du sens orchestral, de la virtuosité directrice de l'orchestre qui palpe en quelque sorte le caractère de l'œuvre musicale et aussitôt le formule à travers ses complexes exécutants instrumentistes. L'histoire musicale, dans la technologie spéciale de l'orchestre, fournit des renseignements, des traditions qu'il faut avant tout connaître ; c'est une érudition à acquérir, surtout à se créer personnellement, car ici tout échappe au commentaire matériel, et les mots sont insuffisants, les chiffres trompeurs, les commentaires égarent. C'est là le génie du chef d'orchestre de savoir trouver le style de chaque maître et de chaque époque, et de féconder son aptitude innée par l'érudition, la comparaison, l'expérience et ce flair particulier sans lequel un chef d'orchestre n'est qu'un vulgaire bâtonnier de tréteau.

Habeneck, à qui la France doit la résurrection de ses grands opéras et la création des concerts du Conservatoire d'où sont sorties toutes les autres associations symphoniques, est le représentant disparu de la géniale direction orchestrale. Par sa longue habitude de l'enseignement, son esprit intuitif de la musique instrumentale, par son activité, sa maîtrisante volonté, il s'était acquis sur l'orchestre de l'Académie de musique une autorité que nul ne songeait à lui contester et dont il se servit pour doter la France d'une incomparable armée d'exécutants auxquels il confia la révélation même de Beethoven. Aux répétitions générales, on ne pouvait assez admirer combien il savait s'imposer à ces masses intelligentes que, d'un signe presque invisible, il retenait ou lançait. Comme les moindres détails se relevaient par une appréciation scrupuleuse, avec quel art il nuançait, il moirait la nuance ! Dix fois, au besoin, la difficulté était attaquée, reprise, fouillée à nouveau ; pas une note, pas une intention n'échappait à sa susceptibilité auditive et esthétique que rien n'égarait ou ne calmait. Pour lui, chaque instrument, chaque son d'orchestre avait nom d'homme, et si, au moment d'obtenir son effet tant cherché, l'inadvertance d'un cor ou d'un basson venait tout gâter, Habeneck s'agitait sur son banc, frappait son pupitre à coups redoublés, et, fixant sur le maladroit trouble-fête sa face irritée, il le désignait aux blâmes du public et le rappelait à l'ordre sans merci.

Habeneck possédait la confiance des maîtres, et bien qu'il lui reprochât quelquefois de ne point accompagner ses chanteurs avec assez de ménagements, Rossini vantait sans cesse sa promptitude de coup d'œil et sa communicative ardeur. Lorsque Meyerbeer savait à n'en pas douter qu'Habeneck dirigeait les *Huguenots* ou *Robert le Diable*, il avait l'habitude de dire : « Ce soir je suis libre, je peux me promener ou dormir, Habeneck est à l'orchestre. Tout va bien. »

Il n'était pas toujours poli ; — avec Habeneck on sait toujours à quoi s'en tenir, disait Berlioz, c'est un caractère d'une inaltérable égalité, il est toujours en colère. — Il est vrai qu'on a vu mieux depuis. On a vu des cuistres grossièrement élevés, d'allures perfides et qui compensaient par l'absence de toute loyauté leur talent introuvable, et les orchestres ont dépéri entre leurs mains. En musique, c'est de tradition, on rencontre rarement des gens bien élevés, au moins faut-il que le talent soit une compensation. Habeneck, qui sut ne pas se distraire aux velléités écrivailleuses qui n'étaient pas son affaire, eut l'honneur, grâce à sa merveilleuse aptitude, d'avoir sa part dans les ouvrages qui, pendant un quart de siècle, se sont produits sur la scène française. Cela vaut mieux, pour sa gloire, que d'avoir composé trois ou quatre méchants opéras ou d'avoir, d'une plume venimeuse, critiqué tous les grands musiciens de son époque et d'avoir insulté Schumann, Auber, Berlioz, Meyerbeer, Wagner, Rossini et Verdi, comme le font chaque jour tels maîtres sots que je n'ai pas besoin de nommer.

MAURICE CRISTAL.

(La fin prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Komarinskaja*, deux airs russes de Glinka. *Symphonie espagnole* de M. Lalo; M. Sarasate. *Concerto en ut majeur*, pour piano, de Beethoven; madame Montigny-Rémaury. *Concerto en mi majeur*, pour violon, de M. Vieuxtemps; M. Marsick. *Adagietto* de M. Raff. *Suite d'orchestre en sol* de M. Ten Brink.— CONCERTS DU CHATELET : *Concerto en mi bémol* de Liszt. Madame Jaëll. *Le Sacrifice. Roméo et Juliette.*—CONCERTS DU CIRQUE FERNANDO.— CONCERTS ARBAN. SALLE FRASCATI.



ONCERTS POPULAIRES. — Michel Glinka n'est pas seulement un des plus illustres compositeurs que la Russie ait produits jusqu'à ce jour, c'est un musicien d'un ordre très élevé. On s'est trop habitué chez nous à ne le considérer que comme un amateur distingué, et bien des gens vous diront que le succès d'enthousiasme obtenu par son œuvre capitale, *La Vie pour le Czar*, doit être attribué avant tout au caractère éminemment patriotique du sujet traité par le musicien. Pour la plupart des artistes, Glinka n'est qu'un habile arrangeur des mélodies de son pays, dont il s'est largement inspiré dans ses deux opéras, *la Vie pour le Czar*, *Rouslann et Lioudmita*; pour la masse du public parisien, c'est un inconnu ou peu s'en faut. Glinka vint à Paris en 1844; il y fit entendre plusieurs fragments de ses œuvres dans un concert organisé à la salle Herz, sous la direction de Tilmant. Ceux qui ont assisté à ce concert en ont conservé une impression peu favorable; les autres connaissent à peine le nom du compositeur. Cette ignorance, jointe à la méfiance naturelle qu'inspire toujours au public parisien le nom d'un inconnu ou d'un étranger, explique jusqu'à un certain point le médiocre succès obtenu par les rares compositions de Glinka que nous ont fait connaître les Concerts populaires. L'ouverture de la *Vie pour le Czar*, exécutée il y a quelques années, ne rencontra que des critiques fort injustes pour la plupart et fort désobligeantes; quant à la fantaisie sur deux airs russes intitulée *Komarinskaja*, on ne l'a guère mieux appréciée, et la récente audition qui en a

été donnée au 5^e concert de la 1^{re} série a laissé le public absolument froid. C'est là pourtant une œuvre des plus remarquables, et le compositeur qui l'a écrite était certainement un symphoniste de premier ordre. Elle est bâtie sur deux petits thèmes, deux airs populaires de 30 à 40 mesures; le compositeur a pris ces deux idées mélodiques très simples en elles-mêmes, et il en a tiré toutes les conséquences qu'elles renfermaient. C'est merveille de voir avec quelle abondance il a su les tourner et les retourner de manière à les présenter successivement sous toutes leurs faces, avec quelle facilité il les prend, les quitte, les ramène, les unit, les sépare, avec quel art il les module et les nuance de mille façons, avec quel talent il arrive à en former un tissu harmonique, où se révèlent la science et l'habileté des maîtres les plus consommés. Malheureusement le gros du public reste insensible à tous ces raffinements du contrepoint; la mélodie originale lui a paru étrange ou lui a déplu, l'œuvre qui en est le développement lui paraît baroque ou ennuyeuse, et, pour lui, toute la science du compositeur est nulle et non avenue, du moment que l'idée première n'est pas à sa convenance. « Tous les motifs sont bons, disait Haydn, l'art consiste surtout dans la manière de traiter un thème et de le conduire, et c'est au compositeur à faire en sorte que l'idée la plus insignifiante prenne une physionomie, se renforce, croisse, s'étende et que le nain devienne géant à nos yeux étonnés. » Pénétrons-nous bien de ces paroles du maître qui renferment en peu de mots les principes essentiels de la symphonie, et nous n'aurons pas de peine à reconnaître que le musicien qui a su faire de deux airs populaires un morceau symphonique aussi complet, traitait la musique autrement que comme un art d'agrément et avait tiré quelque profit des leçons qu'il avait reçues de son savant maître Dehn et de l'étude approfondie qu'il avait faite de l'œuvre du maître des maîtres, Beethoven.

J'ai déjà longuement analysé la *Symphonie espagnole* pour violon principal et orchestre de M. Lalo, je n'y reviendrai pas. Cette belle composition, une des plus remarquables de l'école française moderne, a été exécutée pour la seconde fois au cinquième concert par M. Sarasate, avec un talent et une virtuosité hors ligne. L'œuvre et l'interprète ont été accueillis par les plus chaleureux applaudissements. Puisque j'en suis au chapitre des virtuoses, rien ne m'empêche de grouper dans un même alinéa les différents concertos qui ont été exécutés dans la période dont je fais le compte rendu. Il est à remarquer que voilà déjà cinq dimanches de suite que M. Pasdeloup nous fait entendre des concertos variés et nous présente des solistes différents, sans compter un sixième concerto et un sixième soliste, qui nous attendent dimanche prochain. D'aucuns trouvent que c'est beaucoup de concertos à la fois, mais on ne peut pas contenter tout le monde et... le public qui semble prendre un très vif plaisir à cette interminable exhibition de pianistes, de violonistes et de violoncellistes.

Madame Montigny-Remaury a joué au sixième concert le concerto en *ut*

majeur pour piano de Beethoven avec un style excellent et un art infini des nuances. On rappelle toujours comme une merveille, à propos de ce concerto, qu'à la répétition, le clavecin se trouvait d'un demi-ton trop bas et que Beethoven dut jouer sa partie en *ut dièze majeur*, étant accompagné en *ut naturel*. Sans doute une pareille facilité de transposition aurait de quoi nous étonner de la part d'un virtuose, exécutant le morceau à première vue ou même après l'avoir étudié dans le ton où il est écrit, mais j'avoue qu'elle ne m'offre rien d'extraordinaire de la part du compositeur, jouant lui-même le morceau qu'il vient d'écrire, qu'il a encore dans la tête, et le transposant immédiatement d'un demi-ton. Beethoven est assez riche de gloire pour qu'il soit permis de faire bon marché de cette petite légende.

On nous a présenté au septième concert M. Marsick, avec le concerto en *mi majeur* pour violon de M. Vieuxtemps. Bonne exécution, mais piètre musique. Il n'y a pas ombre de style symphonique dans ce *concerto*, dont le vrai titre serait : Morceau de violon avec accompagnement d'orchestre. C'est une suite ennuyeuse de *motifs*, écrits avec une certaine abondance mélodique, je n'en disconviens pas, mais trop souvent plats et insignifiants ou emphatiques et de mauvais goût. Pas de développement, orchestre réduit constamment au rôle de simple accompagnateur; en un mot, le concerto de M. Vieuxtemps peut être un exercice excellent pour mettre en lumière les qualités d'un virtuose, mais c'est une œuvre sans aucune valeur au point de vue symphonique pur et sans aucune affinité avec le concerto classique, tel que le comprenaient Beethoven et Mendelssohn, tel que le comprennent encore aujourd'hui MM. Lalo, Saint-Saëns et Max Bruch.

L'*adagietto* de M. Raff, inscrit au programme du septième concert n'est peut-être pas très original comme idées, mais c'est une page fort joliment écrite, sobrement développée et d'un style excellent. Je n'en dirai pas autant de la Suite d'orchestre en *sol* de M. Ten-Brink, et je m'étonne vraiment que M. Pasdeloup s'obstine à maintenir au répertoire une œuvre aussi triviale au fond que négligée dans la forme et digne tout au plus des concerts-promenades du Waux-Hall et du Casino-Cadet. Mise à sa vraie place, la fantaisie symphonique de l'auteur de *Calonice* pourrait être jugée avec quelque indulgence, mais nous avons le droit de nous montrer plus difficile quand il s'agit de compositions exécutées dans la maison de Beethoven et de Mozart, à côté des chefs-d'œuvre de l'art clasique, et je crois qu'il est permis, sans être trop exigeant, de demander que les musiciens qui ont la prétention de s'y faire jouer sachent penser et écrire, et qu'à défaut de style, ils aient au moins un peu de tenue.

H. Marcello.

CONCERTS DU CHATELET.— L'hiver s'annonce comme devant être très fertile en concerts. Outre les concerts du Châtelet qui poursuivent brillamment leur carrière, et ceux du cirque Fernando qui ont du premier

coup conquis la sympathie du public, je vois poindre à l'horizon les Concerts-Danbé — ils ne voudront pas déserter leur poste, — et tous ceux que donneront les nombreux artistes en renom qui embellissent tous les ans nos soirées musicales, ou viennent de loin pour recevoir à Paris la consécration de leur talent. Je me vois donc obligé dès à présent de prendre le parti, dans mon compte rendu, de ne parler absolument que des nouveautés quant aux compositions, à moins d'un mot lancé de temps à autre pour rappeler quelles œuvres connues ont été exécutées; et quant aux artistes, chanteurs ou instrumentistes, comme chacun possède son individualité, mon intention est de n'en laisser passer aucun sans dire l'effet qu'il aura produit sur le public.

Le troisième concert du Châtelet nous a offert madame Jaëll, dans le concerto en *mi bémol*, de Liszt, et le *Sacrifice*, chant biblique de M. Georges Boyer, musique de M. Théodore Ritter, le sympathique compositeur, l'éminent pianiste et l élégant ténor. Madame Jaëll, dont il est superflu de vouloir louer l'immense talent, a mis ses doigts féériques au service de la plus ingrate, de la plus discordante, de la plus incompréhensible musique qu'il soit donné d'entendre. Et comment cette grande artiste a-t-elle pu se mettre, — non dans les doigts, car là, tout lui est possible et facile, — mais dans la tête cet incohérent concerto qui n'a ni plan ni intention, où l'adagio suit l'allegro, où le vivace suit l'adagio, sans repos, sans séparation, sans laisser respirer l'artiste ni le public?

Le *Sacrifice* est une scène assez courte, mais d'un grand style. L'introduction instrumentale, où les effets d'orchestre sont supérieurement traités, développe un beau et large motif. L'air qui suit, et qu'on eût désiré un peu plus long, quoique écrit dans la limite extrême de la voix de basse dans le haut, a été interprété par M. Gailhard avec la magnifique voix qu'on lui connaît et une pureté irréprochable.

Rien d'inédit au quatrième concert. Passons au cinquième.

Roméo et Juliette, le drame lyrique de Berlioz, que M. Colonne a voulu remettre en lumière avec un grand éclat, fut exécuté pour la première fois dans la salle du Conservatoire, le 24 novembre 1839. La nouvelle interprétation n'aurait rien laissé à désirer si M. Colonne n'avait eu la malencontreuse idée de donner à chanter à mademoiselle Vergin, soprano-lauréate aux derniers concours du Conservatoire, la partie de contralto, originairement écrite pour madame Widmann. Et cela est dommage, autant pour mademoiselle Vergin, qui n'a pu y déployer ses belles notes hautes, que pour l'effet des stances du prologue. L'analyse complète de l'œuvre de Berlioz demanderait plus d'espace que je n'en ai à ma disposition. Je me bornerai à citer la splendide *fête chez Capulet*, où se trouve une mélodie de la plus grande beauté, le scherzetto chanté par M. Furst, dans lequel la voix solo et les chœurs dialoguent d'une manière très curieuse, la *Scène d'amour*, morceau symphonique où l'expression déborde, la *Reine Mab*, scherzo instrumental très original, le bel air du père Laurent : « Pauvre enfant

que je pleure », parfaitement chanté par M. Bouhy, et enfin le *Serment de réconciliation*, qui termine la partition. C'est un morceau religieux de la plus grande élévation. Des applaudissements enthousiastes ont salué la plupart des scènes que je viens de nommer. D'autres malheureusement ont profondément ennuyé. Telles sont le *Convoi de Juliette* et l'*Agonie et la mort des deux amants*. Sans m'étendre sur les taches qui déparent cette œuvre si pleine de vie, il faut rendre hommage au génie de Berlioz qui, seul peut-être, était capable de l'enfanter, surtout étant si mal secondé par les détestables paroles du poème.

CIRQUE FERNANDO. — Le huitième et dernier concert de la première série a été remarquable. Ce n'est pas que l'ouverture inédite du *Voyage en Suisse* ait beaucoup ajouté à l'attrait de cette séance, car l'introduction est d'une longueur démesurée, et l'*allegro* est un de ces morceaux dont il n'y a ni mal ni bien à dire ; mais l'*Adagio et Menuet* (première audition) est un petit chef-d'œuvre de grâce et de finesse. Le menuet rappelle, sans qu'il y ait toutefois la moindre ressemblance, tous les jolis menuets du dix-huitième siècle, depuis ceux d'Exaudet et de Grétry, jusqu'à celui que Mozart a placé dans *Don Juan*. Madame Olga de Janina, la grande prêtresse de Liszt et de Chopin, a exécuté une étude de concert de Liszt, étrange et baroque comme tout ce qui sort de la plume de cet illustre pianiste. Je lui ferai pour le choix de ses morceaux le même reproche que j'ai adressé plus haut à madame Jaëll. Ces dames auront beau faire, tout leur talent ne fera pas prendre à Paris une musique que Liszt lui-même n'y a pu faire réussir. La meilleure preuve qu'il soit possible d'en donner, c'est qu'aux concours du Conservatoire, le comité qui décide du morceau à faire exécuter par les élèves, et qu'on ne peut certes pas accuser de trop sacrifier aux Grâces, ne fait jamais tomber son choix sur un concerto de Liszt, à cause de son manque absolu de chant et de charme. Ce charme, je l'ai trouvé dans le *Rossignol*, mélodie russe d'Alabief, quoique transcrit pour le piano par Liszt. Madame Olga de Janina l'a admirablement joué. Aussi le public, transporté, le lui a redemandé à l'unanimité.

Le premier concert de la deuxième série n'a rien donné de neuf, si ce n'est peut-être un *andante* en *la bémol*, annoncé comme étant une première audition. Mais comme cet *andante* portait le nom de son auteur, M. Félicien David, il est probable, d'après la règle que s'est imposée M. Henri Chollet, que ce n'était une première audition que pour le cirque Fernando. Quoi qu'il en soit, ce morceau a fait plaisir, bien qu'on en ait trouvé le motif un peu trop développé. L'ouverture de *Madrid*, dont j'ai parlé avec éloge dans le dernier numéro, et qui a été exécutée pour la troisième fois à ce concert, est de M. Henri Chollet. Toutes mes félicitations.

M^{lle} Varni a chanté le bel air de Fernand Cortès avec beaucoup de succès. Il faudra cependant qu'elle travaille à faire davantage sortir sa voix.

SALLE FRASCATI. — *Concert-Arban.* — Si je n'ai pas parlé plus tôt du Concert-Arban, c'est à la multiplicité des soirées musicales et à l'infinie variété des morceaux de genres différents dont son habile directeur gratifie le public qu'il faut s'en prendre. En effet, les concerts organisés par M. Arban sont les plus éclectiques de Paris. Tous les styles, toutes les écoles s'y coudoient. A côté du sévère allegro ou andante d'une symphonie classique, résonne un joyeux air de danse, soit valse ou polka. A une ouverture d'un des grands maîtres de la scène, relevée par toutes les splendeurs de l'orchestre, succède une fantaisie pour l'orgue Alexandre, exécutée par la gracieuse Marie Deschamps, avec autant de talent que de charme. Les airs, les chœurs enfin, tout s'entremêle dans cette vaste salle avec un rare bonheur, et la parfaite ordonnance du programme y tient constamment le public en éveil.

Je me propose de revenir plus d'une fois sur le mérite de l'orchestre et des artistes solos qu'il renferme. Je parlerai aussi des bals masqués, car Arban est un admirable compositeur de musique de danse. Si l'on y fumait un peu moins, aucun genre d'attraction ni de séduction ne manquerait à cette salle, qui seule peut consoler les parisiens de la perte des bals de l'Opéra.

Henry Cohen.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

THÉATRE TAITBOUT : *La Cruche cassée*, opérette en trois actes, de MM. Noriac et Moineaux, musique de M. Vasseur.



OMME son aînée *la Timbale*, la pièce que nous venons d'entendre spécule sur les aspirations égrillardes du public voué à l'opérette. Son succès est donc assuré. Faut-il en féliciter chaudement les auteurs? Je ne le pense pas. Ils ont tous les deux assez de talent pour se consacrer à des travaux d'une gaieté plus convenable et pour lutter, armés d'un esprit véritable et de bonne compagnie, contre le mauvais goût du temps présent. Ils nous donneront bientôt l'occasion de le constater.

La pièce a subi, nous dit-on, les grands coups de ciseaux d'une censure pudibonde. Les auteurs et la direction en ont fait grand bruit; mais pour ma part je trouve que les ciseaux censeurs ont agi avec une discréption pleine de bénignité.

Que pouvaient dire de plus croustillant MM. Noriac et Moineaux? Le point de départ de la nouvelle opérette est poétique. Il est emprunté au célèbre tableau de Greuze, et Céline Chaumont représente ce tableau du maître avec une grâce toute particulière.

C'est sous Louis XV, avec tout l'appareil de l'époque, — un chevalier Lovelace, un bailli trompé, un tabellion grotesque — des paysans trumeaux — des costumes pimpants — que se déroule l'action suivante.

Colette doit se marier. Elle attend — au moment où le rideau se lève, son fiancé Marcaillou qui est allé chercher fortune à Paris — et elle va — ainsi qu'un vieil usage l'exige — chercher de l'eau à la fontaine.

Si elle accomplit sa mission sans accident, elle se mariera, mais si elle casse sa cruche, ce sera une preuve que sa vertu n'est plus suffisante.

Or, il arrive que, chemin faisant, elle rencontre le chevalier Gaston qui lui prend un baiser de force. Colette laisse tomber sa cruche qui subit un accroc respectable. Voyez-vous cette fatalité ! Cette cruche damnée est déjà tombée plusieurs fois, tantôt sur les cailloux d'une route, un autre jour sur le coin d'un perron, jamais elle n'avait été félée et voilà que tombant doucement sur l'herbe elle se brise !

Dame ! tant va la cruche à l'eau....

Il faut dissimuler cet horrible et compromettant accident; justement un rémouleur étranger au pays s'est installé devant la maison de Colette. Elle est sauvée si elle a le courage de lui donner sa cruche à raccommoder. Après quelques tergiversations, elle confie son malheur à l'étranger. Mais, hélas ! cet étranger n'est autre qu'Hilaire, le fiancé attendu.

De là, rupture, accusation portée contre le chevalier qui est bel est bien condamné par le bailli à réparer sa séduction par un mariage.

La femme du bailli, dont les rapports avec le chevalier sont tout à fait intimes, tente d'éviter cette union. Mais le chevalier, qui d'abord a résisté, trouve de réels charmes à Colette et accepte avec joie une condamnation qui le lie à jamais à une aimable femme.

Naturellement, le contrat signé par les époux, et rédigé par le tabellion dans un moment de gaîté bachique, porte le nom d'Hilaire à la place de celui du chevalier et Colette, blanche comme lait des accusations portées contre sa vertu, épousera son bien aimé Hilaire pendant que le chevalier reviendra à la tendre épouse du bailli.

Sur cette ligne principale se greffent quatre rôles épisodiques.

L'un d'eux tenu avec un entrain et une grâce extrême par mademoiselle Céline Montaland (Javotte), celui d'Elmire, joué et chanté par madame Perier, celui d'Omphale, mal interprété par la grande mademoiselle d'Harcourt et celui d'Hector dévolu à mademoiselle Debreux.

La pièce, je l'ai dit, dépasse la limite des plaisanteries permises. Il s'agit perpétuellement de la constatation d'un fait, fort peu intéressant en lui-même. Il s'agit de savoir si Colette a cassé ou n'a pas cassé sa cruche. Et comme on sait ce que parler veut dire, les joyeusetés pimentées se succèdent indéfiniment, apportant chacune une dose de gingembre qui ne peut satisfaire les gens de goût.

M. Vasseur a écrit une partition ni meilleure ni pire que celle de la *Timbale*. Il a trouvé pour madame Chaumont quelques notes agréables, auxquelles cette excellente artiste prête toute la délicatesse de son talent plein de mutinerie.

On ne peut pas mieux dire le poème à double sens et les couplets légers que la transfuge des Variétés. Elle est inimitable. Madame Chaumont n'a jamais mérité davantage les éloges de la critique.

Mademoiselle Montaland chante au troisième acte une chanson espagnole qui la place immédiatement après madame Chaumont.

On n'est pas plus jolie ni plus piquante.

M. Bonnet est amusant en rémouleur *scrupuleux*, et Galabert donne au tabellion une physionomie très gaie. Mercier est excellent dans son rôle de père.

Quant à M. René Luguet, il semble qu'il gagnerait à ne pas charger aussi outrageusement; sa gaîté attriste et ses effets manquent absolument de mesure.

M. Emmanuel est excellent comédien et fort bon musicien. Il en a donné des preuves.

Si je n'ai pas consacré à la musique de M. Vasseur un examen plus spécial, c'est qu'il me paraît que sa partition est faite avec une facilité condamnable, et qu'à part le récit de madame Chaumont au second acte et la chanson de madame Montaland au troisième, elle n'a rien d'assez intéressant pour qu'on s'y arrête davantage.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



AR décret du 20 novembre, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a nommé M. Vizentini directeur du Théâtre-Lyrique.

Voici l'exposé des motifs et le texte du projet de loi présenté par M. Wallon, ministre des beaux-arts, d'accord avec M. Léon Say, ministre des finances, projet de loi tendant à l'ouverture d'un crédit de 97,000 francs, applicable aux frais d'installation du Théâtre-Lyrique dont M. Albert Vizentini a été nommé directeur.

« Le budget du ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts comprend dans sa seconde section (beaux-arts) un crédit de 100,000 fr., applicable en 1875 aux dépenses du Théâtre-Lyrique. Sur ce crédit, une somme de 3,000 francs seulement a été employée. Il reste aujourd'hui disponibles 97,000 francs que la direction du Théâtre-Lyrique aurait reçus, conformément aux déclarations faites au mois de juillet dernier, lors de la discussion de la loi des finances de l'exercice prochain, si le théâtre avait pu être ouvert avant la fin de cette année. Des difficultés de diverses natures ont empêché longtemps le gouvernement de trouver un directeur qui consentît à courir les chances de l'entreprise. Ce directeur est aujourd'hui trouvé; il s'est déjà mis à l'œuvre et a commencé les préparatifs nécessaires pour que les représentations pussent avoir lieu dès les premiers mois de 1876. Toutefois, il n'a accepté la direction qu'il prend en ce moment, que sous la condition de toucher le reliquat qui existe en 1875. Ce reliquat, dans la pensée du gouvernement et, on peut le dire, dans celle de l'Assemblée nationale, devait être principalement affecté à des frais d'installation. Peut-être aurait-il pu être mis immédiatement à la disposition du nouveau directeur, puisque les dépenses qu'il doit servir à payer auront été engagées dès 1875; mais nous avons pensé qu'il était plus régulier d'en référer à votre autorité, en vous proposant d'annuler sur 1875 le crédit disponible de 97,000 francs et de le reporter à 1876, de sorte que le Théâtre-Lyrique, n'ayant rien reçu en 1875, recevrait en 1877 une subvention totale de 197,000 francs. Tel est l'objet du projet de loi que nous avons l'honneur de vous soumettre; il n'impose aucune charge au Trésor, puisqu'il consiste seulement à opérer un virement de crédit d'un exercice à un autre.

« Article premier. — Il est ouvert au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'exercice 1876 (théâtres nationaux), un crédit supplémentaire de 97,000 francs applicable aux frais d'installation du Théâtre-Lyrique.

« Art. 2. — Un crédit de 97,000 francs, inscrit au budget de l'instruction publique et des beaux-arts sur l'exercice 1875, est et demeure supprimé. »

-- Nous lisons dans *le Nouvelliste de Rouen* : « On sait qu'une grande représentation sera donnée le 16 décembre prochain, au Théâtre des Arts de Rouen, à l'occasion de la naissance de Boieldieu. Cette solennité sera marquée par la première représentation d'un opéra de son fils, M. Adrien Boieldieu : *la Halte du roi*, dont il a déjà été parlé lors du centenaire. Cette soirée se composera en outre du deuxième acte des *Deux Nuits* et d'un défilé dans lequel on verra apparaître tous les personnages des opéras de notre immortel compatriote. Une grande marche de M. Hasselmans, chef d'orchestre du théâtre, l'accompagnera. »

— Une vente de violons, altos, basses et archets de prix a eu lieu lundi dernier à l'hôtel Drouot. La plupart dépendaient de la succession de feu M. Maulaz, amateur distingué ; il s'y trouvait aussi la contre-basse de feu Achille Gouffé, un superbe instrument de Montagnana, qui a été adjugé pour 2,050 francs. On a remarqué : un alto de Stradivarius (1727), de la plus grande beauté, payé 7,000 francs ; un violon du même maître (1714), payé 7,900 francs ; un autre également de Stradivarius (1717), payé 2,220 francs ; un autre de Bergonzi, mais portant le nom de Stradivarius, payé 1,550 francs ; un alto de Gasparo da Salo, payé 830 francs ; un violon de Duifffoprugcar, payé 1,010 francs ; un violon authentique de Stainer (1669), payé 610 francs. Quelques-uns de ces instruments ont une valeur historique, comme le Duifffoprugcar, par exemple, qui est un curieux spécimen de l'art de la lutherie à ses débuts, le Stainer, admirablement conservé, et la contre-basse de Gouffé.

— Dans sa dernière séance, l'Assemblée nationale a eu à se prononcer sur la question du loyer de l'Opéra-Comique, lequel a donné lieu à un procès dont tout le monde se souvient.

Elle a adopté, à la majorité de 522 voix contre 2, sur 524 votants, un projet de loi tendant à ouvrir, au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'exercice 1874, un crédit supplémentaire de 6,500 francs, applicable au paiement des frais d'une action judiciaire soutenue par l'administration, au sujet du loyer de l'Opéra-Comique.

— Un concours ouvert par la direction de l'Eldorado, pour les paroles d'un « chant patriotique », n'a pas donné le résultat qu'on attendait. *Quatre cent quatre-vingts* chansons déposées au secrétariat ont été examinées par le jury, mais aucune n'a réuni les qualités requises pour obtenir le prix de 500 francs. Le jury n'a pu décerner qu'une médaille de 100 francs à l'auteur

d'un récit intitulé *le Petit Mendiant*. Le jury a décidé, à l'unanimité, qu'un nouveau concours serait ouvert dans les conditions premières du programme, et que le prix de 500 francs serait décerné aux meilleures paroles inspirées par un sentiment *patriotique*, et déposées à l'Eldorado du 1^{er} au 31 décembre prochain.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Lundi dernier on a repris *Don Juan* avec la distribution suivante :

Don Juan	MM. Faure.
Leporello	Gailhard.
Don Ottavio-	Vergnet.
Mazetto	Caron.
Le commandeur	Gaspard.
Dona Anna	M ^{mes} Krauss.
Zerline	Carvalho.
Dona Elvire	Gueymard.

— M. Halanzier vient de céder pour trois mois le baryton Couturier à M. Almérás, directeur du Théâtre-Royal d'Anvers.

Opéra-Comique. — *Piccolino* ne passera pas avant le mois de mars.

— Le centenaire de Boieldieu tombe le 16 décembre. L'*Opéra-Comique* prépare pour cette circonstance une représentation qui ne pourra avoir lieu que le 18, afin que les autorités rouennaises, retenues pour une représentation analogue au théâtre de Rouen, puissent y assister.

Le programme de la soirée de l'*Opéra-Comique* sera composé de :

La Dame blanche, *le Nouveau Seigneur du village*, *le Calife de Bagdad*.

Théâtre-Lyrique. — M. Vizentini n'aura pas moins de trois premiers chefs d'orchestre : le directeur lui-même, MM. Danbé et Thibault. Le sous-chef sera M. Boudier.

Salle-Ventadour. — Les représentations lyriques italiennes ont commencé — et fini — lundi dernier par *Rigoletto*.

Variétés. — Un nouvel engagement de chanteuse : celui de mademoiselle Dartaux.

Folies-Dramatiques. — On a lu aux artistes *la Belle Poule*, opérette en trois actes de MM. Crémieux, Saint-Albin et Blum, musique de M. Hervé. En voici la distribution :

Poulette	M ^{mes} H. Schneider.
La marquise de Montenbriche	Toudouze.
Fœdora	Raphaël.
Le baron de la Champignolle	MM. Milher.
Poulet	Max-Simon.
Jean Marcou	Luco.
Le chevalier d'Aigrefeuilles	Didier.

— M. Cantin vient d'engager mademoiselle May pour créer le principal rôle de *Fleur de Baiser*, trois actes de M. Coëdès. *Fleur de Baiser* succédera à la *Belle Poule*. En attendant, on a repris le 25 novembre *La Fille de madame Angot*.

Athénée-Comique. — L'Athénée va rouvrir prochainement ses portes, sous la direction de M. Montrouge, par une revue de MM. Clairville, Busnach et H. Roger de Beauvoir.

Concerts du Conservatoire. — Dimanche prochain, réouverture.

Voici le programme de la première série, programme qui se répète le dimanche suivant pour les abonnés de l'autre série,

1^o Symphonie en *si bémol* de Beethoven ; — 2^o Motet (double chœur n° 4), de J.-S. Bach ; — 3^o Concerto pour orgue et orchestre, de Hændel, par M. Alex. Guilmant ; — 4^o *Près du fleuve étranger* (chœur), de M. Ch. Gounod, paraphrase du psaume *Super flumina*, par M. A. Quételart ; — 5^o Ouverture du *Carnaval romain*, de H. Berlioz. — Le concert sera dirigé par M. E. Deldevez.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : CARTHUR HEULHARL.

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