



VOLTAIRE LIBRETTISTE

(1732-1769)



VOLTAIRE, qui, — d'une main plus ou moins heureuse, — voulut toucher à tous les sujets, depuis la théologie jusqu'aux petits vers, en passant par la philosophie, la linguistique, l'histoire, le poème épique et le théâtre, ne pouvait oublier l'opéra ou la tragédie lyrique, comme on l'appelait, avec juste raison, au siècle dernier. Si ce fut par un goût bien marqué pour ce genre illustré par Quinault, ou par jalousie des lauriers que Roy, Cahusac, l'abbé Pellegrin et autres, ses contemporains, recueillaient sous ses yeux, il n'est pas difficile de choisir l'explication vraie, la seule réelle de cette entreprise de Voltaire sur un terrain où il devait trébucher dès les premiers pas et enfin échouer complètement ; — nous verrons bientôt pourquoi.

Déjà, deux ans avant sa première tentative de *libretto* d'opéra, — dans sa préface d'*Œdipe*, — il traçait ainsi la théorie qu'il s'était faite du genre difficile qu'il allait aborder, envers et contre Apollon ;

« L'Opéra — dit-il — est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* et dans *Rodogune*. »

Après un tel tableau et un pareil aveu des difficultés, des conditions et des bizarreries du genre lyrique, il y a lieu de s'étonner que Voltaire se soit lancé dans une entreprise, pour laquelle évidemment il ne se sentait pas un goût déterminé ou au moins une sympathie suffisante. « Qu'allait-il faire dans cette maudite galère ? » eût dit Molière, en voyant Voltaire s'embarquer dans une aventure où lui-même se déclara insuffisant, en s'adjoignant le grand Corneille d'abord, puis d'autres poètes.

« Les vers bons à mettre en chant, » comme disait Boileau (qui avait échoué dans un essai lyrique et que La Fontaine n'avait pas impunément affronté), ces vers, coupés pour les exigences de la musique, devaient aussi être une pierre d'achoppement pour l'auteur de *la Henriade*, et il resta longtemps meurtri d'une première chute « accompagnée de plusieurs autres, » traînant jusqu'au tombeau la longue chaîne de ses illusions et de ses espérances cruellement trompées.

I

SAMSON (1732)

Ce fut entre ses deux tragédies d'*Eriphyle* (7 mars 1732) et de *Zaïre* (septembre de la même année), représentées avec des fortunes diverses, que Voltaire produisit le *libretto* de *Samson*, opéra en cinq actes. « Excusez du peu ! » eût dit Rossini, qui avait eu à lutter contre les rimes rebelles du *Guillaume Tell*, de M. de Jouy, lequel n'eut guère de commun avec l'auteur de *la Henriade* qu'un goût malheureux pour le genre lyrique.

Samson était composé dès 1731. Voltaire, dans sa lettre à Thieriot (du 1^{er} décembre de cette année), cite un menuet de huit vers qui devait s'y trouver. Ce ne fut qu'en 1746 que ce libretto parut au jour ; l'avertissement placé en tête de ce *poème* s'exprime ainsi :

« Cet opéra qu'on donne au public, avait été mis en musique, il y a quelques années, par un homme reconnu pour un des plus habiles musiciens de l'Europe. Des intrigues, qui s'opposent quelquefois au progrès des arts comme à toutes les autres entreprises, privèrent Paris de cette musique. »

L'accent de vanité qui domine dans ces quelques lignes vaut la peine d'être noté et relevé ; en résumé, si l'on avait attendu la représentation de *Samson* pour faire progresser le genre lyrique, on se fût exposé à une assez dure déconvenue.

Le même avertissement reparut, avec des variantes, dans l'édition de 1752.

« M. Rameau — y lit-on — le plus grand musicien de France, mit cet opéra en musique vers l'an 1732. On était prêt de le jouer, lorsque la même cabale qui depuis fit suspendre les représentations de *Mahomet ou le fanatisme*, empêcha qu'on ne représentât l'opéra de *Samson*.

« Le musicien employa depuis presque tous les airs de *Samson* dans d'autres compositions lyriques, que l'envie n'a pas pu supprimer.

« On publie ce poème, dénué de son plus grand charme, et on le donne seulement comme une esquisse d'un genre extraordinaire. C'est la seule excuse peut-être de l'impression d'un ouvrage fait plutôt pour être chanté que pour être lu. »

Dans cette nouvelle version de l'avertissement, Rameau n'est plus « reconnu pour un des plus habiles musiciens de l'Europe, » il est (et c'est encore assez magnifique) « le plus grand musicien de France. »

Quant à la soi-disant *cabale* qui s'opposa aux représentations de *Samson* et l'engloba dans la même interdiction que *Mahomet*, elle n'a jamais existé ; seulement, à une époque où il y avait une religion d'Etat, hautement reconnue, les audaces d'interprétation de la Bible dans *Samson* furent assimilées aux déclarations révolutionnaires qui émaillent le *Mahomet* du même auteur. Mais Voltaire donnait assez volontiers le nom de *cabale* et de complot à tout acte de justice contre les doctrines subversives dont il se faisait trop souvent l'interprète et le vulgarisateur.

Rameau, — comme plus d'un compositeur de ce temps-ci, Rossini en tête, — employa ailleurs ses bonnes inspirations, et c'est ainsi que la plus grande partie de la musique de *Samson* passa dans le *Zoroastre*, de Cahusac (1749), devenu dès lors, pour ce fait, la bête noire de Voltaire. Ainsi, Paris ne fut nullement privé des mélodies de Rameau ; la capitale évita l'ennui du libretto de *Samson*, voilà tout ; mais c'était bien quelque chose, il faut en convenir.

Le librettiste annonce son œuvre, parodiée de la Bible, comme « l'esquisse d'un genre extraordinaire. » Hum ! voilà de la modestie bien discutable, et cet ouvrage ne nous semble guère plus fait pour être *lu* que pour être *chanté*. Ceci nous rappelle le mot de Figaro à propos de l'opéra comique : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » Mais les rimes de *Samson* valaient-elles bien la peine d'être chantées ?... *That is the question*. Qu'on en juge par cette citation de la fin du premier acte du susdit libretto. Voici ce que le héros hébreu devait chanter, — une sorte de *Marseillaise* avant la lettre :

*Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
Remonte à ta grandeur première,
Comme un jour Dieu, du haut des airs,
Rappellera les morts à la lumière
Du sein de la poussière!
Et ranimera l'univers.*

*Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
La Liberté t'appelle ;
Tu naquis pour elle ;
Reprends tes concerts.*

*Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
L'hiver détruit les fleurs et la verdure ;
Mais du flambeau des jours la féconde clarté
Ranime la nature
Et lui rend sa beauté ;
L'affreux esclavage
Flétrit le courage ;
Mais la Liberté
Relève sa grandeur et nourrit sa fierté.
Liberté ! Liberté !*

Il est probable que Rameau, — qui se vantait, on le sait, de mettre en musique tout, jusqu'à la Gazette même, — recula devant ces vers duriuscules où ni la rime ni la raison ne sont satisfaites, en dépit du vers, resté proverbial, de Boileau :

La raison dit Virgile ; et la rime, Quinault.

Quoi qu'il en soit, cette emphatique litanie en l'honneur de la liberté ne fut pas perdue ; lors de la translation des *cendres* de Voltaire au Panthéon, le 10 juillet 1791, le cortège funèbre, sorte de mascarade antique, s'arrêta devant les Tuileries et y chanta ce chœur, mis en musique par Gossec, plus intrépide que Rameau. La liberté exige parfois de rudes sacrifices...

Comme nous l'avons déjà dit : dès 1731, Voltaire et Rameau travaillaient ensemble à mettre, tant bien que mal, sur ses pieds le héros hébreu. Le 1^{er} décembre 1731, le librettiste écrivait de Paris à son féal Thieriot :

« Quand Orphée-Rameau voudra, je serai à son service. Je lui ferai airs et récits, comme sa Muse l'ordonnera. »

Parmi ces airs à mettre en musique, on jugera, par un échantillon de choix, de ce que devait être le reste :

*Le vrai bonheur
Souvent dans un cœur
Est né du sein de la douleur.
C'est un plaisir
Qu'un doux souvenir
Des peines passées ;
Les craintes cessées
Font renaître un nouveau désir.*

Quelle poésie de flûte à l'oignon ! Décidément, à côté de Voltaire, M. Scribe est un poète lyrique de haute volée. Mais le librettiste était tellement persuadé de la bonté de son œuvre, qu'il ajoutait ces paroles incommensurables :

« Quand Rameau voudra faire jouer *Samson*, il faudra qu'il tâche d'avoir quelque examinateur au-dessus de la basse envie et de la petite intrigue d'auteur... »

Moins de deux ans après ceci, le collaborateur de Rameau semble s'être rendu justice ; je dis *semble*, parce qu'avec Voltaire on ne sait jamais bien quand il est sérieux ou quand il ne l'est pas ; c'est une presque perpétuelle grimace que cet homme-là. Enfin, voici ce qu'il écrit à Berger (novembre 1733) :

« J'ai fait une grande sottise de composer un opéra ; mais l'envie de travailler pour un homme comme M. Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie, et je ne m'apercevais pas que le mien (si tant est que j'en aie un), n'est point fait du tout pour le genre lyrique. Aussi, je lui mandais, il y a quelque temps, que j'aurais plus tôt fait un poème épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage : il n'y en a aucun de méprisable ; mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement. Peut-être qu'avec de la tranquillité d'esprit, des soins et les conseils de mes amis, je pourrai parvenir à faire quelque chose de moins indigne de notre Orphée ; mais je prévois qu'il faudra remettre l'exécution de cet opéra à l'hiver prochain. Il n'en vaudra que mieux et n'en sera que plus désiré du public. Notre grand musicien, qui a sans doute des ennemis en proportion de son mérite, ne doit pas être fâché que ses rivaux passent avant lui. Le point n'est pas d'être joué bientôt, mais de réussir. Il vaut mieux être applaudi tard que d'être sifflé de bonne heure. »

Les quolibets accumulés à la fin de cette lettre déguisent mal le profond dépit de son auteur ; voici ce qui venait de se passer : Rameau ne pouvant rien tirer du libretto de *Samson* et voulant enfin se produire sur la scène lyrique, avait accepté de l'abbé Pellegrin, mis en musique, fait enfin recevoir et jouer avec succès l'opéra d'*Hippolyte et Aricie* (1^{er} octobre 1733). A un mois de distance, le souvenir de ce déboire pour Voltaire datait à peine d'hier. Il écrivait, dès le 27 septembre, à Cideville :

« Les paroles sont de l'abbé Pellegrin, et dignes de l'abbé Pellegrin. La musique est d'un nommé Rameau, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lulli. C'est un pédant en musique ; il est exact et ennuyeux. »

Voilà de la critique musicale bien sommaire. Ah ! M. de Voltaire, — eût-on pu lui dire, — vous êtes orfèvre, « c'est-à-dire un librettiste malheureux. »

Donc, Voltaire n'avait pas pour unique intention, en offrant *Samson* à Rameau, de faciliter l'entrée du musicien à l'Opéra. Et quel dépit dans ces mots : « un nommé Rameau, » succédant si brusquement à « notre Orphée ! » Quelle dissonnance non préparée et encore moins résolue !...

Cependant, faisant contre fortune bon cœur, Voltaire écrit encore à Berger (mai 1734) :

« Vous, monsieur, qui êtes le très digne secrétaire d'un prince qui veut bien être à la tête de nos plaisirs (*Victor Amédée de Savoie, prince de Carignan, directeur de l'Opéra*), faites-moi, je vous prie, l'amitié de me mander quand il faudra lui envoyer les paroles de *Samson*. Je n'ai fait cet ouvrage par aucun autre motif que par celui de contribuer de fort loin à la gloire de M. Rameau et de servir à ses talents, comme celui qui fournit la toile et le chevalet contribue à la gloire du peintre. Mais quoique je ne joue qu'un rôle fort subalterne dans cette affaire, cependant je voudrais bien n'avoir aucune difficulté à essuyer et pouvoir compter personnellement sur la protection de M. le prince de Carignan, soit pour la manière dont cet opéra sera exécuté, soit pour l'examen des paroles. »

Toujours la même allégation !... Il a voulu fournir un livret à Rameau ; mais ce qui l'inquiète le plus, c'est de savoir si le public entendra ses rimes sous une musique quelconque. Une anecdote de parolier, qui nous revient à la mémoire, complète (ce nous semble) la pensée toute personnelle de Voltaire : un jour, c'était dans sa vieillesse, l'auteur des *Deux-Gendres*, Étienne, assistait à un concert où l'on exécutait un air de *Joconde*, un de ses livrets mis en musique par Nicolo, on sait avec quel succès. L'air s'achève au milieu des applaudissements ; Étienne rayonnait d'émotion. « Ah ! (dit-il à un de ses voisins), on vient de chanter de mes paroles. »

Voltaire eût dit, ou tout au moins éprouvé même chose, à l'audition de son *Samson* ; mais il n'eut pas ce bonheur tant et si ardemment et si longtemps désiré.

La même année (1734) et le même Berger sont témoins de cette petite confidence qui vaut son pesant de vanité... lyrique :

« M. Rameau n'a point d'ami ni d'admirateur plus zélé que moi, et si dans ma solitude et dans ma vie philosophique je retrouve quelque étincelle de *génie*, ce sera pour le mettre *avec le sien*. »

N'est-ce pas ineffable?... Mais où Voltaire est inimitable, c'est lorsqu'il veut parler musique ; écoutez ceci :

« On dit que dans les Indes l'opéra de Rameau (*les Indes galantes*) pourrait réussir. Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les Lullistes ; mais, à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe, que nous n'avions point ; mais les Rameau le perfectionneront. Vous m'en direz des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici. »

Voltaire n'a pas été meilleur prophète que librettiste, et

Son oracle est moins sûr que celui de Calchas.

Et de se raccrocher de plus belle à sa planche de salut, c'est-à-dire à son libretto biblique :

« Je ferai de *Samson* tout ce qu'on voudra ; c'est pour Rameau, c'est pour sa musique mâle et vigoureuse que j'avais pris ce sujet. »

Est-ce bien vrai, ou plutôt n'est-ce pas pour faire son *Armide*, comme Quinault la sienne, sauf qu'il y a un abîme entre les deux librettistes?...

Serrant toujours de près Rameau, dont il a peur de subir l'abandon, Voltaire l'accable de compliments et de flagorneries :

« Orphée-Rameau a bien raison de croire que *Samson* est le chef-d'œuvre de sa musique ; et, quand il voudra le donner, il me trouvera toujours prêt à quitter tout pour rimer ses doubles croches. »

Ses doubles croches!... il y tient décidément. Ceci semble indiquer que Rameau composait d'abord sa mélodie, sous laquelle Voltaire ajustait tant bien que mal, — plutôt mal que bien, — ses versicules ; ce qui expliquerait le rocailleux des couplets qu'il commettait et dont nous avons déjà cité deux exemples.

Reprenant son libretto au point de vue littéraire et scénique, l'auteur défend pied à pied les caractères qu'il y a mis, surtout celui de Dalila, sorte de contrefaçon maladroite d'*Armide*.

« Je n'entends pas trop — écrit-il à Thieriot (de Cirey, le 25 décembre 1735) — ce qu'on veut dire par une Dalila intéressante. Je veux que ma Dalila chante de beaux airs, où le goût français soit fondu dans le goût italien. Voilà tout l'intérêt que je connais dans un opéra. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, des actes courts, c'est là ce qui me plaît. Une pièce ne peut être véritablement touchante que dans la rue des Fossés-Saint-Germain (à la Comédie-Française). — *Phaéton*, le plus bel opéra de Lulli, est le moins intéressant.

« Je veux que le *Samson* soit dans un goût nouveau ; rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Est-ce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent, avec une monotonie d'antiphonaire, nos syllabes féminines ? C'est un poison froid qui tue notre récitatif. Mandez-moi sur cela l'avis de Pollion (*M. La Popelinière*) et de Bernard (*l'auteur du libretto de Castor et Pollux*). »

Goût nouveau, on va voir ce que cela veut dire. « Il faudra, — écrit-il au même Thieriot, à un mois de distance, — il faudra obtenir un examinateur raisonnable, qui se souvienne que *Samson* se joue à l'Opéra et non à la Sorbonne. » Ainsi, ce que Voltaire appelle un « nouveau genre d'opéra, » c'est le droit d'insulter impunément en plein théâtre l'objet de la foi des chrétiens, en travestissant les récits bibliques. Singulière façon d'entendre, d'enseigner et surtout de pratiquer la tolérance religieuse !...

Il semble que pour lui *Samson* fut son hégire ; il en parle avec fanatisme et s'obstine à vouloir l'imposer quand même, par force, s'il le faut, à l'Opéra et au public. Et pour combler la mesure du ridicule, écoutez-le donnant des conseils à Rameau, par l'intermédiaire de son séide Thieriot ; c'est du dernier plaisant et à la fois d'une rare outrecuidance :

« Je réponds à M. Rameau du plus grand succès, s'il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un goût italien mitigé (?). Qu'il réconcilie l'Italie avec la France. Encouragez-le, je vous prie, à ne pas laisser inutile une musique si admirable. »

C'est inouï, insensé, sans logique... Et d'abord, qu'est-ce qu'un *goût italien mitigé* ? Où Voltaire avait-il entendu de la musique italienne ? Il en avait peut-être entendu parler ; toujours le oui-dire, comme pour l'hébreu et les langues orientales qu'il se vantait de connaître à fond, et sur lesquelles il déraisonnait d'une façon si bouffonne qu'on en pleure... de rire ! Rameau suivit le conseil de Voltaire, en ne laissant pas inutile sa musique ; il la mit dans *Zoroastre* ; mais ce n'était pas là ce qu'avait voulu dire son irascible librettiste, et Cahusac paya pour le musicien bien avisé. Ce pauvre Cahusac !...

En attendant que, treize ans après, Rameau encadrât la musique de *Samson* dans *Zoroastre*, le libretto biblique n'avancait guère ; le musicien doutait avec raison que le poème, traité de cette façon, pût être accepté ; il n'achevait rien. Quant à Voltaire, il tenait plus que jamais

au plan que — disait-il, — il s'était toujours proposé. « Je m'étais écarté de la route ordinaire dans le poème, parce qu'il (*Rameau*) s'en écarte dans la musique. »

Il fallut, bon gré mal gré, corriger le livret. Il paraît que madame du Châtelet, l'*amie* du poète, travaillait avec lui à ce bel ouvrage qui ne devait jamais voir la lumière... de la rampe. Dans l'intimité, la vérité lui échappait, ou plutôt habitué à rire de tout, il se moquait lui-même de son œuvre ; ce que c'est que la force de l'habitude ! Il appelle quelque part son libretto : « Mes sottises philistines et hébraïques. » Et ailleurs : « Il y avait un certain contraste de guerriers, qui venaient présenter des armes à Samson et de p..... qui le retenaient, lequel faisait un effet fort profane et fort agréable. Si vous voulez, je vous enverrai encore cette guenille. » Oui, *guenille*, mais comme le bonhomme Chrysale, Voltaire eût volontiers ajouté :

Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère.

Ces plaisanteries, d'un goût douteux, s'adressaient, dans l'intimité, à Thieriot, au marquis d'Argenson et autres familiers ; mais lorsqu'il s'agit de livrer à la publicité ses opinions, Voltaire alors le prend de haut et, — par exemple, — dans sa *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, sorte de rhétorique dont tous les exemples sont tirés de ses propres ouvrages, il prononce *ex cathedrâ* les outrecuidantes assertions que voici :

« Le plus grand mal de ces spectacles (*les opéras*), c'est qu'il n'y est presque pas permis d'y rendre la vertu respectable et d'y mettre de la noblesse ; ils sont consacrés aux misérables redites de maximes voluptueuses, que l'on n'oserait débiter ailleurs : la clémence d'Auguste envers Cinna, la magnanimité de Cornélie ne pourraient y trouver place. Par quel honteux usage faut-il que la musique, qui peut élever l'âme aux grands sentiments, ne soit employée parmi nous qu'à chanter des vaudevilles d'amour ? Il est à souhaiter qu'il s'élève quelque génie assez fort pour corriger la nation de cet abus et pour donner à un spectacle devenu nécessaire la dignité et les mœurs qui lui manquent.

« Il faut que l'opéra soit sur un autre pied pour ne plus mériter le mépris qu'ont pour lui toutes les nations de l'Europe.

« Je crois avoir trouvé ce que je cherchais depuis longtemps dans le cinquième acte de l'opéra de *Samson*. Qu'on examine avec attention les morceaux que j'en vais rapporter...

« Que l'on compare à présent la force et l'harmonie d'une telle poésie avec les vers dont sont remplis les opéras qui ont parmi nous du succès, à la faveur de la musique. »

Je sais bien que l'ouvrage d'où est tirée cette citation curieuse, — pour ne pas dire davantage, — n'a pas paru sous le nom de Voltaire ; mais on sait depuis longtemps, à n'en pouvoir douter et par les nombreuses confidences de l'auteur à ses intimes, que ce livre est tout de

lui. C'est se prodiguer l'encens à discrétion et sans craindre d'en être suffoqué, si épaisse cependant qu'en soit la fumée !...

De 1736 à 1768, il n'est plus fait mention de *Samson* dans la correspondance de Voltaire; il ne faut pas croire pourtant qu'il eût oublié son œuvre, d'autant mieux chérie qu'elle était assez mal venue, pour ne pas dire avortée; cette fois encore c'est sur le ton de la bouffonnerie qu'il en parle incidemment à Chabanon, auteur dramatique et musicien lui-même :

« Quoi! vous songez à ce paillard de Samson et à cette p..... de Dalila? Et de plus, vous nous envoyez du beurre de Bretagne? Il faut que vous ayez une belle âme!

« Savez-vous bien que Rameau avait fait une musique délicieuse sur ce *Samson*? Il y avait du terrible et du gracieux. Il en a mis une partie dans l'acte des *Incas*, dans *Castor et Pollux*, dans *Zoroastre*. »

Ceci a été écrit au commencement de 1768, à une époque où Voltaire espérait encore tirer quelque parti de son libretto, sans doute en le transformant en tragédie. Comme Moncrif, lecteur de la reine et examinateur de cette œuvre, ne lui avait pas été favorable pour la raison que nous avons déjà dite, — la parodie de la Bible, — le patriarche de Ferney n'eut pas assez de foudres pour accabler, par lettre, son juge sévère. Voltaire prétend qu'on veut empêcher « qu'on ne mette des doubles croches sur la mâchoire d'âne de Samson. »

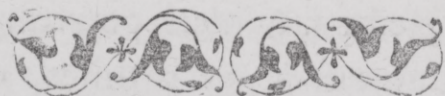
Cette plaisanterie sur la mâchoire d'âne plaît tant à son heureux auteur, qu'il la remet en œuvre dans la suite de la même lettre :

« M. le duc de Choiseul n'est pas, je crois, musicien; c'est la seule chose qui lui manque; mais je suis persuadé que, dans l'occasion, il protégerait la mâchoire d'âne de Samson contre les mâchoires d'ânes qui s'opposeraient à ce divertissement honnête, *ut est*. Il faut une terrible musique pour ce Samson qui fait des miracles de diable; et je doute fort que le ridicule mélange de la musique italienne avec la française, dont on est aujourd'hui infatué, puisse parvenir aux beautés vraies, mâles et vigoureuses et à la déclamation énergique que Samson exige... Par ma foi, la musique italienne n'est faite que pour faire briller des châtrés à la chapelle du pape. Il n'y aura plus de génie à la Lulli pour la déclamation, je vous le certifie dans l'amertume de mon cœur. »

Il y a loin de ce jugement sévère porté contre la musique italienne aux éloges pompeux que l'on a lus ci-dessus; mais Voltaire, qui ne sut jamais garder de milieu ni de mesure en rien, était aussi outré dans la palinodie qu'il l'avait été dans l'éloge.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)





ANDRÉ PHILIDOR ⁽¹⁾

IV



PHILIDOR fit suivre cet ouvrage d'une opérette peu importante : *l'Huître et les Plaideurs*, ou *le Tribunal de la chicane*, qui fut donnée à l'Opéra-Comique le 17 septembre 1759, et reprise au même théâtre, avec des changements et des augmentations, le 13 août 1761 (2).

C'est à cette époque que se place l'heureux mariage de Philidor. Par une de ses cousines, une demoiselle Leroy ou Leroi, qui avait épousé le

(1) Voir les numéros des 15 juin et 15 juillet.

(2) Voici le titre exact de la seconde édition de la pièce imprimée : « *L'Huître et les Plaideurs*, ou *le Tribunal de la chicane*, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé de morceaux de musique et vaudeville, représenté sur le théâtre de la foire Saint-Laurent en 1759 et 1761, par M. Sedaine, la musique de M. Philidor. » Et voici la préface de cette seconde édition : « Cette petite pièce, ou plutôt cette farce a été représentée pour la première fois à la foire Saint-Laurent de l'année 1760 (l'auteur se trompe de date) ; proposée, faite, mise en musique, apprise et représentée en moins de dix-sept jours. Elle avait tous les défauts d'un ouvrage indigeste et précipité ; cependant, le reproche le plus unanime fut son peu de durée. C'est ce qui m'a décidé à l'étendre en y joignant des couplets, des scènes et des morceaux de musique qui couvrissent du moins l'irrégularité de l'ouvrage. Et de fait, un opéra-comique qui n'est point composé de scènes à tiroirs, et qui n'a ni amant, ni intrigue, ni mariage, ne peut guères tenir son succès que des charmes de la musique et du mérite de l'exécution. »

compositeur Richer, surintendant de la musique du duc d'Orléans, il se trouvait déjà allié à la famille de cet artiste, dont le fils aîné, violoncelliste distingué, était attaché à l'infant don Philippe, dont le second, violoniste de talent, était à la Cour du duc de Parme, et dont le troisième acquit une grande réputation comme chanteur et fut une des étoiles du Concert spirituel ; il resserra cette alliance en épousant, le 13 février 1760, la fille de Richer, qui devint elle-même une chanteuse remarquable, et qui obtint, ainsi que son frère, de grands succès au Concert spirituel. Cette union fut constamment heureuse, et Philidor n'eut qu'à se louer de sa femme, qui lui survécut de quelques années (1).

Trois semaines après son mariage, il donna son troisième ouvrage. Celui-ci parut, non plus à l'Opéra-Comique, mais à la Comédie-Italienne, et, chose assez singulière, les deux théâtres donnèrent, le même jour (6 mars 1760), la première représentation de deux pièces tirées du même sujet, d'un conte de La Fontaine. Celle de la Comédie-Italienne, intitulée : *le Quiproquo*, ou *le Volage fixé*, était d'un nommé Moustou pour les paroles, de Philidor pour la musique ; celle de l'Opéra-Comique, qui avait pour titre : *les Troqueurs dupés*, avait pour librettiste Sedaine, pour compositeur l'Italien Sodi. Par un hasard encore étrange, Philidor, qui avait donné ses deux premiers ouvrages avec Sedaine, et qui s'était séparé de lui en cette circonstance, fut trahi par son collaborateur, tandis que Sedaine l'était par le sien. « Par un contraste singulier, l'opéra dans l'*Histoire de l'opéra bouffon*, tandis que les paroles du *Volage* nuisaient sur le théâtre des Italiens à la musique de M. Philidor, la

(1) Voici quelques renseignements intéressants, que j'extraits de la notice publiée dans *le Palamède* :

« Philidor a eu quatre sœurs et six frères.

« Le treize février mil sept cent soixante, il épousa Angélique-Henriette-Élisabeth Richer, sœur du célèbre chanteur et professeur de chant de ce temps, dont M. Ponchard a encore reçu les leçons ; de cette union sont issus sept enfants, dont deux, un fils et une fille, morts en bas âge ; il est donc resté à Philidor, et il a laissé après lui quatre fils et une fille décédée au mois d'août 1825, âgée de cinquante ans, très jolie, charmante, et femme de Pradher, professeur de piano au Conservatoire, qui n'avait que dix-sept ans lorsqu'il l'épousa, elle en ayant vingt-huit. Pradher est mort il y a quelques années ; sa femme, Élyse Philidor, seule des enfants du compositeur, était musicienne. — André-Joseph-Hélène Danican-Philidor, l'aîné et le dernier (survivant) des quatre fils du célèbre compositeur et joueur d'échecs, ancien conseiller de préfecture et ancien membre du conseil général d'Eure-et-Loir, est mort à Paris, rue de la Paix, 9, dans sa quatre-vingt-troisième année, le vendredi 6 juin 1845, à sept heures du soir. »

Au sujet de la famille Richer, on peut consulter Laborde, qui donne sur elle des renseignements très précis.

musique des *Troqueurs dupés* empêchait de réussir les paroles de M. Sedaine sur le théâtre de l'Opéra-Comique.

Philidor ne se fût pas découragé pour ce petit échec, dont, d'ailleurs, on ne le rendait pas personnellement responsable. Il se remit aussitôt à l'œuvre, et retrouva la veine de son premier succès avec *le Soldat magicien*, joli petit acte, dont Anseaume, alors souffleur de la Comédie-Italienne, lui avait fourni le livret, et qui fut donné à l'Opéra-Comique le 14 août 1760. Mademoiselle Luzy, qui joua plus tard les soubrettes à la Comédie-Française, y tenait le rôle de Crispin d'une façon charmante, et trente-deux représentations consécutives n'empêchèrent pas cet aimable ouvrage d'être fréquemment repris et de se maintenir pendant de longues années au répertoire (1).

Reprenant sa collaboration avec Sedaine, Philidor donnait au même théâtre, le 18 février 1761, un acte nouveau intitulé : *le Jardinier et son Seigneur*. La pièce était amusante et vive, la musique fort bien venue, et *le Mercure de France*, en constatant le succès, s'exprimait ainsi sur le compte du compositeur : — « En possession des suffrages des amateurs de ce genre (l'opéra-comique), M. Philidor en obtient tous les jours de nouveaux applaudissements ; et ces mêmes amateurs trouvent qu'il a rendu dans cette pièce des images que l'on n'avait pas encore osé risquer en musique. » Ce qui revient à dire que Philidor continuait son rôle de novateur, et s'inquiétait peu des critiques ignorantes dont il était parfois l'objet.

Il le pouvait sans inconvénient, car, à cette époque, il était sûr de lui-même, sûr de son talent ; il se sentait assez fort pour imposer au public ses volontés, et cela est si vrai que, pendant près de dix ans, et quoiqu'il eût parfois maille à partir avec certains esprits récalcitrants, quoiqu'il se mît en lutte ouverte avec certaines routines d'oreille et qu'il heurtât, non sans combat, des habitudes reçues, on peut dire qu'il ne connut pas un insuccès. *Tom Jones* à la Comédie-Italienne, *Ernelinde* à l'Opéra, soulevèrent bien quelques critiques, quelques protestations, quelques hésitations ; mais, en fin de compte, le musicien parvint toujours par désarmer ses détracteurs, et ces deux ouvrages, qui figurent parmi les plus importants de son répertoire, lui valurent aussi ses plus grands triomphes.

(1) Le sujet du *Soldat magicien* était tiré du *Bon Soldat*, comédie en un acte que Dancourt avait extraite des *Fous divertissants*, comédie en cinq actes et en vers, dont les deux Poisson avaient eux-mêmes puisé le fond dans un conte d'Ouville. Le plan, mis en œuvre par Anseaume, avait été tracé par de Serrières.

Trois écrivains s'étaient mis en quatre pour fabriquer un livret d'opéra-comique en deux actes, qui devait être signé d'un seul d'entre eux : Quétant (1). Ce petit ouvrage, tiré d'un conte de Boccace, *le Revenant*, et qui avait pour titre : *le Maréchal-ferrant*, fut mis en musique par Philidor, et représenté à l'Opéra-Comique, le 22 août 1761, avec un succès encore inconnu dans les fastes de ce théâtre.

Les biographes qui ont refusé à ce compositeur le don du charme et de la mélodie, ne connaissent assurément pas cette œuvre savoureuse et si bien venue, qui fourmille de motifs heureux, de chants élégants et gracieux. Dans le *Maréchal*, Philidor s'est montré tout à la fois musicien inspiré, harmoniste distingué et parfois hardi, *instrumentateur* très habile (2), en même qu'il déployait une gaieté franche, allant souvent jusqu'à la bouffonnerie et une originalité piquante, sans être jamais grotesque. Je serais fort embarrassé de choisir les meilleurs morceaux de cette partition excellente ; j'en signalerai pourtant quelques-uns. Au premier acte, d'abord le trio de la dispute, qui est d'une facture très serrée, d'un rythme franc, vif et vigoureusement accusé, et dont l'harmonie, toujours très pure, est souvent fort élégante ; l'ariette qui suit : *Je suis douce, je suis bonne*, conçue volontairement sur un plan uniforme et très original, et qui est pleine de malice et de finesse ; l'air très court du maréchal : *Je suis expert en médecine*, morceau franc du collier, et dans lequel la largeur du style fait ressortir encore le sentiment comique ; le duo de Marcel et de La Bride : *Premièrement, buvons*, qui est une des meilleures pages de la partition et des plus franchement gaies, avec ses harmonies ingénieuses et élégantes, ses imitations excellemment employées. Ce n'est pas tout. L'air de La Bride :

*Quand pour le grand voyage,
Margot plia bagage...*

cité avec raison par divers biographes de Philidor, est très original ; l'imitation avec la voix du bruit des cloches, tandis que le quatuor fait des gammes en *pizzicato* à l'unisson et que les cors donnent des

(1) » Quant au poème, si c'en est un, le plan est de M. de Serrières, les ariettes, dont quelques-unes sont bien coupées, sont de M. Anseaume, et le reste de M. Quétant, qui s'est approprié le tout, sans doute avec le consentement des autres auteurs. » (Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique*.)

(2) Je demande grâce pour ce néologisme, et j'espère qu'on me le pardonnera en faveur d'une expression qui, quoique indispensable, manque à la langue musicale.

notes pleines et ouvertes, a un cachet de bizarrerie et de singularité des plus amusants. Enfin, le trio bouffe :

Que voulez-vous?

— *Monsieur le maréchal,*

qui termine ce premier acte, et dans lequel Bastien, racontant les souffrances de son âne, contrefait grotesquement les braiments de l'animal, tandis que les deux autres personnages l'imitent en se moquant de lui, est d'une couleur très comique. C'est là de la bonne, de la vraie bouffonnerie musicale.

Au second acte, l'air de La Bride :

Brillant dans mon emploi,

est chaudement et franchement écrit; son allure est gaie; son instrumentation nourrie et colorée. L'air de Colin se fait surtout remarquer par l'excellent récitatif qui le précède. Enfin, toute la première partie du trio :

Fripon,

Répond;

Parle, dis quel est ton nom.

et qui n'est, jusqu'à l'arrivée de Colin, qu'un duo entre Eustache et Marcel, est traitée d'une façon supérieure; on voit que cela est écrit par une main habile et expérimentée; l'attaque en est ferme et vigoureuse, le rythme net et carré, l'instrumentation soignée et très savoureuse, quoique laissant toujours entendre très distinctement les paroles.

En somme, la partition du *Maréchal-ferrant* est une œuvre supérieure, si l'on considère surtout l'époque à laquelle elle a été écrite; elle brille par le style, par la verve, par la facture, par l'instrumentation, et elle plaça Philidor au premier rang des compositeurs de cette époque, dont les ouvrages alimentaient le répertoire de l'Opéra-Comique, à côté de Duni et de Monsigny, dont il n'avait peut-être pas la grâce délicate et touchante, mais qu'il égalait sous le rapport de l'inspiration, et auxquels il était bien supérieur au point de vue du savoir et de la pratique pure. Au reste, le public accueillit l'œuvre avec de véritables transports de joie, et lui fit un succès qui ne put être épuisé par cent représentations, et qui ne l'empêcha point de rester pendant quarante ans au répertoire. Les annalistes s'accordent pour reporter sur le musicien l'honneur d'un tel succès : — La pièce, en général, lit-on dans l'*Histoire de l'opéra bouffon*, est conduite avec art : elle est écrite avec décence; mais sa pleine réussite semble principalement due à l'harmonieuse musique

de M. Philidor. » Et Desboulmiers, plus explicite à ce point de vue, dit dans son *Histoire de l'Opéra-Comique* : — « Cet opéra-comique est un des plus grands succès qu'on ait jamais vus sur le théâtre de la foire. L'on peut assurer, sans partialité, qu'il fut dû tout entier à l'excellente musique, qui est de M. Philidor. » Cette fois, il y eut unanimité, quoique peut-être tout le monde n'appréciât pas complètement le génie du musicien, car, quelques années plus tard, Framery, dans un article dont j'ai cité plus haut un fragment, rappelant les premières préventions du public à l'égard de Philidor, disait, en parlant du *Maréchal* : — « *Le Maréchal* ramena tous les esprits, on en chanta toutes les ariettes (en continuant cependant de nier que l'auteur eût du chant, car les premières impressions sont puissantes). Les auteurs adoptèrent ce nouveau genre, qui n'était point celui de l'Italie ; ses tournures de phrase, conséquentes les unes aux autres, et qui ne tenaient rien du premier mélange, furent le modèle sur lequel le génie des autres musiciens se forma. Ce changement se fit sans qu'on s'en aperçût, sans même qu'on y pensât ; on était bien éloigné de croire lui devoir quelque chose : à peine fit-on réflexion que sa manière était neuve, qu'elle n'était pas celle qui, jusqu'à ce moment, avait été d'usage (1). »

On voit que parmi les contemporains de Philidor il s'en trouvait pour lui rendre justice, et pour admirer en lui un vrai grand artiste (2).

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

Nous donnons plus loin un autographe de François-André Danican Philidor, que nous devons à l'obligeance de M. Danican Philidor, secrétaire général de la préfecture du Doubs.

(1) On donna au théâtre de Nicolet une parodie du *Maréchal-ferrant* dont voici le titre d'après la pièce imprimée : « *Le Forgeron*, opéra-bouffon meslé d'ariettes, avec un prologue, parodie du *Maréchal*, représenté pour la première fois en avril 1762, par la troupe du sieur Nicolet, sur le boulevard, par M. G. Delautel, premier violon de son orchestre. » (Paris, Hérisant, in-8, 1762). Ce Delautel, artiste aujourd'hui complètement inconnu, avait écrit les paroles et la musique de ce petit ouvrage.

(2) *Journal de musique*, etc., mai 1770.



LE MARÉCHAL FERRANT

(1761)

AIR DE LA BRIDE

Musique de
A. D. PHILIDOR.

Allegretto.

CHANT

Quand pour le grand voy - a - ge Mar -

Allegretto.

PIANO

f

-got pli - a ba - ga - ge Des clo - ches du vil -

-la - ge J'en - ten - dis la le - çon

Din di don don din di

don don Et je pro - mis d'en fai_re u -

- sa - ge d'en fai_re u - sa - ge

din di don don Con_so_le-toi pau_vre ma -

ri te voi _ là bien mais res _ te sy

din di don don Con_so_le toi pauvre ma _

_ri te voi _ là bien mais res _ te sy Con_so _ le - toi pau_vre ma _

_ri te voi _ là bien mais res _ te sy.

A -

-près main - te com - plain - te sur u - ne pin - te Je fis - ser -

-ment de fuir tout en ga - ge - ment Pour l'homme

sa - ge Un doux veu - va - ge Est l'a - van - ta - ge le plus char -

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) has lyrics: *_ mant est l'a_van - ta - ge le plus char - mant.* The piano accompaniment consists of a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, piano accompaniment only. It features a right-hand part with a melodic line of eighth notes and a left-hand part with a bass line. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation. The vocal line (treble clef) has lyrics: *Quand pour le grand voy - a - ge Mar -* The piano accompaniment (treble and bass clefs) includes a dynamic marking *p* (piano) in the right hand. The key signature is two sharps.

Fourth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has lyrics: *- got pli - a ba - ga - ge Des clo - ches du vil -* The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues the accompaniment. The key signature is two sharps.

la - ge J'en - ten - dis la le - çon

Din di don don din di

don don Et je pro - mis d'en fai_re u -

- sa - ge d'en fai_re u - sa - ge

din di don don Conso - le - toi pau - vre ma -
p *f*

- ri Te voi - là bien mais res - te sy Con - so - le - toi pau - vre ma -
f *p* *f* *p*

- ri Te voi - là bien mais res - te sy
f *p* *f*

din di don don din di
p *f* *p* *p*

don don Con - so - le - toi pau - vre ma -

f *p* *f* *p*

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a half note 'don' followed by another half note 'don', then a quarter rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a descending eighth-note pattern in the right hand and a single note in the left hand, with dynamics alternating between *f* and *p*.

- ri Te voi - là bien mais res - te sy Con - so - le - toi pau - vre ma -

f *p* *f* *p*

This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a melodic phrase, a quarter rest, and another melodic phrase. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and dynamic pattern as the first system.

- ri Te voi - là bien mais res - te sy.

f *p* *f* *p* *f* *p*

This system contains measures 5 and 6. The vocal line concludes with a melodic phrase and a quarter rest. The piano accompaniment continues with the same pattern, ending with a final chord in the right hand.

f *p* *f* *p*

This system contains the final two measures of the piece. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand and a single note in the left hand.

28. 20
et 2.

J'espère ma très chère et bonne amie que tu auras eu assez
d'argent pour attendre le mois de janvier selon mon compte tu dois
avoir dépensé près de 400 l. et c'est beaucoup trop il est impossible
que je puisse tenir à cette dépense je crois bien que les maladies
outrées coutent mais 66 l. par mois pour mes deux jeunes garçons
et ma cousine et 200 l. par mois pour toi et ma fille et à peu
près ce que nous dépensions tous mes enfants nourris Philimon et
moi à la maison. Le c. de Brühl est parti pour la campagne et ne
reviendra en ville que le 10 du mois prochain mais j'écris
par cette même poste pour qu'on t' avance 10 Louis à ton frère
Silvestre au quel je promets d'envoyer une petite lettre de
change le 15 du mois prochain de près de 400 l. dont il te
remettra le surplus des dix Louis avancés sur ces 10 Louis tu donnera
60 l. à Auguste et Frédéric ainsi que six francs à ma cousine et
tu cherchera à ménager les Etrennes, j'ai encore près d'un mois
à passer sans faire d'affaires et ce n'est que par l'économie que
je trouve le moyen de payer ma dépense, tout est tranquille ici
et presque toute la noblesse est à la campagne je me suis trouvé
la semaine dernière à un dîner de musiciens et compositeurs

on a a la bouteille fait des canons mais aucun de la compagnie n'a
 pu faire un canon a la 5^{te} et ma suis avisé de lui faire un qui n'est
 pas mauvais tu pourras en régaler ton frere Silvestre a la fête ton
 frere auguste pourra faire son Canadien et Antoine chantera la bape.

Trois moderato

a - - - - - men amen a - - - - - men a

a - - - - - men amen a

a - - - - - men

allegro.

men a - men amen

men a - men amen

amen a - men a - - - - - men a - men amen

allegro.

c'est ce qu'on appelle le canon scientifique et il n'y a que les faiseurs
 de contre points qui sont capable de les ~~faire~~ composer.

j'apprends par les nouvelles que Raoul de comte de Sedaine et
général a beaucoup de succès fais moi la plaisir de me donner
des nouvelles de Spectacles je ne t'en demande pas de politiques
attendu que nous les savons mieux ici qu'à Paris même.

je te restre tous mes sentiments de tendresse et d'amitié et
te souhaite une aussi bonne santé que celle dont je jouis
Jarnowick qui ne m'avait pas vu depuis 18 ans prétend
que je suis rajeuni adieu ma chère amie je t'embrasse
et sur tous la vie ton excellent ami

AD Philidor

ce 22. X^{bre} 1789.

P.S. bien des amitiés à tous nos enfants Parents
parents, amis et autres.



à Madame
D'ANGLETERRE

Madame Philidor rue de la
mechandise maison de M. de la Harpe
au coin de la rue neuve St. Augustin
à Paris

54
49



PEINTURES DÉCORATIVES
DU
FOYER DU NOUVEL OPÉRA



AUJOURD'HUI nous nous sommes trouvés, à l'École des Beaux-Arts, en présence d'une série de peintures conçues par le même artiste, exécutées par lui seul, et dont l'élaboration n'a pas coûté moins de neuf ou dix années de persévérance.

Il y a neuf ans, en effet, un événement vint préoccuper le monde des peintres modernes; il s'agissait de représenter dignement l'Art français dans un lieu qui, de sa nature, devait mettre l'œuvre sans cesse en lumière, le foyer du nouvel Opéra. Cette tâche venait d'être confiée à un jeune peintre, déjà presque célèbre par de brillantes promesses et par quelques toiles estimées, M. Paul Baudry. — Or, depuis ce temps, ce jeune homme, au su de tous les artistes, s'est confiné dans l'exécution de ce vaste ouvrage, et, aux dépens de bien des intérêts, s'est voué à la gestation exclusive de l'œuvre qu'il nous montre aujourd'hui.

Cette œuvre comprend trente-trois compositions, exécutées avec un sentiment d'*unité* qui en est le caractère principal. La dernière, le plafond même du foyer, n'est pas encore terminée à cette heure.

Aux deux extrémités de la première Salle, deux toiles, de dimensions exceptionnelles, représentent l'une *le Parnasse* et l'autre *les Poètes*. Entre ces deux tableaux sont exposées dix autres peintures et dix médaillons.

Le Parnasse est un tableau conçu d'après les données allégoriques de la tradition grecque.

Apollon est descendu de son char céleste; les Heures tiennent les rênes des coursiers de lumière; à la droite du dieu, les Grâces offrent la flèche d'ivoire et la « grande » lyre; au-devant, à quelque distance, Melpomène, en tunique de pourpre et cuirassée de bronze, se tient appuyée sur la massue d'Hercule. Clio convoque à la fête élyséenne les génies de la Musique; Erato s'incline vers un personnage, sans doute Haydn ou Mozart; au loin, Mercure guide vers l'Empyrée un groupe de compositeurs divins : Beethoven, Gluck, Lulli, Meyerbeer, Boïeldieu, Rossini, d'autres encore, et la fontaine Hippocrène épanche son onde sacrée, son enthousiasme, sur la hauteur, aux pieds d'Uranie et de Polymnie.

A droite, dans l'angle inférieur, le peintre, en manière de signature générale, n'a point jugé inopportun de nous offrir son propre portrait, entre celui de M. Charles Garnier, l'architecte du nouvel Opéra, et celui de M. Ambroise Baudry, dont le talent et les conseils ont été des plus appréciés, au point de vue architectural, dans la construction de l'édifice.

La grande composition opposée, intitulée : LES POÈTES, est le parfait pendant de ce tableau.

Au centre, dans le lointain azuré, Homère est debout, à l'ombre des deux ailes, étendues sur sa tête, de l'immortelle Poésie. A sa droite, Achille s'élanche héroïque, svelte, aux pieds légers, étincelant, comme le type éclaircur des civilisations guerrières; à gauche, sont groupés Amphion, dont les chants savaient émouvoir jusqu'aux rochers; Hésiode, qui raconta la Nature et la gloire des Jours; puis, le divin Orphée, à la lyre enveloppée d'un vol de colombes.

Ces deux peintures présentent des qualités d'exécution de premier ordre. L'Allégorie, difficile dans les temps modernes, y transparait simple et sans banalité. Les formes et les attitudes concourent au sentiment d'harmonie qui émane de ces groupes noblement conçus : la couleur totale, concentrée dans la première toile, sur la robe de la Muse tragique, et dans la seconde sur l'armure de l'Atreïde, — est d'une haute et savante distinction. L'impression que laissent ces deux tableaux est excellente.

Les dix compositions, exposées latéralement, représentent les caractères traditionnels et les influences magiques de la Danse, de la Musique, de la Poésie et de la Beauté.

La Mort d'Orphée est l'une de celles qui nous offre la plus parfaite pureté de dessin.

La Bacchante, courbant la branche de pin, pour s'en former un thyrses meurtrier, est admirable, et sa tête, renversée en sa fureur fière, est d'un beau sentiment. Orphée, nous paraît-il, n'est pas revêtu de la beauté de cet éphèbe inspiré que l'on imagine à son nom ; et les Ménades (dont l'une célèbre, par une danse cruelle, l'agonie du grand chanteur) n'expriment peut-être pas toute la sincérité de l'emportement qu'elles devraient éprouver ; — mais il y a de telles élégances dans le ton et les lignes de ce tableau, qu'il mérite, malgré cela, de chaleureuses félicitations.

La sainte Cécile, écoutant les harmonies de l'Art sacré, au fond d'un rêve mystérieux, paraît religieusement comprise. La vision, toutefois, est trop *distincte* : les yeux de l'âme perçoivent des réalités, en effet, mais ces réalités ont un caractère *autre* que celui de la chair et du sang, proprement dits.

La peinture de Murillo, celle même de Raphaël, se sont rapprochées souvent de l'idéal à ce sujet. Est-il donc impossible aujourd'hui, sans recourir à des moyens inférieurs, de pénétrer la lumière d'une apparition de cette couleur solennelle, inquiétante et terrible qu'elle nécessite ? N'avoir à sa disposition qu'un grand talent ne suffit pas pour exécuter ces sortes de sujets.

Les Corybantes exultant autour du berceau de Jupiter, l'églogue des *Bergers*, les supplications d'*Orphée*, retenant l'ombre d'Eurydice, la danse lascive de *Salomé* devant Hérode (toile des plus remarquables par la solidité du dessin, la vitalité des nus et des modelés, et par la bonne couleur), le *Saül* écoutant David, et cette superbe composition intitulée *l'Assaut*, où les qualités de mouvement et de force sont absolument incontestables, où la précision du geste est si savamment étudiée et rendue, où le coloris, obtenu par des effets sobres et purs, est répandu si heureusement ; — toutes ces toiles, qui symbolisent les unes la musique sacrée ou guerrière, la pastorale, la puissance des accents enivrants, furieux ou mystiques ; les autres, les danses de joie et de luxure, ou celles qui surgissent, hystériques, de l'ivresse mêlée à la mort ; — toutes ces peintures, disons-nous, procèdent d'un même sentiment, très sincère et très pur de l'art *moderne*, attestent une personnalité supérieure et, nous n'hésitons pas à le dire, une seule d'entre elles suffirait pour établir le talent et la conscience d'un vaillant artiste.

Les deux tableaux, *Marsyas vaincu* et le *Jugement de Pâris*, semblent clore cette série symbolique : l'une en figurant le triomphe de l'art céleste sur l'art grossier, qui consiste à reproduire servilement les

choses de la nature, et l'autre le triomphe de la Beauté idéale, but suprême de l'Art lui-même.

Ce dernier tableau, qui présentait des difficultés de tout genre, nous paraît être le meilleur à cause de la prodigieuse élégance d'expression qu'il nous offre. La *Vénus*, sous cette affectation de modestie, symbolise parfaitement la pensée de l'artiste, et cette apparente ingénuité est un charme artificiel et moderne qu'elle s'ajoute et que les Grâces ne sauraient lui reprocher.

Les dix médaillons qui représentent, avec des enfants aux têtes caractéristiques, l'Histoire de la Musique dans l'Humanité, sont composés avec une recherche de simplicité, dans la couleur, qui dépasse parfois le but et qui les font ressembler à des grisailles. C'est là une tendance aussi fatale que celle de pousser la couleur à outrance, en vue de surprendre un public irréfléchi. En craignant toujours d'user de la lumière, on s'expose à éteindre absolument la couleur. Constatons cependant beaucoup de franchise et de pureté dans la plupart de ces médaillons : l'un d'eux, surtout, *Germania*, nous a paru d'une inspiration charmante.

Dans la seconde Salle supérieure, ont été placés deux autres grands sujets, la *Comédie* et la *Tragédie*, entre lesquelles sont exposées les *Muses*, au nombre de huit seulement. La neuvième, Polymnie, n'ayant point trouvé de place sur la cimaise.

La ravissante peinture représentant *La Comédie* est très brillamment imaginée. Rieuse, Thalie (dont le visage veut rappeler celui d'une aimable artiste parisienne, Mademoiselle Massin) vient de précipiter, à coups de verges, des hauteurs du ciel, un faune grotesque, vieux et enflammé. Celui-ci tombe, recouvert, par endroits, de la peau de lion dont il s'était revêtu, et qui, par allégorie, le mord vigoureusement dans les hasards de cette chute. Le gouffre bleu, qui le reçoit, ne l'engloutira pas assez vite pour qu'une flèche définitive ne l'atteigne pas à travers l'espace. Les Ris et les Jeux, dont l'un tient son arc bien tendu sur le monstre, achèvent l'humiliation de sa déroute au milieu des rires d'une joie moqueuse. — Toile délicieuse, où se révèlent des qualités de finesse et de *naturel*, d'un goût élevé et original. Le raccourci du faune est dessiné de main de maître, et le coloris est d'une lumière très harmonieuse.

La composition opposée, *La Tragédie*, est une œuvre remarquable, bien qu'inachevée, nous semble-t-il. *La Pitié*, blanche sous ses voiles de gaze noire, supplie dans une attitude abandonnée, du plus savant effet.

La Fureur se précipite avec une décision superbe. La couleur et la

valeur des groupes sont de premier ordre. Toile où la maîtrise d'un beau talent se reconnaît dès le premier coup d'œil.

Entre ces deux tableaux, la galerie des *Muses* offre un aspect des plus séduisants et des plus gracieux. Toutes sont des visages exquis, parmi lesquels les têtes d'Uranie et de Terpsichore nous ont paru de nature à ravir plus spécialement le regard. Les costumes, d'une opposition de couleur riche et *nouvelle*, sont drapés avec une haute distinction et un art parfait. Le lambeau de pourpre noué autour du front de Thalie, et qui rappelle le côté bohémien de ses enfants préférés, — de ceux qui vont par les routes sur le chariot de Thespis, — est un effet moderne des plus heureusement rendus. Les carnations, pour n'être pas célestes, si l'on veut, sont toutefois bien éclairées et sévèrement peintes.

Voilà l'Œuvre.

Faut-il, maintenant, exprimer le sentiment *personnel* qu'elle nous inspire? Faut-il se déclarer au point de vue de l'Art suprême des grands peintres passés, présents et à venir? Faut-il, en un mot, cesser de juger en homme du monde et statuer sur ces toiles, d'une façon plus haute, en les éclairant du flambeau que toute intelligence éprise de lumière, d'enthousiasme et de beauté, sent resplendir en elle?... — Il est difficile de le faire.

Toutes les fois, — et c'est le cas actuel, — qu'il s'agit, après avoir examiné avec conscience, de prononcer un verdict de quelque importance sur un ouvrage, le Critique devrait être saisi d'un sentiment de défiance (non de lui-même), mais bien de l'expression qu'il sera contraint d'employer pour formuler son jugement.

En ce temps de nuances spirituelles, où les paroles ne parviennent que déformées par la diversité d'acceptions que chacun, suivant son tempérament cérébral, leur attribue, il est devenu impossible à un artiste sérieux de dire tout uniment : « Ceci est bien, ceci est mal, » et de trancher, militairement, des questions devenues complexes.

Il faut d'abord nettier ce qu'on entend par ce *bien* et ce *mal*. Autrement l'on s'expose, n'ayant pas tenu compte de ses auditeurs, à être compris parfois au rebours de sa pensée et, le plus souvent, de travers. Bref, dans la Babel des théories esthétiques modernes, il importe d'établir toujours, avant un prononcé quelconque sur une œuvre d'art, ce que l'on entend soi-même par cet Art universel au nom duquel on prononce. Sinon, de quel droit pourrait-on accepter et faire reconnaître le mandat très grave, en toute circonstance, de juger quelque chose?

Tout lecteur doit d'abord réclamer d'un Critique ce que l'électeur commence par réclamer de son député : savoir, une profession de foi

claire et absolue, au nom de laquelle celui-ci peut être investi du droit de défendre, d'éclaircir, et de statuer.

Or, en ces conjectures, voici la nôtre.

Le Beau, c'est l'Art lui-même, la Vérité, la sanction, le but. Hors lui, nous ne voyons plus que la Vie et ses non-valeurs intimes au-dessus desquelles l'Art a précisément pour mission de nous élever sous peine de désertir sa destinée.

Le Beau n'a rien à faire avec le Joli, qui n'élève pas, qui ne grandit pas. On peut enfler les lignes du Joli, on n'obtiendra pas de lui la plénitude ; les dimensions d'une toile ne la feront pas plus étendue qu'elle n'est en réalité, et ce n'est pas de ce cette *grandeur-là* qu'il s'agit en matière d'art. Une tête de cocotte sur un torse de Michel-Ange ne me représentera jamais une muse.

Qu'est-ce donc que le Beau véritable ? Et à quels signes le reconnaître ? — Nous répondrons : « Si vous ne l'avez pas en vous-même, vous ne le reconnaîtrez nulle part. » — « Le Beau, dit Winkelmann, est comme l'eau claire, sans couleur, odeur ni saveur particulière. » Ceci veut dire que l'impression de beauté qui se dégage d'une œuvre d'art n'est subordonnée ni au *sujet* que représente cette œuvre, ni même aux qualités d'exécution qu'elle peut offrir.

Le Beau est indépendant de ces contingences : il se manifeste par elles, mais il est, avant tout, dans l'âme de l'artiste et il baigne, pour ainsi dire, intellectuellement l'ensemble de l'œuvre en général.

En peinture, ce sentiment qui doit émaner d'une toile, n'est renfermé ni dans le dessin, qui, suivant l'expression d'Ingres, est la probité de l'Art, ni dans la couleur, qui est, selon la pensée de Delacroix, l'âme extérieure des choses. Il est l'impression que laisse, dans l'Esprit, la *vue* de la composition, dans son unité abstraite.

Le Beau est de sa nature un et infini. Ses manifestations sont aussi multiples que les étoiles du ciel. Tout sujet lui est bon ; tout moyen lui est possible ; toute mèche peut brûler en ce flambeau pour produire la lumière. Les différents degrés d'intensité de cette lumière, qui a sa correspondance en chaque homme digne de ce nom, ne proviennent, dans les œuvres d'art où ils apparaissent, que des différents degrés de puissance conceptive et expressive dont sont douées les âmes des artistes : voilà tout.

Ainsi, lorsqu'en peinture, par exemple, la vue d'un tableau ne nous cause pas cette magique impression où la nature apparaît comme transfigurée par l'atmosphère idéale que l'Art seul peut répandre sur les choses, nous devons, quelles que soient les habiletés de main-d'œuvre et les

qualités diverses du peintre, nous prémunir contre l'Artiste qui l'a produite, et faire nos plus grandes réserves touchant la *véritable* valeur de cette toile. L'impression que laisse, non le métier, mais le style de l'œuvre, classe seule l'artiste en notre esprit.

Si donc, fortement pénétré de ces convictions, — et elles sont, en nous, inébranlables, — nous entrons dans la Salle des Beaux-Arts pour y connaître l'Œuvre de M. Paul Baudry, le jugement que nous porterons sur elle, d'après l'impression qu'elle nous laisse, sera le suivant :

M. Baudry était certes, tant par la nature de son talent, la sincérité et la conscience de ses efforts, toujours chercheurs, que par les garanties de jeunesse et de mérite réel, progressif, qu'il offrait, l'un des peintres les plus dignes de recevoir la tâche qui lui a été confiée. Peut-être même était-il le seul qui pût mener à aussi bien une telle mission. Mais il a le malheur d'exister dans une période de l'École française, — celle qui commence, — dont les tendances esthétiques, déjà pressenties en son œuvre, sont tout simplement déplorables au point de vue de l'Art magistral. L'Enthousiasme sacré, sous l'appréhension de se compromettre en tant que distinction, est enchaîné dans le cœur de l'artiste moderne. La Beauté réelle, profonde, qui seule a le droit de pénétrer dans le Sanctuaire, disparaît des conceptions générales, pour faire place à nous ne savons quelle grâce équivoque, où les plus riches talents se complaisent à cœur joie. Loin d'élever le niveau des meilleurs entendements de la génération qui vient (selon le devoir unique de l'Art véritable), l'impression qu'elle laisse ne peut qu'affadir l'énergie, glacer l'imagination et même entretenir un esprit de scandale contre les tentatives plus hautes vers la pure Beauté.

Nous ne pouvons pas reprocher à M. Baudry de manquer absolument de génie. Ce serait une mauvaise guerre. Nous nous bornerons à constater la très fière élégance de son talent, sa souplesse acquise, et même une certaine noblesse artistique dans le goût général de ses compositions. Mais nous constaterons aussi ce défaut grave, et même, selon nous, capital, qui *devait* être évité dans une œuvre de l'importance et de la solennité de la sienne : le manque de grandeur et, trop souvent, d'élévation dans son œuvre accomplie. Ce défaut, qui éteint son style et en pâlit toute la beauté, nous souhaitons vivement qu'il s'en sépare à l'avenir, s'il est de la nature de *ceux qui osent*.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.





LES ÉVENTAILS MUSICAUX



L'ÉVENTAIL, que la plupart de nos lectrices emploient avec une grâce toute féminine pour agiter l'air et se procurer un peu de fraîcheur, tient dignement son rang parmi les objets plus ou moins précieux qui ont rapport à l'art musical.

En effet, ce « sceptre de la beauté, » dont l'élégance n'a souvent de rivale que celle de la main qui l'agite ou le déploie, est d'une nature essentiellement artistique, et plus d'une fois ses délicates peintures ont, selon les temps, cédé la place à d'aristocratiques ariettes ou à d'intéressants refrains populaires.

C'est donc aux éventails que l'on doit la conservation de certains chants mondains ou patriotiques qui, sans eux, seraient restés ensevelis pour jamais dans l'oubli.

L'Italie a vu naître, à la fin du dix-huitième siècle, la mode d'inscrire des mélodies sur les éventails.

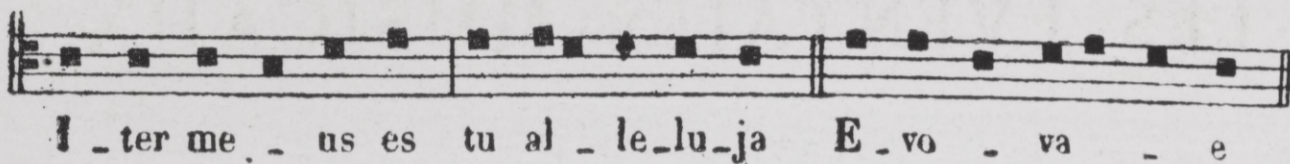
Alors, lorsqu'un morceau d'opéra ou une *canzonetta* obtenaient la faveur du public, les éventailistes s'empressaient d'en consacrer la vogue en les notant sur les éventails de spectacle, lesquels étaient naturellement vendus, comme de nos jours, dans les théâtres.

C'est ainsi qu'ont été reproduits peut-être plusieurs chefs-d'œuvre des anciens maîtres italiens; et combien ces éventails, malheureusement détruits en partie, nous révéleraient aujourd'hui de surprises musicales?

La famille Borghèse, à Rome, conserve, dit-on, quelques éventails de

ce genre. Un artiste de nos amis, M. da Silva, nous assure en avoir vu également plusieurs, à Madrid, dans des collections particulières.

Quoi qu'il en soit, M. Philippe de Saint-Albin possède un éventail italien du dix-huitième siècle, gouaché sur peau par un certain abbé Urazzi, et offrant une vingtaine de cartes différemment ornées et placées pêle-mêle dans tous les sens, comme certaines représentations d'assignats fort connues ; une de ces cartes, dont on n'aperçoit que l'angle, est couverte de portées de plain-chant, sous les notes desquelles on lit les paroles énigmatiques suivantes :



Mais c'est surtout en France, à l'une des époques les plus terribles et les plus curieuses de notre histoire, que les éventails ont servi de répertoire musical à nos aïeules.

En 1789, lorsque les idées d'émancipation républicaine envahirent tous les esprits, les éventails reproduisirent les principaux événements politiques, ainsi que les chansons composées en leur honneur. On fredonnait beaucoup en ce temps-là, et les poètes de carrefour ne chômaient point.

L'éventail que nous reproduisons ci-contre en est une preuve. Ce meuble curieux, qui fait partie de la riche collection de M. le comte de Liesville, représente Louis XVI assis sur son trône, ayant auprès de lui Necker debout, sous les traits de Minerve. Au-dessus, on lit ces deux distiques inscrits de chaque côté :

« *La France, par Brienne, au bord de son tombeau,*
« *Conduite par Necker, renaîtra de nouveau.* »

« *Necker a de Pallas la sagesse et l'égide,*
« *Et le juste Louis a Minerve pour guide.* »

Le roi tient en main la devise : *Je veux faire le bien*. A droite, un personnage, figurant le tiers État, lui présente un placet avec ces mots : *Réformes des fermes*. A ses côtés, un paysan demande l'égalité des impôts. A gauche, un noble et un évêque disent : *Nous abdiquons nos privilèges*.

Comme on le voit, la Révolution commence. Enfin, sur les deux extrémités de l'éventail, on lit cinq couplets, dont le premier est noté. En voici la reproduction :

AIR du vaudeville des Deux morts :

Le Roi veut don_ner à la France Preu_ve de son
a_mi_tié, Fran_çais conser_vé l'ex_is_tence, Vous au_rez la fé-
_li_ci_té C'est vo_tre bien qu'il veut_vous fai_re
Connois_ses soins gé_ne_reux. Brienne a brouil_lé les
af_fai_res, Mais Nec_ker les_re_met_tra mieux

LE PAYSAN

*J'vons voir not' roy, père de la France.
Guillot, veux-tu v'nir avec moi?
J'allons lui faire la révérence,
Pour qu'il nous ôte tous les droits.
Son cœur est bon; j'ons l'assurance
Qu'il voudra bien nous écouté;
Chantons, sautons, faisons bombance,
Pour notre roy plein de bonté!*

LE COMMERÇANT

*Nos cœurs sont remplis d'un grand zèle;
Connaissant du roy les bontés,
Nous lui serons toujours fidelle,
Nous prouveront notre amitié.
Nous demandons une réforme,
Sire, daigné nous l'accordé;
Car ces droits qu'on retire, en somme,
Nous empêchent l'activité.*

M. NECKER

*Attendez tous le bien suprême
De la bonté de votre roy;
Soyez toujours sûr qu'il vous aime
Et s'en fait une douce loy*

*Nobles, ainsi que toute la France,
Il faut lui prouver votre amour.
Ainsi, faisons réjouissance
En ce beau jour, en ce beau jour!*

LE PEUPLE

*Sous la figure de Minerve,
Necker nous est un vrai soutien.
Par sa prudence, il nous réserve
De nous fair' pour toujours du bien.
Quel plaisir, quell' double existence,
D'avoir un Mentor éclairé!
Il fait le bonheur de la France,
Par son esprit, sa probité.*

Ces pitoyables vers ont ceci de curieux qu'ils peignent exactement les sentiments de l'époque. Malheureusement, le ministre des finances Necker, dont l'exil avait eu pour résultat un soulèvement populaire suivi de la prise de la Bastille, et qui, rappelé à la cour, y était revenu comme en triomphe, ne put persuader le roi ni résister à ses ennemis; et les éventails musicaux célébrèrent bientôt sa chute comme auparavant ils avaient acclamé son retour.

En 1791, parurent les éventails à *la Nation*. Au mois de février 1792, lors de la représentation d'une pièce de Palissot, au Vaudeville, les royalistes ayant crié : *Vive le Roi!* le peuple répondit, dans la salle et à la sortie, par le cri de : *Vive la Nation!* ce qui occasionna du tumulte et des querelles. Alors, le ministre de l'intérieur écrivit au département une lettre dans laquelle il montrait le danger de crier : *Vive le Roi!* « Ce sont des conspirateurs, disait-il, qui osent exprimer des *vœux impies* en souhaitant au roi un bonheur indépendant du bonheur national. »

L'acclamation jadis si usitée de : *Vive le Roi!* était donc devenue inconstitutionnelle; celle de : *Vive la Nation!* au contraire, donnait un brevet de patriotisme. C'est alors qu'on commença à mettre en musique, sur les éventails, les devises républicaines. F. Pouy, dans ses *Recherches sur l'imprimerie dans le département de la Somme*, raconte que les publications de feuilles volantes et de brochures qui ne firent que s'accroître à la Révolution, avaient pour but de familiariser le peuple avec les idées nouvelles, et la distribution allait son train. « Dans un moment d'enthousiasme, on mit en musique ces mots : *Vive la Nation, la Liberté, la Loi et la Constitution!* pour les mieux graver dans le cœur des citoyens. »

Cette curiosité musicale, en tête de laquelle est imprimé le symbole des trois ordres, fait partie de la bibliothèque d'Amiens. « L'idée était heureuse, remarque à cet égard M. Champfleury, dans son *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*; mais où un Méhul eût été nécessaire pour recouvrir d'une grave mélodie la formule constitutionnelle, il semble qu'un graveur de musique ait jeté, au hasard, des notes sans rapports harmoniques. »

Quoi qu'il en soit, les femmes patriotes voulurent avoir aussi le cri de : *Vive la Nation!* peint sur leurs éventails, désir que les éventailistes, en commerçants intelligents, semblent d'ailleurs avoir prévu d'avance, en adaptant ce cri comme refrain à quantité de couplets publiés par eux.

C'est grâce à cette mode que plusieurs éventails de l'époque ont été précieusement conservés dans les collections. Si les œuvres des maîtres contemporains, tels que Méhul et Gossec, n'y sont point reproduites, on y voit du moins des chants patriotiques, des refrains populaires, dont ils nous ont conservé le souvenir.

Tels sont les éventails à *la Ça ira!* et à *la Marat*, sur quelques-uns desquels on lit des couplets joyeux ou de tristes plaintes on ne peut plus médiocrement rimées, le tout sur des airs de vaudevilles en vogue conservés dans *la Clef du Caveau*.

Avec le Directoire, la mode changea; les éventails se couvrirent de soie, de peintures, de paillettes d'or ou d'acier, et la musique, désormais abandonnée par les éventailistes, se réfugia dans les recueils périodiques qu'elle avait désertés un moment, tels que *le Chansonnier des Grâces*, *l'Almanach des Muses*, *le Gazetier chantant*, etc., etc.

S. BLONDEL.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA-COMIQUE : Reprise du *Pardon de Ploërmel*,



ONSIEUR Du Locle, qui fait mine d'activité, vient de nous rendre *le Pardon de Ploërmel*, l'opéra comique le plus bretonnant qui soit dans tout le répertoire. Convenons qu'après *le Cerisier*, cette restitution nous était bien due.

Le Pardon de Ploërmel est une délicieuse peinture de la Bretagne faite par un juif allemand, venu tout exprès de Berlin, pour lever, à sa façon, le plan en relief de cette province. C'est le privilège du génie de supprimer ainsi, par sa seule force de projection, tous les obstacles de nationalité qui semblent s'opposer à ses pacifiques conquêtes. Et qui, plus que Meyerbeer, a jamais joui de cette souveraine faculté de l'assimilation?

Grâce à Meyerbeer, la Bretagne n'attendit pas longtemps son musicien. *Le Pardon de Ploërmel* est du 4 avril 1859, et la découverte de la Bretagne ne date guère que de 1830. Elle fit irruption dans les arts avec le romantisme.

Auparavant, je ne sais quelle fée maligne avait élevé entre elle et le reste de la France une sorte de muraille de la Chine infranchissable. (Et laissez-moi vous dire, à propos de cette dernière muraille, qu'elle n'est point en porcelaine, comme M. Jouvin le prétend.) Madame de Sévigné, qui se piquait d'aimer la nature, s'intéressait aux choses de la Bretagne ; mais la génération pour laquelle elle écrivait ne comprit pas ce goût, qui parut entaché de bizarrerie. Se figure-t-on Versailles échouant

au milieu du pays de Cornouailles, avec son bagage mythologique? Non, cela eût manqué de gazons découpés, d'ifs taillés en brosse, de cascades écumant artificiellement sous les Tritons et les Neptunes barbus. On eût envoyé Le Notre en avant pour civiliser le terrain.

Au commencement de ce siècle, la pompeuse personnalité de Chateaubriand pénétra dans les sphères officielles, comme un reflet des fidélités bretonnes. Le passé que défendait Chateaubriand avait pourtant coûté cher au coin de terre où il était né! Jusqu'ici, la Bretagne ne se dessine point comme élément du beau. Cendrillon se tient coite près de l'âtre, en tête à tête avec le grillon domestique, triste, douce, résignée, jusqu'au jour où la fantaisie des artistes et des poètes la chaussera de la pantoufle de verre.

C'est vers 1830, pour se continuer jusqu'à nos jours, que la circulation intellectuelle s'ouvrit entre la Bretagne et le tronc gaulois, avec lequel elle semblait jouer à la branche morte. A travers les âcres et lourds parfums du dix-neuvième siècle, une fraîche odeur de genêt bénit se fraya passage, précédant la marche d'une poétique nouvelle, d'un caractère intime et pénétrant. Comme on voit ces îles flottantes qui descendent, toutes fleuries, au fil de l'eau des Amazones, on vit la vieille Armorique rompre avec ses assises de granit et entreprendre son tour de France.

Pensive, elle vint s'asseoir au chevet du poète et du romancier, elle vint s'accouder au chevalet du peintre.

Son ombre se projette sur la philosophie. Lamennais, son enfant, s'échappe des méandres du mysticisme catholique et gagne les clairières de la libre pensée. Moins hardi que lui, Maurice de Guérin n'emporte de son séjour à la Chesnaye que des croyances confuses, partagées par sa sœur Eugénie.

Brizeux, le doux poète, chante, dans ses vers tout embaumés des senteurs de la lande, le bon curé d'Arzanno, le bois de Ker-Malô, le moulin du Teir, le limpide courant du Scorff : puis le voici qui conte ses printanières amours dans son tendre poème de *Marie*, plein d'ébats dans les bruyères et de rendez-vous où l'on ne se dit rien, près des ponts, sous les bouleaux, derrière les pierres, partout. Dans sa rustique épopée des *Bretons*, il rimera les émotions de la veillée, les hasards de la récolte, les travaux d'automne, les fileries des fileuses et les jeux des lutteurs. Le souvenir de son pays le poursuit, énergique et vivace, à travers les bruits du grand Paris; il se mêle impérieusement aux impressions de son voyage d'Italie. Un autre Breton, La Morvonnais, trouvera, lui aussi, des accents émus à la suite de Brizeux.

Ceux-ci, comme Jules Janin et Pitre-Chevalier, écriront l'histoire pit-

toresque de la Bretagne ; ceux-là, comme Emile Souvestre et La Villemarqué, étudieront ses coutumes curieuses et réuniront ses chants populaires. Un inconnu d'alors, Corentin Féval, qui deviendra Paul Féval, commencera sa réputation de conteur par des scènes de la vie bretonne que ses longs romans de cape et d'épée n'ont pas fait oublier.

Du livre, la Bretagne saute à pieds joints sur la toile. Une petite pièce de Brizeux, *le Paysagiste*, marque bien l'étonnement que causèrent, parmi les gars de sa commune, les premiers rapins qui violèrent l'entrée du paysage breton.

*D'étranges bruits couraient dans toute la commune,
Voici : Depuis deux jours un homme en veste brune,
Un monsieur inconnu, son cahier à la main,
S'en allait griffonnant de chemin en chemin.
Au bourg on l'avait vu, d'un coin du cimetière
Dessiner le clocher et les deux croix de pierre,
Si bien que le clocher, quoique rapetissé,
Sur son papier maudit semblait avoir passé.
Aussi, garçon prudent, Melen, à son approche
Se cacha tout entier sous une grande roche,
Puis, comme un écureuil, sautillant dans les bois,
Il monta sur un chêne en criant : « Je vous vois ! »*

Ce peintre était Eugène Guieysse. Au fond, il s'appelait Légion. Il précédait Adolphe Leleux, qui engendra Luminais, qui engendra Fortin, qui engendra Penguilly l'Haridon, qui engendra Guérard, Fischer, Gustave Brion, Yan d'Argent, Jules Noël... la légion des Bretons bretonnants enfin ! Ce fut alors une enrégimentation de moissonneurs et de faucheurs, de sonneurs de cornemuse et de bombarde, de lutteurs et de joueurs de boules ; un interminable défilé de foires tumultueuses, de cabarets enfumés, de noces arrosées de genièvre et de cidre, tout cela croisé par des fêtes paroissiales, des enterrements de jeunes filles, des pèlerinages aux bonnes Vierges, des haltes à la porte des églises, des communions en masse et des ports de viatique.

Pendant un bon tiers de ce siècle, le Finistère et le Morbihan ont gémi sous le talon des peintres. Ils sont passés à l'état d'articles de mode. Une fois, Paul de Saint-Victor s'est fâché tout rouge contre cette tyrannie du pinceau, contre cette canalisation de la nature. Mais en vain.

Meyerbeer, à son tour, arracha la Bretagne de sa couche virginale, et la transporta, palpitante, sur la scène.

Ce fut comme un viol. Nul compositeur, avant lui, n'avait seulement frôlé cette fleur sauvage. Il la prit tout d'un coup, et tout entière.

Meyerbeer préméditait l'audace; ses coups de mains étaient calculés pendant dix ans. Il y avait de la stratégie dans l'élaboration de ses idées. Il se lançait dans un sujet, non comme dans une aventure, mais comme dans une expédition lointaine, où l'intendance militait autant qu'un régiment.

Quand il composa *le Pardon de Ploërmel*, il était las de l'épopée lyrique, et voulait se retremper dans le drame champêtre. Il mena Pégase au vert. Non que Pégase se sentît fourbu, mais l'herbe drue le tentait. George Sand s'est traitée de même avec *la Petite Fadette*, *la Mare au Diable* et *François le Champi*, qu'elle s'imposa comme une villégiature de l'esprit.

Depuis 1851, Meyerbeer recherchait volontiers la solitude. Ses détracteurs redoublaient de violence. Ceux d'Allemagne faisaient un honteux écho à ceux de France.

Voici ce que Richard Wagner, le commensal et l'ami de Louis de Bavière, écrivait alors de Meyerbeer, dans une folle diatribe dirigée contre les compositeurs juifs en général. Comme ce maraud parle des dieux !

« *La faculté de tromper est si grande chez cet artiste, qu'il se trompe lui-même, et peut-être le veut-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'il voudrait bien créer des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de le faire; pour sortir de ce pénible conflit entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, — ce qui est de nos jours le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît presque comme un personnage tragique; mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique : d'ailleurs, le judaïsme qui règne dans les arts, et que ce compositeur représente dans la musique, se distingue surtout par son impuissance de nous émouvoir... et par le ridicule qui lui est inhérent.* » Et dans un autre passage, en forme de conclusion : « Les éléments artistiques qui répondent à la nature du juif doivent donc, jusqu'à la *trivialité* et au *ridicule*, porter le caractère de la *froidueur* et de l'*indifférence*, et nous sommes obligés de désigner la période du judaïsme dans l'art musical moderne

comme celle de la plus complète impuissance de produire, de stabilité qui mène à la décadence!!! »

Meyerbeer s'inquiéta peu de savoir à quelle congestion des méninges cérébrales il fallait attribuer les opinions singulières de M. Wagner, et passa outre. Le penseur avait peu à peu envahi le musicien. Ce qui le tuait, c'était le conflit de sa patience de philosophe et de ses révoltes d'artiste. Les médecins lui ordonnèrent le séjour de Spa. Il s'y rendait chaque année, et chaque année il s'y isolait de plus en plus, se recueillant, allant au-devant de la mélancolie.

Sa gloire était faite : *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète* ceignaient son front d'une triple auréole. Par un phénomène commun à presque tous les grands génies, il revenait de lui-même à son point de départ. Après avoir subi les influences italiennes et françaises, le cosmopolite se réveillait tout à coup homme du Nord. La tradition de Weber, qui avait nourri l'enfant, tressaillait encore une fois dans l'âme du vieillard. La nature, mère féconde et généreuse, reprit en lui son éternelle chanson, que le hasard avait interrompue.

Le *Pardon de Ploërmel* est le *Freischütz* de Meyerbeer. C'est un *Freischütz* à l'aquarelle.

Quel compositeur français eût pu imprimer au *Pardon de Ploërmel* un tel caractère de grandeur et de simplicité ? Qui eût pu saisir sur le vif avec autant d'autorité cette magnifique couleur locale dont toute l'œuvre est empreinte ? Qu'on cherche et qu'on réponde.

Originellement, le livret du *Pardon de Ploërmel* n'avait qu'un acte. Le sujet, ainsi condensé, ne manquait pas d'une certaine originalité. Par malheur, Meyerbeer s'avisait de le trouver élastique.

Meyerbeer, en ménage avec ses collaborateurs, avait l'art souverain de tirer les couvertures à lui. Il savait dissimuler l'égoïsme du musicien et se donner des librettistes en pâture.

Séduit par les développements lyriques auxquels la petite pièce de MM. Carré et Barbier prêtait le flanc, il intervint dans le jeu des auteurs, brouilla les cartes, biseauta, tricha, et fit perdre la partie à ses partenaires.

Le *Pardon de Ploërmel*, de MM. Carré et Barbier, était une idylle poussée au noir, une légende rustique enluminée à la litharge. Celui de Meyerbeer devient un drame quasi fantastique en trois actes, avec chèvre

obligée, orage et torrent d'eau naturelle. Sur le tout broche un rôle comique. Un compatriote d'Hoffmann est passé par là.

L'intrigue du *Pardon de Ploërmel* est tenue comme un fil de la vierge. Sur cette base fragile, Meyerbeer a posé trop de choses : il l'a tendue outre mesure, en la surchargeant de hors-d'œuvre de son cru, et l'a rompue en maints endroits. Mais c'était un forceps que cet homme. Il fallait que tout cédât à sa volonté ! Par lui, ce qui était monotone a été rendu obscur ; ce qui était obscur, merveilleux ; ce qui était merveilleux, inintelligible. Malgré les coupures faites par la direction actuelle de l'Opéra-Comique, et la suppression complète de la scène du second acte entre Claude et Loïc, le *Pardon* est encore d'une longueur démesurée. Le monologue de Corentin dans sa chaumière, au premier acte, a été fait pour mettre en relief le talent mimique de Sainte-Foy : Sainte-Foy manquant, le monologue est fastidieux.

Les propos d'Hoël et de Corentin, dans tout le cours de l'action, sont, pour la plupart, incohérents et mal en point. Je laisse de côté les nombreuses invraisemblances dont ils sont semés ; je n'en veux relever qu'une, parce qu'elle va servir à l'intelligence du livret.

Hoël, penché à une fenêtre de la chaumière du cornemuseux Corentin, désigne du doigt la closerie des Herbiers, en lui disant : « Il y aura demain un an qu'elle était la proie des flammes... C'est là qu'habitait le père de ma fiancée. Nous étions partis avant l'aube, entourés de nos amis et chantant les cantiques de Notre-Dame... Je conduisais Dinorah à la chapelle à laquelle on devait nous marier après le pardon ; tout à coup un orage épouvantable éclata sur nos têtes, et la foudre mit le feu aux Herbiers. » A la suite de cet accident, Hoël quitte le pays. Dinorah, folle de désespoir, abandonne sa maison et s'enfuit par les prés, par les rochers sauvages, dans son costume de fiancée. Cette vie errante dure une année entière, au bout de laquelle la pauvre fille est précipitée du haut d'un pont, dans un torrent d'où elle est retirée par Hoël, les vêtements lacérés et souillés de boue. Elle n'en est pas moins prête à reprendre sa place sous le dais de fleurs des mariées, le long des sentiers qui mènent à la chapelle nuptiale.

Je voudrais, pour l'honneur du cérémonial, qu'on lui donnât le temps de se changer.

Le *Pardon de Ploërmel* parut sur la scène de l'Opéra-Comique, le 4 avril 1859. Le rôle de Hoël était confié à Faure, qui le créa d'une façon magistrale. Marie Cabel interprétait Dinorah. Sainte-Foy prêtait

à Corentin ses mines effarouchées, son expérience consommée de la scène, sa voix factice et stridente. Mesdames Bélia et Breuillé faisaient les deux pâtres. Mesdames Dupuy et Decroix, les deux chevrières. Barielle, une basse d'un fort beau timbre, chantait l'air du braconnier, et Warot, celui du faucheur. Enfin, deux petits rôles parlés, Claude et Loïc, aujourd'hui retranchés, empruntaient à Lemaire et à Paliani, leur joyeuse physiologie. En octobre 1851, le *Pardon* fut repris avec une autre distribution qui ne fut pas du goût de tout le monde. C'était mademoiselle Wertheimber qui jouait Hoël, abaissant *per fas et nefas* au diapason du rôle son contralto caverneux. Mademoiselle Monrose succédait à Marie Cabel. Je n'ai pas besoin de faire ressortir ce qu'il y avait de défectueux dans cette seconde épreuve : on le devine.

La musique du *Pardon* surprit les amis du maître et dérouta ses contempteurs. On était habitué à le voir souffler dans des trompettes héroïques, et, au moment où l'on craignait pour les murailles de Jéricho, on s'attendait peu à l'entendre sonner de la musette dans les buissons de houx bretons. On l'accusait de rester sourd à la douce voix de la nature, de se complaire dans les catastrophes d'hommes, dans les éboulements d'édifices, dans les complications extrêmes des passions humaines. On le vit tout à coup humer fortement les senteurs de la lande, enfler un biniou homérique, une cornemuse shakespearienne, et entonner à pleins poumons le chant des bardes armoricains.

On disait : Meyerbeer ne vit que par l'harmonie, par l'éclat des ensembles, par l'échafaudage des masses chorales. Il marche appuyé sur l'histoire, adossé à l'archéologie, aux traditions religieuses. Le camp et le cloître, voilà les deux pôles de son talent. Et Meyerbeer, piqué, répondit à ceux-là : Venez avec moi sous les vertes feuillées, je veux vous montrer les drames nés sous les toits de chaume, les pieuses prières du paysan, et les colères du ciel ; les clartés décroissantes du crépuscule, les fugitives ombres de la nuit et les fraîcheurs de l'aube matinale.

Une expression mélodique pleine de sincérité, des chants d'un style toujours noble et toujours pur, une admirable entente du pittoresque, une orchestration d'une richesse et d'une ingéniosité incomparables, un coloris instrumental aussi juste à l'esprit que flatteur à l'oreille, telles sont les qualités primordiales du *Pardon de Ploërmel*. Ce n'est pas un opéra comique, en ce sens qu'il excède souvent le cadre restreint du genre ; ce n'est pas non plus un drame lyrique, car il contient une partie comique importante, jusqu'à présent proscrite de l'opéra. C'est une œuvre à part qui ne correspond à aucune définition musicale et pour laquelle il faudrait créer le nom de drame pittoresque.

L'analyse de la partition m'entraînerait trop loin, car elle est très touffue dans l'ensemble, et brille en même temps par le détail. De plus, Meyerbeer s'y est taillé des *a parte* qui sont de véritables morceaux d'éloquence et sur lesquels il me faudrait m'appesantir longuement : je parle de l'*ouverture* et de l'*intermède pastoral* du troisième acte.

Ordinairement, le maître ne développe pas ses ouvertures : ici, il déroge à ses habitudes. L'introduction symphonique coupée par le chœur chanté derrière le rideau est une page superbe en forme de prologue, où les violons et les petites flûtes, associés dans des gammes chromatiques dissonnantes, simulent avec un réalisme tout moderne l'orage qui détruit la chaumière de Dinorah. J'ai une envie folle de vous citer tous les morceaux du premier acte : l'*introduction*, d'un rythme si franc, et que relève encore la jolie villanelle des deux chevrières, *Gui lon la!* le *réci-tatif* et l'*air* un peu précieux de Dinorah près de sa chèvre; les *couplets* comiques de Corentin, le cornemuseux, saturés de curiosités instrumentales,

*Dieu nous donne à chacun en partage
Une humeur différente ici-bas ;*

le *duo* mouvementé dans lequel Corentin se croit aux prises avec la reine des Korigans ; le fameux *air* d'Hoël, un des plus beaux qu'ait écrits Meyerbeer et qui soient au théâtre; sa magnifique phrase fondue dans les moules d'airain de Weber,

Si tu crois revoir ton père expirant ;

et enfin le *trio* final dont l'agencement vocal semble tripler la sonorité, tout en dessinant admirablement le caractère de Corentin.

Ce premier acte n'est pas toujours exempt de longueurs, ainsi que le second. Les frayeurs de Corentin y tiennent peut-être une place trop grande, d'autant que le maître les a notées dans un style uniformément syncopé qui frise parfois la monotonie.

Le second acte est très musical. Il renferme néanmoins deux morceaux qui me semblent au-dessous du niveau élevé où se maintient le reste de la partition. Je désigne ici la petite chanson de contralto ajoutée après coup par Meyerbeer, qui a servi l'autre soir aux débuts de mademoiselle Lina Bell, et la romance de Dinorah :

Le vieux sorcier de la montagne,

conçue dans le goût archaïque. Mais le *chœur* des bûcherons au lever du rideau, toute la *scène de l'ombre*, la *valse*, et le *finale* dramatique qui clôt l'acte, sont autant de morceaux complets.

Quant au troisième acte, c'est celui que je préfère. Je n'y vois pas une

note à retrancher et je ne connais rien de plus grandement bucolique que l'épisode du chasseur, du faucheur et des deux pâtres perdus dès l'aurore dans les bruyères, et réunissant leurs voix pour envoyer à Dieu l'humble supplique des pauvres gens.

La touchante *romance* d'Hoël aux côtés de sa fiancée évanouie ; le *duo* qui la suit, et la scène finale du Pardon, dans laquelle revient la mâle prière entendue dans l'ouverture, forment les grandes lignes d'une pathétique péroration.

Mademoiselle Zina Dalti, qui avait abandonné l'Opéra-Comique pour cultiver le chant italien, interprète assez convenablement Dinorah. Le vice constitutionnel de sa voix est un chevrottement perpétuel qui nuit en même temps et à la justesse et à l'éclat du son. Le baryton Bouhy me semble avoir trop présumé de ses forces en abordant le rôle d'Hoël. Il s'est vu dans la nécessité de baisser d'un demi-ton son air du premier acte : *O puissante magie!* qu'il chante aujourd'hui en *mi bémol mineur*, ton extrêmement sourd, et chargé de notes bémolisées qui ne sont plus dans le caractère tonal du morceau. En revanche, il a dit avec beaucoup d'âme la suave *romance* : *Ah ! mon remords te venge.*

Lhérie est descendu de son piédestal de premier ténor pour chanter Corentin, un trial de force. Ce sacrifice d'amour-propre lui a porté bonheur. Il dit le dialogue avec intelligence, presque avec humour. Qui l'eût cru ! Il donne, en outre, aux frayeurs du cornemuseux leur accentuation juste, et montre dans des répliques où la mesure est constamment à cheval sur des syncopes, un imperturbable aplomb de musicien.

Dufriche, un lauréat du Conservatoire, et Charelli, un nouveau pensionnaire du théâtre, chantent, et remarquablement, les strophes du chasseur et du faucheur. Mesdemoiselles Lina Bell, transfuge des Variétés, Reine, Ducasse et Chevalier complètent un ensemble qui ne s'était vu de longtemps à l'Opéra-Comique.

La mise en scène du *Pardon de Ploërmel* est assez piteuse, sauf le dernier tableau. La Bretagne est un pays pauvre. Il fallait, pour rester dans les termes du *Contrat social*, lui faire l'aumône d'une belle décoration.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

MONSIEUR LE DIRECTEUR,



UNE CHRONIQUE MUSICALE publie, en ce moment, sous ce titre : *De la Gymnastique pulmonaire contre la phthisie*, un savant et très intéressant travail de M. le docteur Burq. Je suis si heureuse de voir qu'un médecin de talent propage des idées que je mets en pratique depuis bientôt six ans, que je vous adresse ces lignes pour que vous les publiiez si vous le jugez à propos. On ne saurait, ce me semble, trop répandre les bonnes choses.

Jadis, étudiant le chant, je fus tellement surmenée par des professeurs ignorants ou ineptes, que ma carrière théâtrale fut brisée. Ma poitrine ne put résister aux efforts incessants qu'on exigeait d'elle. Pendant deux ans, je demeurai presque aphone ; je souffrais horriblement d'une laryngite granuleuse, je crachais le sang, je n'osais articuler un son, je pouvais à peine respirer, à peine parler, je ne faisais pas un pas sans tousser. Condamnée par les notabilités de l'art médical, je me sentais mourir, et chacun autour de moi s'étonnait que je vécusse encore, lorsque, le désir de vivre me saisissant violemment, j'abandonnai toute espèce de traitement et je résolus de savoir comment on s'y était pris pour épuiser mes pauvres poumons. Ayant eu l'occasion de faire de l'anatomie, j'en profitai. Je parvins à me rendre exactement compte de la manière dont s'accomplissent les diverses fonctions du thorax, et, en apprenant comment le divin mécanicien avait construit la machine humaine, je fus sauvée. Le mécanisme de la respiration m'étant connu, je le fis jouer. Respirer est une science. On ne me l'avait jamais dit, et je ne m'en doutais point. On m'avait fait chanter de poitrine tous les sons du médium : c'était insensé, et je comprenais que ce déplorable système m'avait enflammé le larynx, les bronches, le poumon droit, et qu'il avait amené l'aphonie. Alors je cessai de me renfermer ; je marchai, j'allai respirer au grand air. A l'aide d'exercices vocaux raisonnés, j'arrivai tout doucement, d'abord en tâ-

tonnant, ensuite, avec plus d'assurance, à établir une sorte de gymnastique interne qui est aujourd'hui l'objet d'un travail très concis, très succinct, et que je me réserve de publier prochainement. Enfin, mes poumons, redevenus sains et solides, fonctionnèrent tant et si bien, qu'au bout d'un an je ne rachais plus le sang. J'étais guérie. Je ne souffrais plus, je pouvais marcher deux ou trois heures sans fatigue, je m'étais reconstitué une *voix forte, juste et belle* que je manie à ma guise, et qui, chaque jour, se développe et gagne en puissance, malgré la fatigue inhérente à la carrière du professorat à laquelle je me suis vouée.

Certaine désormais de suivre le bon chemin, je renouvelai sur mes élèves les expériences tentées sur moi-même avec un si complet succès. J'obtins des résultats extraordinaires. Je dotai de voix remarquables des jeunes filles qui n'en avaient pas et qui, en pratiquant ma gymnastique des *organes internes*, virent se développer leur poitrine, de telle sorte qu'elles durent faire élargir le haut de leur corsage de dix à quinze centimètres en moins de trois mois; les épaules dites en porte-manteau s'abaissèrent et devinrent gracieuses; des abdomens réellement informes s'effacèrent. Ces métamorphoses ne me causent aucun étonnement; elles sont le résultat invariable des moyens que j'emploie.

Une de mes élèves avait l'omoplate gauche si proéminente, et l'omoplate droite si déprimée, que l'on disait d'elle: « Elle est bossue. » Deux ans après, ses études étant terminées, les deux omoplates étaient semblables. Cette personne possède, à cette heure, la plus jolie poitrine et les plus charmantes épaules qu'on puisse voir.

Je dirige depuis le 1^{er} juin dernier les études d'un garçon de vingt-trois ans qui, doué d'une superbe voix, vint de Toulouse à Paris dans le but d'étudier le chant. Tombé entre les mains d'un grandissime professeur, dont je tairai le nom, il ne tarda pas à perdre entièrement sa voix. Ce fut l'affaire de quinze mois. Les motifs? hélas! ils ne varient guère! On ne lui avait appris ni à respirer, ni à émettre le son, ni à articuler; on le laissait chanter dans la gorge, dans le nez; il ne dépassait plus le *ré* du médium qu'avec une peine infinie; il lui était impossible de fixer un son, de le soutenir, d'aborder la nuance piano sans chevroter. C'était horrible, inconcevable, désolant!

Aujourd'hui, il attaque le *si bémol* grave et le *si bémol* aigu; le médium se forme, sa voix acquiert de l'homogénéité; sa respiration, si courte jadis qu'elle l'obligeait à reprendre haleine à chaque demi-mesure, s'allonge enfin assez pour lui permettre de chanter une phrase tout entière sans fatigue. Sa poitrine s'élargit beaucoup. Je ne multiplierai pas inutilement les exemples et je n'ajouterai qu'un mot aux faits précédents. Si beaucoup de nos chanteurs passent journellement à l'état d'étoiles filantes, si nos théâtres sont à peu près dépourvus de voix, nous ne devons nous en prendre qu'à l'imperfection de l'enseignement, au vice des méthodes, à l'insuffisance, ou même à l'absence de vues concernant *la respiration, l'émission, l'articulation*, à l'ignorance routinière de nos professeurs émérites devenus innocemment, je me plais à le croire, les bourreaux de leurs disciples et les useurs de nos poitrines.

Le jour où, pour être admis à l'honneur de professer le chant au Conservatoire, on devra passer de sérieux examens; le jour où la coterie ne sera plus souveraine maîtresse; le jour où le talent et l'expérience l'emporteront sur

l'intrigue et la camaraderie, nous aurons des voix durables dans des corps bien sains. Ce jour-là, les maîtres anciens et modernes trouveront des interprètes, les artistes dureront, l'art sera dépourvu de ficelles, et les chanteurs, sûrs d'eux-mêmes, ne ressembleront plus aux équilibristes dansant sur la corde raide au risque de se rompre le cou.

Si, après deux ans d'études vocales, la poitrine ne s'est pas *amplement élargie*, si la voix n'a pas doublé de volume, si sa justesse n'est pas irréprochable, si on ne se sent pas, pour ainsi parler, en possession de son avenir, si l'organe n'a pas acquis une complète homogénéité et tout le charme désirable, c'est qu'on a été mal enseigné, qu'on a mal travaillé, et que, si toutefois il n'est pas trop tard, tout est à défaire d'abord et à refaire ensuite.

Veillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de tous mes sentiments

24 août 1874.

Andrée Lacombe.

ORANGE. — Notre collaborateur, M. Charles Soullier, nous envoie une description pittoresque des fêtes qui ont eu lieu à Orange les 23, 24 et 25 août, entre autres de la représentation de *Norma*, chantée au théâtre romain, par mademoiselle de Taisy, madame Labat, MM. Michot et Bonnesseur; nous n'en donnerons qu'une analyse.

M. Soullier nous parle tout d'abord de l'effet saisissant de la vaste enceinte du théâtre, de ses murs gigantesques, dont Louis XIV, pénétré d'admiration, n'avait pu s'empêcher de dire : « Ah ! voilà bien la plus belle muraille de mon royaume. »

Sur la scène, qui a trente-six mètres de largeur, une masse chorale de quatre-vingt-dix personnes se déployait à l'aise, faisant flotter au vent les costumes divers de druides, de guerriers romains, de licteurs, d'eubades et de prêtresses.

Il ne faut pas oublier que ces chœurs célèbres ont remporté deux fois le premier prix dans les concours universels des orphéons de France réunis à Paris.

Un orchestre de cent vingt musiciens, sous la direction habile de M. Joseph Brun, professeur du conservatoire d'Avignon ; enfin les artistes susnommés de l'Opéra de Paris, tels étaient les éléments remarquables de cette solennité musicale exécutée en plein vent, avec un ciel étoilé pour plafond.

Dans les entr'actes, des projections de lumière électrique de diverses couleurs venaient, par intervalles, éclairer la foule bigarrée, groupée capricieusement sur les gradins du théâtre, et « semblaient, dit M. Soullier, une population de Lilliputiens vus par le gros bout d'une lorgnette. »

La recette de cette représentation a atteint le chiffre respectable de 18,000 francs.

Chaque année, à la même époque, qui est celle de la foire aux oignons, il y a, à Orange, des solennités du même genre, impossibles ailleurs qu'en Provence, où le ciel est pur, et où les Romains ont laissé de leur passage ces monuments éternels et gigantesques.

FAITS DIVERS

MARDI a eu lieu, à la Chambre des notaires, l'adjudication du bail du Théâtre-Lyrique. Une seule enchère de 100 fr., a été ajoutée à la mise à prix de 70,000 fr. et c'est à M. Castellano que le théâtre a été adjudgé. On va jouer uniquement le drame dans cette salle qui fut créée pour la musique, et qui échappe désormais à notre compétence. En changeant de destination, la salle de la place du Châtelet prend le nom de *Théâtre-Lyrique et Historique*. On ouvrira le 1^{er} novembre avec : la *Jeunesse des Mousquetaires*.

— Nos lecteurs se souviennent de l'article de notre collaborateur Edmond Neukomm, sur l'enseigne du *Postillon de Longjumeau*. Un entrefilet qui a paru dans la plupart des journaux, et que nous avons reproduit nous-mêmes dans notre dernier numéro, annonçait que l'enseigne, enlevée par le caporal Rittinger, avait été restituée à son propriétaire avec une indemnité de 100 francs.

Notre collaborateur et ami Albert de Lasalle, dans sa chronique musicale du *Monde illustré*, racontait ces jours derniers qu'il avait voulu tirer les choses au clair. Croyant peu à cette restitution de la part des Prussiens, il s'est donné la peine d'écrire à l'aubergiste lui-même, qui lui a répondu :

« Monsieur,

« Le *Postillon* nous a été pris par les Bavaoïs. Nous nous sommes plaints aux Prussiens, et, au bout d'un certain temps, ils nous ont envoyé une petite somme pour le remplacer.

« Je vous salue,

« Veuve BOËTTE. »

« L'enseigne du *Postillon de Longjumeau* est donc toujours à Munich. Mais nous trouvons dans le *Ménestrel* du 30 août, la note suivante que nous livrons sans commentaires :

« L'enseigne du *Postillon de Longjumeau* est-elle toujours à Munich, où elle fut expédiée pendant la guerre, ou bien est-elle revenue s'accrocher au-dessus de la porte de son auberge légendaire ? *That is the question* et voici les faits : Après l'article de M. Edmond Neukomm, racontant par le menu tous les détails de l'enlèvement opéré par le caporal Rittinger, un de nos amis eut la curiosité *d'aller y voir*. Il profita de son premier jour de liberté pour se rendre à Longjumeau et le lendemain vint nous rendre compte de son excursion. Tout était rentré dans l'ordre, l'enseigne était à sa place et l'aubergiste avait assuré à notre ami que le corps du délit lui avait été renvoyé avec un billet de cent francs à titre de dommages-intérêts. La chose nous parut assez peu ordinaire et suffisamment curieuse pour en faire part aux lecteurs de ce journal, et comme notre ami présentait toutes les garan-

ties de sincérité désirables, nous dressâmes procès-verbal de sa déposition, et nous insérâmes dans *le Ménestrel* une petite note qui fit le tour de la presse parisienne. Or, voilà que M. Edmond Neukomm nous écrit pour nous prier de redresser les faits, car M. Albert de Lasalle, le chroniqueur du *Monde illustré*, a reçu de madame veuve Boette le billet que voici : « Le *Postillon* nous a été pris par des Bavares. Nous nous sommes plaints aux Prussiens, et, au bout d'un certain temps, ils nous ont envoyé une petite somme pour le remplacer. » Voilà qui est bien ; mais justement la *Gazette de Lorraine* (organe prussien), nous apporte, dans son numéro du 22 courant, la nouvelle que l'enseigne vient d'être restituée sur un ordre du roi de Bavière, accompagnée cette fois d'un billet de mille francs ! Pour peu que cela dure, voilà un *tableau* qui va créer des rentes à son propriétaire, et M. de Leuven en pourra réclamer sa part de droits d'auteur. Mais, entre temps, où est la vérité ? qui a raison ? notre ami, madame Boette ou la *Gazette de Lorraine* ? Mystère ! et, à moins qu'il n'y ait à Longjumeau autant de postillons qu'il y a de Jean-Marie Farina à Cologne, je ne vois pas trop comment on peut avoir le mot de cette énigme. Si fait pourtant ! il est un moyen fort simple de tirer la chose au clair, c'est de nous rendre en masse dimanche prochain à Longjumeau, et je serai bien mauvais prophète si madame Boette ne se montrait enchantée de nous donner toutes les explications désirables.

— Les Italiens vont recouvrir sous la direction de M. Bagier.

Voici quelles sont les clauses imposées par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques pour l'exploitation de la salle Ventadour : dix actes nouveaux par an, 10 o/o de droits d'auteur, deux cents représentations par an d'opéras français, et trente seulement d'opéras italiens (ou traduits du français). M. Bagier a accepté ces conditions, qui sont notablement plus douces que celles formulées d'abord. Il s'est, en outre, entendu avec M. Strakosch pour le rachat du matériel qu'il avait cédé l'année dernière à celui-ci.

Les représentations françaises n'auront lieu qu'après l'inauguration du nouvel Opéra, c'est-à-dire vers la fin de l'année.

— Notre collaborateur, M. Lacome, l'auteur de la musique de la *Dot mal placée*, vient de terminer la partition d'un opéra bouffe en trois actes, dont les paroles sont de MM. de Forges et Laurencin.

— On lit dans le *Journal de Paris*, du 30 novembre 1809 :

Le sieur Dumas, auteur de la *contre-basse guerrière*, ayant obtenu les encouragements du gouvernement, vient de composer un nouvel instrument intermédiaire entre le premier et la clarinette, dont il est la basse, et de compléter ainsi le système de la musique militaire. Au moyen de ce nouvel instrument, que l'auteur nomme *basse guerrière*, et qui a déjà eu l'approbation de MM. Gebauer, Martini, Grétry, Desvignes, Lesueur et Cornu, tout se trouvera lié et uniforme dans le système des instruments à vent ; l'oreille aura le plaisir d'entendre des sons de même nature, depuis les sons les plus aigus de la clarinette jusqu'aux sons les plus graves de la contre-basse ; l'é-

chelle musicale est bien graduée, le médium est rempli et la filiation des sons s'y trouve sans lacune comme entre la contre-basse à cordes, la basse et le violon. Le sieur Dumas demeure dans la Cité, rue de la Vieille-Draperie, n° 10.

L'annonce est terminée par ce *post-scriptum* parfaitement vrai, dont M. Sax a démontré l'exactitude en inventant les saxophones.

NOTA. — Le basson n'étant que la basse du hautbois, ne remplit pas aussi bien le système des *instruments guerriers*.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Une indisposition de M. Belval fait remettre à mercredi prochain la reprise de *Robert-le-Diable*, qui doit servir de pièce de début à M. Vergnet, le jeune lauréat du concours du Conservatoire.

— M. Halanzier a engagé, il y a deux ans, M. Ladislas Mierwinski qui possède, dit-on, une remarquable voix de ténor; M. Croharé, chef de chant de l'Opéra, lui a donné des leçons depuis cette époque, et l'on annonce aujourd'hui ses prochains débuts dans le rôle de Raoul des *Huguenots*.

Opéra-Comique. — On répète activement *Mireille*, de Gounod, avec mesdames Carvalho et Duchesne, ainsi que *Carmen*, nouvel opéra comique, dont les paroles sont de MM. Meilhac et Halévy et la musique de M. Georges Bizet. Cette dernière pièce aura pour principale interprète madame Galli-Marié, pour laquelle le rôle de Carmen a été écrit.

Châtelet (Opéra populaire). — Le prologue d'ouverture de l'Opéra populaire au Châtelet, sera écrit par M. Ehrhart, prix de Rome de cette année, sur des paroles de M. G. Duval; il aura pour titre : *la Muse populaire*. — Nous avons donné la distribution du *Paria*, avec lequel on inaugurerá les représentations d'opéra; les rôles des *Amours du Diable* de Grisar, l'ouvrage qui alternera avec celui de M. Membrée, seront remplis par mesdames Mélanie Reboux, Vidal, Foliari, Rizzio, MM. Nicot, Peters, Brion d'Orgeval, Bourdais et Aujac.

— La direction du Châtelet vient de recevoir un opéra comique, en deux actes, paroles de notre collaborateur M. Nwitter, musique de M. Adrien Boiëldieu : il aura pour titre : *la Halte du Roi*.

Folies-Dramatiques. — Réouverture avec *la Fille de M^{me} Angot*. MM. Mario Widmer, Emmanuel et mademoiselle Rose Marie, une débutante qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme des Bouffes, joueront les rôles d'Ange Pitou, de Pomponnet et de Clairette.

Bouffes-Parisiens. — Ce théâtre rouvrira ses portes vers le 1^{er} septembre avec madame Théo et M. Daubray dans *la Jolie Parfumeuse*.

Château - d'Eau. — Ce soir 1^{er} septembre, première représentation du *Treizième Coup de Minuit*.

Folies-Marigny. — Aujourd'hui, réouverture des Folies-Marigny, par la 10^e représentation des *Filles de l'Air*, de M. Buguet, et la première représentation de *la Sage-femme de Montargis*, de M. H. Rochefort et A. Marx. Mademoiselle Gosselin, qui a été pendant trois ans danseuse à l'Opéra, jouera le rôle de la Sylphide.

Concerts Frascati. — Cet établissement, qui avait été mis en faillite, appartient à de nouveaux directeurs, MM. Roger et C^{ie}.

La partie artistique est confiée à M. Antonin Louis. Des concerts classiques, de genre, des bals et des tableaux vivants : voilà le programme de la nouvelle administration.

Chefs d'orchestre : MM. Litolff et Hervé.

M. Tamberlick serait engagé pour chanter dans quelques concerts.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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