



LE PRINCIPE FÉMININ AU THÉÂTRE

PARADOXE



Il est une remarque facile à contrôler, et que chacun a pu, de façon ou d'autre, faire à son tour : c'est que dans la poétique moderne du théâtre, le personnage féminin, sauf de très rares exceptions, accapare et dirige toute l'action ; en d'autres termes, que toute œuvre dramatique repose sur l'étude et les analyses multiples d'une passion unique : l'amour, le principe féminin.

Il en est de même, d'ailleurs, dans la plupart des productions appartenant aux autres arts, et les tendances de la peinture, de la sculpture et de la littérature actuelles, consacrent de plus en plus cette prédominance aux dépens des sujets d'un autre ordre.

VI.

Or, il n'est pas nécessaire d'être très versé dans l'étude de l'antiquité, pour être frappé chez elle d'une observation absolument contraire, et reconnaître promptement, dans le théâtre des anciens, la prédominance, aux dépens du principe féminin, des sujets héroïques ou religieux.

Ces remarques, rapprochées du rôle que joue la femme dans la civilisation païenne et de la place qu'elle occupe au foyer chrétien, seront le prétexte des lignes suivantes ; leur excuse est dans le sentiment si absolu de curiosité inassouvie que chacun porte en soi, au sujet de cet éternel champ d'études et de batailles qui résume notre histoire et qui a nom : le cœur humain.

I

Commençons par établir quelques principes. Et tout d'abord, il me paraît que le paganisme, religion sensuelle et charmante, avait divinisé la femme aux dépens de l'homme. Dans l'Olympe des Grecs, la femme plane aux yeux ravis du poète dans un milieu idéal qui appartient à la divinité, mais la divinité ornée, pour ainsi dire, des faiblesses mortelles. Ce n'est pas sous un seul personnage que la femme est adorée, mais bien en un groupe harmonieux qui embrasse tous les âges, tous les labeurs de son existence. Vierge et jeune fille avec Diane et Minerve, la voici femme et épouse avec Vénus et Junon, mère avec Cérès, sœur et amie sous les traits de Vesta.

Par une contradiction bizarre, une opinion accréditée, sinon exacte, nous représente comme absolument sacrifié le rôle de la femme dans la société grecque.

Que les anciens n'aient pas assigné à la femme la place que nous lui avons faite dans notre cœur et à notre foyer, c'est certain, et c'est affaire au tour particulier de leur génie et de leur temps. Mais qu'ils lui eussent réservé dans la vie ordinaire un rôle bas et effacé, après l'avoir ainsi exaltée sous des espèces divines, c'est ce que je ne saurais croire. L'hétaïre était la compagne brillante des hommes les plus éminents ; j'en appelle à Périclès, Alcibiade, Socrate lui-même. Quant à la matrone, quels respects ne l'entouraient pas ?

Desine matronas sectarier !

(Cesse de poursuivre les matrones !)

s'écrie Horace. Du reste, toute sa deuxième satire est le tableau le plus instructif et le plus complet que nous possédions peut-être sur le point obscur et si important des mœurs antiques ; il me plaît de croire que

dans la vie de chaque jour, le païen comptait largement avec la femme. Athènes était sous son patronage. Et toutes ces poètes, ces guerrières, dont les noms nous sont parvenus, depuis la fille de Thucydide, qui achevait les œuvres de son père, jusqu'à l'athénienne Agnodice, qui pratiquait la médecine sous le costume masculin, ni plus ni moins que nos jeunes doctresses américaines, faut-il les considérer comme des exceptions dues au hasard ? Encore une fois, je ne saurais le croire.

Mais le sujet de cette étude n'est pas là. Je me borne à constater la prédominance du principe féminin dans l'Olympe. Le paganisme était, en quelque sorte, une religion femelle, et dans les mille fictions d'un polythéisme riant, l'idée de la grâce, du beau, de l'esprit, de la valeur, s'incarrait généralement sous les traits de la femme.

L'héroïsme et la virilité prenaient leur revanche dans l'art. La poésie épique n'admet le principe féminin qu'à l'état d'incident, et bien que, en somme, l'œuvre d'Homère roule sur les aventures d'Hélène, il faut bien reconnaître que *l'Iliade* et *l'Odyssée* offrent, avant tout, l'exaltation des grands sentiments humains et des passions viriles.

Au théâtre, même observation. La tragédie est sévère ; certaines influèrent longtemps sur le gouvernement. Le personnage de la femme s'y affirme peu, s'y montre généralement en proie à des passions peu féminines. Les tendances sentimentales d'Euripide n'infirmement en rien cette remarque.

Les Romains sont, en tout, les plagiaires des Grecs. Seulement, la délicate civilisation athénienne dégénère et perd sa finesse en passant par la pratique et rude intelligence des fils de la Louve. Les Romains étaient quelque chose comme les Américains de ce temps-là, moins toutefois les généreuses tendances des hommes de *l'Union*, que l'on a vu plus d'une fois maintenir l'intégrité de leurs programmes humanitaires aux dépens de leurs plus graves intérêts.

J'établis donc, par ces quelques traits, le premier point de la question : l'exaltation chez les anciens du principe féminin jusqu'à la divinisation, sa prédominance dans l'Olympe jusqu'à féminiser le paganisme, son infériorité relative dans la vie ordinaire et dans les choses de l'art.

Nous allons voir par la suite des temps la contre-partie de cet état de choses.

II

La pensée chrétienne est née parmi le peuple élu. Fécondée par les persécutions, elle bouleverse le vieux monde et revendique les droits du

faible et de l'opprimé. Les idées sociales se transforment et s'épurent, le sentiment de l'infini embrase les âmes, la fraternité marque l'aurore des temps nouveaux. Dans un ciel austère plane le Christ entouré des martyrs et des patriarches : la religion mâle est née.

La femme prend place aux côtés de l'homme et devient son égale. Sous le mysticisme charmant de la Vierge mère, elle impose le respect et inaugure la chasteté. Ce fut une surprenante et profonde transformation et, en nul autre point peut-être, la pensée chrétienne opposée à l'idée païenne ne brille de lueurs plus personnelles.

Il n'est pas à dire par cela que les premières sociétés chrétiennes aient immédiatement réalisé l'idéal du divin maître, et même durant les heures obscures du moyen âge, le sort de la femme, vouée à toutes les ignorances, formait un triste contraste avec le rôle brillant de l'Athénienne, par exemple. Il était réservé aux temps modernes de donner son développement prévu à la pensée de réhabilitation enfantée par la morale évangélique.

Mais les doctrines, quelles qu'elles soient, ne sauraient cependant anéantir l'éternelle nature humaine. La femme, compagne de l'homme, sanctifiée par le respect, fit naître un sentiment nouveau, ou plutôt donna une nouvelle forme généreuse et élevée au sentiment attractif, à l'amour; et de ce nouveau sentiment, à l'excès duquel la chevalerie devait donner son nom, sortit peut-être toute l'esthétique moderne. Du moment que la possession de la femme est devenue un but de *conquête morale*, cette préoccupation, basée d'une part sur la nature humaine, et de l'autre sur la transformation des sentiments par le christianisme, devient l'idée prédominante. Elle enfante la galanterie, sentiment inconnu aux anciens, et, sous ce pavillon, le principe féminin s'installe en souverain dans les arts, et, en particulier, au théâtre, qui fait plus spécialement l'objet de cette étude.

Dès lors, la pièce d'intrigue apparaît. Des origines mystiques du drame se dégage un drame plus humain; il est bien encore gâté par le mélange des idées héroïques et l'intervention des personnages surnaturels, mais cependant la personnalité féminine le domine, le vivifie et arrive peu à peu à en accaparer l'intérêt.

La scission avec le théâtre antique est radicale. Elle a frappé tout le monde, mais on lui a attribué différentes causes. Fontenelle, dans ses réflexions sur la poétique, s'exprime ainsi :

« Les anciens n'ont presque pas mis d'amour dans leurs drames; et
« quelques-uns les louent de n'avoir pas avili leur théâtre par de si petits
« sentiments. Pour moi, je pense qu'il n'ont pas connu ce que l'amour

« leur pouvait produire, et qu'ils ne possédaient pas la science du cœur. »

Ce langage est bien celui d'une époque où on lisait peut-être encore *Cyrus* et *l'Astrée*. En réalité, Fontenelle exprime mal une appréciation juste dans le fond. Les Grecs aimaient autrement que nous, voilà tout. Le désir chez eux n'avait pas à lutter avec les obstacles moraux que l'idée chrétienne lui a donnés pour barrière; il n'avait pas à compter avec la dignité de la femme et le sentiment de son égalité avec l'homme consacré par l'Évangile. Et si vous voulez, à ce sujet, le dernier mot du sans-façon antique, lisez-le tel qu'Horace le met dans la bouche du divin Platon, dans la deuxième satire déjà citée.

La comédie d'intrigue n'avait que faire là où l'intrigue n'existait pas, où l'amour, triomphant dans la vie de chaque jour, rayonnait sous toutes les formes dans l'Olympe; où Sapho tenait école de plaisirs et de poésie, où Phryné plaidait sa cause elle-même, où Socrate s'intitulait glorieusement le *sage conseiller en amour*, où chaque année, dans les principales villes de la Grèce, s'ouvraient des concours de beauté, mais où aussi, il faut bien en convenir, Platon lui-même professait que la femme n'est pas l'égale de l'homme.

Le principe féminin, chassé de ses autels par une foi nouvelle, basée sur le sacrifice et l'austérité, s'installa donc victorieusement dans la fiction et principalement au théâtre. A partir de Racine, l'intrigue amoureuse est le vrai fond de toute œuvre dramatique, et la sévère tragédie elle-même ne peut échapper à cette loi. Le même Fontenelle, déjà cité, en cherche la raison :

« Aucune autre passion ne peut avoir autant d'agrément sur la scène.
« La disposition des spectateurs y contribue. N'y a-t-il pas plus
« d'amour au monde que d'ambition ou de vengeance? Tout ce qui est
« régulier et sage aurait je ne sais quoi de froid sur le théâtre et pour-
« rait même donner prise au ridicule. »

« Bien en prit au grand Corneille, s'écrie à son tour Voltaire, dans sa
« préface de *Zaïre*, de ne s'être point borné, dans son *Polyeucte*, à faire
« casser les statues de Jupiter par les néophytes... Tous ceux qui vont
« au spectacle, ajoute-t-il, m'ont assuré que si *Zaïre* n'avait été que
« convertie, elle n'aurait pas intéressé. Mais elle est amoureuse de la
« meilleure foi du monde : voilà ce qui a fait sa fortune. Telle est
« la corruption du genre humain ! » conclut-il en souriant.

Au sujet de *Polyeucte*, il a rendu cette idée en quelques vers assez jolis pour mériter qu'on les rappelle.

*De Polyeucte la belle âme
 Aurait faiblement attendri.
 Et les vers chrétiens qu'il déclame
 Seraient tombés dans le décri,
 N'eût été l'amour de sa femme
 Pour le païen, son favori,
 Qui méritait bien mieux sa flamme
 Que son bon dévot de mari*

Dans la dissertation qui précède sa tragédie de *Sémiramis*, Voltaire dit encore :

« D'environ quatre cents tragédies qu'on a données au théâtre depuis
 « qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas
 « dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour. C'est
 « presque toujours la même pièce, le même nœud formé par une jalousie
 « et une rupture, et dénoué par un mariage... C'est une coquetterie
 « perpétuelle... Les femmes, dit-il ailleurs, qui parent nos spectacles ne
 « veulent souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour. »

Qu'aurait donc pu dire Voltaire s'il eût vécu de notre temps, s'il eût pu voir ces œuvres sans nombre, qui, sous une forme terrible ou légère, ne sont que la paraphrase perpétuelle d'un sentiment unique, l'étude sous toutes les formes du principe féminin, dans ses grandeurs comme dans ses faiblesses, dans ses charmes comme dans ses amertumes.

Le roman a profité de cette tendance en la renforçant encore. La peinture et la sculpture ont suivi la même voie. Et c'est de la sorte que la femme, chassée du ciel, a retrouvé ses autels dans l'art.

Mais c'est au théâtre, surtout, que le principe féminin s'affirme et règne d'une manière exclusive ; la raison en est probablement que, à la scène, la réalité des personnages donne une vie particulière, un étrange relief aux fictions de l'intrigue.

III

Me voici arrivé à la conclusion des quelques observations qui précèdent ; ces observations appartiennent à la fantaisie, mais leur sujet est le plus vivant qui soit.

La conclusion en est assez embarrassante.

Et d'abord je sens qu'elle doit être dédiée aux dames, ce qui ne rend pas la tâche plus facile, car je ne voudrais leur dire que des choses agréables, ne fût-ce que pour me faire pardonner les abstractions de quintessence auxquelles je viens de me livrer.

Essayons donc :

Il est incontestable, Mesdames, que la Grèce vous a élevé des autels. Non-seulement elle consacra votre culte et divinisa votre être, mais encore, pour vous rendre plus faciles les devoirs de la vie et le charme dont vous êtes tenues de les rehausser, elle mit sous vos yeux l'exemple de toutes les phases de votre existence dans le groupe admirable des six grandes déesses. « La carrière de la femme n'est-elle pas complète, dit un « écrivain américain dont le nom m'échappe, quand nous l'avons vue « tour à tour jeune fille innocente, vierge nubile, amante, épouse, mère « et maîtresse du foyer domestique? Ces situations différentes sont repro- « duites par les six déesses grecques *Artémis* (Diane), *Athana* (Minerve), « *Aphrodite* (Vénus), *Herà* (Junon), *Déméter* (Cérès) et *Hestia* « (Vesta). »

Ainsi la religion des Grecs était bien vôtre; c'était la religion féminine. Mais pourquoi borner votre règne à la Grèce? C'est l'antiquité tout entière qui adresse au principe féminin l'élan passionné de ses adorations sous les noms différents de *Rhèa* en Phrygie, *Artarté* en Syrie, *Mylitta* en Chaldée, *Isis* en Egypte.

Ce fut la période éclatante de votre domination, domination qu'Homère caractérise d'une si adorable façon quand il dit d'*Até*, déesse et femme : « Ses pieds sont délicats, car elle ne les pose jamais à terre; « mais elle marche sur la tête des hommes. »

Oui, les hommes courbaient la tête sous vos pas, qu'ils eussent nom Achille ou Enée, Périclès ou Alcibiade, Socrate ou Solon.

J'ajouterai, pour l'excuse de notre moderne galanterie, qu'à ces époques lointaines et aimables, vos moyens de séduction étaient irrésistibles, et je vous renvoie pour la description de la fameuse ceinture de Vénus au xiv^e chant de l'*Iliade*.

Mais un jour, sous les palmiers de la Judée, naquit une pensée austère et une religion mâle, et dès ce jour, Mesdames, vous descendîtes du ciel pour n'y remonter que vierges des faiblesses humaines comme Marie, ou purifiées comme Madeleine.

Exilées sur terre, l'art vous a offert un refuge et des autels nouveaux. C'est là que, sous des espèces plus modestes et moins triomphantes, votre culte (auquel notre humaine nature ne saurait ni ne voudrait se soustraire) et l'idée toute païenne du principe féminin se sont réincarnés. En vain la morale chrétienne vous a entourées de respect; elle vous a communiqué du même coup la saveur du fruit défendu. La chasteté des longs voiles, succédant aux nudités triomphantes des autels païens, n'a fait que transformer, sans les atténuer, vos pouvoirs dominateurs; rede-

venues mortelles, vous avez conservé le secret des divines fascinations ; en un mot, exilées de l'Olympe, vous n'avez pas perdu un fidèle.

C'est alors que l'art vous a ouvert des temples ; la poésie vous a prêté les ailes de ses strophes ; la musique, que le docteur Eryximaque appelait la science de l'amour, relative au rythme et à l'harmonie, ses accents surhumains ; la peinture, son arc-en-ciel ; le marbre, ses contours ; le théâtre, enfin, une vie presque réelle.

De telle sorte que nous en sommes arrivés à pouvoir à peu près établir cette formule : l'art, c'est la femme ; et la femme, c'est l'art.

Mais à ce compte, si nos conclusions sont rigoureuses, l'art ne serait que le paganisme restauré, et vous-mêmes, Mesdames, les dernières idoles de cette foi riante.

Voilà mon paradoxe ; paradoxe, bien entendu, tel que le définissait Alphonse Karr dans ses *Guêpes*.

Ainsi donc, sous le règne de la religion mâle, vous avez confisqué à votre profit les épaves de la religion femelle naufragée ; vous appartenez à la tribu des *Dieux en exil*, d'Henri Heine, errants par nos siècles ingrats. Et cependant, jamais foule plus idolâtre n'a peuplé en plus grand nombre les temples que l'art a consacrés au principe féminin.

Et voilà peut-être pourquoi certain prélat métropolitain imaginant, en un jour de colère, l'impôt inique qui porte le nom de *Droit des pauvres*, appelait le théâtre la *Maison du Diable!*...

Maison du Diable, vos temples!... Cette insinuation perfide ouvrirait ici une formidable parenthèse que je me hâte de fermer. J'aime mieux assurer que ce prélat n'était qu'un malappris, à qui quelque joli diablo-tin avait fait un beau jour de la peine, ce dont tous ceux qui souffrent encore de sa belle imagination ne sauraient que vous avoir la plus vive reconnaissance.

P. LACOME.





ANDRÉ PHILIDOR ⁽¹⁾



'ÉTAIT à l'époque où l'on venait de reprendre *Orphée* au Théâtre-Lyrique. En parlant de cette reprise dans son feuilleton du *Journal des Débats*, Berlioz écrivit ceci :

A propos d'*Orphée*, je signalerai ici un des plagiats les plus audacieux dont il y ait d'exemple dans l'histoire de la musique, et que je découvris, il y a quelques années, en parcourant une partition de Philidor. Ce savant musicien, on le sait, avait eu entre les mains des épreuves de la partition italienne d'*Orfeo*, qui se publiait à Paris en l'absence de l'auteur. Il jugea à propos de s'emparer de la mélodie : *Objet de mon amour*, et de l'adapter tant bien que mal aux paroles d'un morceau de son opéra *le Sorcier*, qu'il écrivait alors. Il en changea seulement les mesures 1, 5, 6, 7 et 8, et transforma la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures, en une autre formée de deux fois quatre mesures, parce que la coupe des vers l'y obligeait. Mais à partir de ces paroles :

*Dans son cœur on ne sent eclore
Que le seul désir de se voir,*

Philidor a copié la mélodie de Gluck, sa basse, son harmonie, et même les échos de hautbois de son petit orchestre placé dans la coulisse, en transportant le tout en *la*. Je n'avais point entendu parler alors de ce vol impudent et qui paraîtra manifeste à quiconque voudra jeter les yeux sur la romance de Bastien : *Nous étions dans cet âge...*, à la page 33 de la partition du *Sorcier*.

J'apprends que M. de Sévelinges l'avait déjà signalé dans une notice publiée par lui sur Philidor dans la *Biographie universelle* de Michaud, et que M. Fétis a voulu en défendre le musicien français. La première représen-

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

tation d'*Orfeo* étant censée avoir eu lieu à Vienne dans le courant de 1764, et celle du *Sorcier* ayant eu lieu en effet à Paris le 2 janvier de la même année, il lui paraît impossible que Philidor ait eu connaissance de l'ouvrage de Gluck. Mais M. Farrenc a prouvé dernièrement par des documents authentiques que l'*Orfeo* fut joué pour la première fois à Vienne en 1762, que Favart fut chargé d'en publier la partition à Paris pendant l'année 1763, et que Philidor s'offrit, dans ce même temps, pour corriger les épreuves et inspecter la gravure de l'ouvrage.

Or, il me semble très vraisemblable que l'officieux correcteur d'épreuves, après avoir pillé la romance de Gluck, aura lui-même changé sur le titre de la partition d'*Orfeo* la date de 1762 en celle de 1764, afin de rendre plausible l'argument que cette fausse date a suggéré à M. Fétis : « Philidor ne peut avoir volé Gluck, puisque *le Sorcier* a été joué avant *Orfeo*. » Le vol est de la dernière évidence. Avec un peu plus d'audace, Philidor eût pu faire passer Gluck pour le voleur (1).

En ce qui concerne la gravure en France de la partition de Gluck, voici comment les choses se passèrent. Le comte Durazzo, protecteur du grand artiste et directeur du théâtre de la cour à Vienne, avait écrit à Favart pour lui demander s'il ne serait pas possible de publier à Paris la partition d'*Orfeo*, et lui en avait envoyé une copie à cet effet. Favart communiqua le manuscrit à Mondonville, qui lui répondit que l'ouvrage était une merveille, puis il s'adressa à Duni, son collaborateur, avec lequel il avait donné plusieurs pièces à la Comédie-Italienne, en le priant de se charger de la correction des épreuves. Duni s'en effraya un peu, en voyant à quel point la copie était chargée de fautes, et voici en quels termes Favart faisait savoir au comte Durazzo que Philidor avait consenti à prendre ce soin :

Duni m'avait fait un monstre de la partition d'*Orphée et Eurydice* ; il disait qu'il ne voudrait pas se charger de corriger les fautes du copiste quand on lui donnerait 500 liv. J'ai fait voir cette partition à Philidor, qui n'est pas à beaucoup près si difficile ; il offre de corriger les fausses notes gratis, et d'avoir lui-même inspection sur la gravure de l'ouvrage ; il ne demande à Votre Excellence qu'un seul exemplaire. Il a examiné l'opéra avec attention ; il trouve que les fautes du copiste se réduisent à un petit nombre ; il a été enchanté de la beauté de l'ouvrage ; en plusieurs endroits, il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talents du chevalier Gluck ; mais son estime se porte jusqu'à la vénération, depuis qu'il connaît l'*Orphée*. Ainsi, nous pouvons faire graver tout de suite, sans être obligés d'attendre l'arrivée de M. Gluck (2)...

(1) Cet article a été reproduit dans le volume intitulé : *A travers Chants*, p. 125, 126, 127.

(2) FAVART. *Mémoires et Correspondance littéraire*. (Lettre de Favart au comte Durazzo, 19 avril 1763. T. II, p. 102.)

Donc, d'une part, Gluck était attendu à Paris (Philidor ne l'ignorait évidemment pas), et il y vint en effet peu de temps après, pour en repartir, il est vrai, assez rapidement; de l'autre, la partition de l'*Orfeo*, une fois gravée, serait mise en vente et livrée au public. Et c'est dans de telles conditions qu'un artiste de la valeur et du renom de Philidor aurait couru le risque de se faire passer pour pillard et plagiaire; et il aurait bénévolement couru ce risque pour une mélodie d'une trentaine de mesures, et c'est là tout ce qu'il aurait trouvé à *voler* dans l'œuvre de Gluck; et c'est pour ce mince profit qu'il aurait compromis de gaieté de cœur son honneur artistique et sa brillante réputation! A qui le fera-t-on croire, et quel enfantillage est-ce là? Encore faut-il dire que son prétendu vol ne porte absolument que sur le second fragment du morceau. En effet, Berlioz avoue ingénument lui-même que Philidor prit la peine de changer « les mesures 1, 5, 6, 7 et 8, » et de transformer « la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures (et d'une série de quatre mesures), en une autre formée de deux fois quatre mesures. » De fait — et on le comprend — cette première période, composée de huit mesures chez l'un, de treize chez l'autre, est absolument différente chez les deux auteurs. Ce n'est donc réellement qu'à partir des mots indiqués par Berlioz : *Dans son cœur on ne sent éclore...*, que la ressemblance se produit chez Philidor avec le dessin mélodique que Gluck a placé sur ces paroles : *L'idolo del mio cor*, ressemblance frappante, il est vrai, et qui saute aux yeux, ou, si l'on peut dire, à l'oreille.

Au reste, je vais faire, à ce sujet, ce qu'on eût dû faire depuis longtemps pour rendre la comparaison facile, je vais transcrire ici les deux morceaux; et, pour la faciliter plus encore, je les transcrirai dans le même ton, quoique celui de Gluck soit écrit en *fa*, et celui de Philidor en *la*. Les voici donc l'un et l'autre :

AIR D'ORFEO

Chiamo il mio ben — co . . si

Quan . do si mos . . tra il di Quan . do s'as .

Clar: . con . . de Quan . do s'as . con . . de

Ma oh va no mio do . lor!

Li . do . lo del _ mio cor _ Non mi ris .
W. et Clar:

-pon . de Non mi ris . pon . de

Non mi ris . pon . de

ROMANCE DU SORCIER

Nous _ é _ tions _ dans cet â _ ge en _

-co _ re Où cha_cun i _ gno _ re L'a_mour et l'es _

-poir Dans son cœur on ne sent é _ clo _ re

Que le seul dé _ sir _ de se voir _ Que _ le

seul dé _ sir _ Que le _ seul _ dé _

_ sir _ de _ se voir.

On voit que ce n'est, comme je l'ai dit, qu'à compter de la seconde partie du morceau que la ressemblance se produit. Elle est incontestable, assurément. Mais est-ce là un plagiat, est-ce là un vol, comme le dit si

crûment Berlioz? Et si celui-ci avait cherché à connaître Philidor autrement que par la romance du *Sorcier*, s'il l'avait étudié attentivement, s'il s'était mis à même de constater ses immenses qualités, son inspiration mâle et féconde, l'abondance de son imagination, n'aurait-il pas hésité à l'accuser aussi durement, et n'aurait-il pas cherché à expliquer un fait qui me semble, pour ma part, parfaitement explicable? Voilà un homme qui a écrit vingt-cinq partitions, cinquante actes d'opéra, on ne trouve à articuler contre lui qu'un fait de ce genre, et aussitôt on le traîne aux gémonies! Il faut n'avoir jamais tiré de son cerveau une idée musicale, pour ne pas savoir comment le souvenir agit parfois, à son insu, sur l'imagination du compositeur, aussi bien que, par un effet contraire, il croit parfois imiter lorsqu'il invente réellement. Dans la circonstance présente, Philidor ne peut-il point, après avoir trouvé le commencement de sa cantilène, qui n'a aucun rapport avec celle de Gluck, s'être attaché à ce second motif sans se rappeler qu'il l'avait lu dans la partition de ce dernier? A quel musicien cela n'est-il pas arrivé au moins une fois? J'en appelle à tous ceux qui ont produit peu ou prou. Pour moi, je me garderai bien — l'évidence est là — de chercher à nier le fait imputé à Philidor; mais, après avoir mis les pièces sous les yeux du lecteur, je l'explique par les raisons que je viens de donner, et je ne saurais faire un crime à un grand musicien de s'être, une fois dans sa vie, et inconsciemment, souvenu d'une façon trop fidèle. S'il fallait être sévère ainsi à tous les compositeurs, il n'en est pas un seul, je l'atteste, qui pût paraître impeccable (1).

(1) Au moment où je corrige les épreuves de cet article, je prends connaissance d'un article publié par un de mes meilleurs confrères, M. Adolphe Jullien, dans *le Correspondant* du 10 septembre 1872. Dans cet article, intitulé *Favart et Gluck*, M. Jullien a été amené à parler précisément de Philidor, de son prétendu vol, de l'article injurieux de Berlioz, et, comme conséquence, des ressemblances qui se produisent si souvent en musique. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

« Examinons froidement cette grave accusation. Comment la prouver? Par la collation des textes. Mais cela même suffit-il, et démontrera-t-on par là que ce n'est pas rencontre fortuite ou réminiscence involontaire? Castil-Blaze a dressé, dans un de ses recueils de musique, une longue liste des réminiscences, imitations ou calques, qu'il a découverts dans ses nombreuses lectures. Les plus célèbres compositeurs y passent, Rossini, Halévy, Meyerbeer. Certains exemples semblent mis là à plaisir tant la ressemblance est vague; d'autres, au contraire, sont assez précis pour qu'on puisse accuser les auteurs de plagiat, tout comme Philidor. Castil-Blaze ne formule pas cette accusation, et il a raison. On rencontre parfois tel passage absolument pareil chez deux auteurs fort étrangers l'un pour l'autre. Nous-même, en lisant dernièrement la partition de *Jesserida*, de Spohr, n'avons-nous pas rencontré deux mesures que M. Offenbach a textuellement reproduites dans le motif de sa *Chanson de Fortunio*? Est-ce à dire qu'il les a volées? Et pourtant cela se pourrait facilement soutenir: en effet, si l'ouvrage de Spohr est inconnu en France, il se joue souvent en Allemagne,

Ce qui est certain, c'est que le succès du *Sorcier* fut grand et prolongé, qu'il persista même après la venue de Gluck en France, même après la représentation d'*Orphée*, et que si quelques personnes s'aperçurent du fait mis plus tard en lumière par Sévelinges, l'œuvre de Philidor n'en souffrit aucunement. *Le Sorcier* n'en continua pas moins de rester au répertoire, et le public ne persista pas moins à l'applaudir. Nous voyons, en effet, par l'Almanach des Spectacles, qu'on ne cessait de jouer cet ouvrage, et qu'il servait fréquemment aux débuts des artistes qui se présentaient à la Comédie-Italienne (1). On en fit même, il y a quelques années (le 9 février 1867), une reprise au gentil petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes; il avait été réduit en un acte, et un musicien instruit et aimable, M. Ferdinand Poise, s'était chargé de faire à la musique les remaniements nécessaires. Ainsi retouché, et quoique âgé d'un siècle, *le Sorcier* fut encore très favorablement accueilli (2).

C'est après *le Sorcier* que vient prendre place le premier grand ouvrage de Philidor, *Tom Jones*, représenté le 27 février 1765. *Tom Jones* était en trois actes, et le sujet de la pièce avait permis au musicien de livrer carrière à sa verve dramatique. Malheureusement, le livret, qui était tiré du roman célèbre et touchant de Fielding, était encore du sieur Poincinet, et celui-ci faillit entraîner son collaborateur dans une chute honteuse. Le fait est que la pièce fut sifflée à outrance à la première

et M. Offenbach a dû maintes fois l'entendre. Mieux vaut dire que c'est hasard ou souvenir involontaire. »

Pour en revenir à Philidor, M. Jullien conclut absolument comme nous; en ce qui concerne l'air du *Sorcier* :

« La ressemblance est frappante, étonnante même, quoi qu'en dise Fétis; mais nous ne saurions arguer de là pour conclure au vol. De pareilles rencontres sont fréquentes, et il y a trop de gens à qui il faudrait intenter procès... avec grande chance de le perdre. »

(1) Le 7 janvier 1770, à M. Teissère; le 28 février suivant, à mademoiselle Ruyter; le 25 octobre 1772, à M. Narbonne; le 7 mai, le 7 septembre et le 11 octobre 1775, à mademoiselle Seybert, à M. de Saint-Aubert, à M. de la Bussière; le 27 janvier et le 13 avril 1777, à mademoiselle Teissier et à mademoiselle Brabant; le 10 janvier et le 30 juin 1781, à mademoiselle Mercier et à M. Fradel; en 1783, à M. Lecoutre, etc., etc.

(2) Parlant de cette reprise, M. Félix Clément s'exprime ainsi dans son *Dictionnaire lyrique* : « Réduite en un acte, la pièce a été jouée pendant plusieurs mois, malgré la naïveté de l'intrigue. C'est qu'il suffit d'écouter quelques mesures pour comprendre qu'il y a là une musique de maître et une harmonie d'une grande perfection. La romance de la jeune villageoise n'a pas vieilli; elle est charmante. Il n'en est pas de même de l'air du sorcier, qui paraît long parce qu'il est monotone. Mais la ronde finale est d'une gaieté si franche et offre des phrases si bien tournées qu'on éprouve une véritable sensation de plaisir et de belle humeur, influence devenue bien rare dans le répertoire moderne.

représentation, et que l'on crut à une chute irrémédiable, si bien qu'il paraissait impossible de la rejouer. Bachaumont rend ainsi compte de cette soirée : « Les deux premiers actes ont ennuyé. Le parterre s'est mis en belle humeur au troisième ; à chaque phrase, c'étoit des huées, des éclats de rire, des claquemens de main, qui ont prolongé de beaucoup le spectacle et qui l'auroient infailliblement fait finir, si la pièce eût été longue. Philidor prétend que cette musique est sa meilleure ; elle est tellement noyée dans l'amas des mauvaises choses dont l'auteur l'a surchargée, qu'elle n'a trouvé aucune grâce... Le sieur Poinset, très confiant, avait dit plaisamment qu'il alloit faire lever *le Siège de Calais*, voulant faire entendre que la foule se tournerait vers lui (1). » Les Comédiens, consternés, étaient décidés à ne plus jouer *Tom Jones* ; Bachaumont nous apprend encore comment ils durent revenir sur leur résolution : « Les enfans de France, pour qui Poinset a fait un divertissement assez mauvais, ayant sçu sa disgrâce au Théâtre-Italien, en ont été si touchés que les gentilshommes de la chambre, pour faire leur cour, ont exigé des comédiens de jouer *Tom Jones* une seconde fois. On a distribué beaucoup de billets *gratis*, et par une révolution assez extraordinaire, cette pièce, huée, baffouée la veille, hier est montée aux nues. On a demandé les auteurs, et ils ont reçu de grands applaudissemens. »

Le succès de cette seconde représentation fut en effet très grand, mais il était factice, grâce sans doute aux « billets *gratis* » dont parle Bachaumont. Il est constant que la pièce fut bientôt retirée du répertoire, sans doute au grand désespoir de Philidor, qui, on l'a vu, avait foi dans son œuvre. Elle ne devait cependant pas disparaître définitivement, et, au contraire, était appelée à se relever d'une façon brillante. Le 30 janvier 1766, elle reparaissait à la scène, après avoir subi, quant au poème, d'importantes et indispensables modifications (2). Cette fois, la musique emporta le succès. Grimm le constate en ces termes dans sa *Correspondance* : « Cette pièce étoit tombée l'année dernière malgré sa belle musique ; la platitude du poète avoit entraîné le musicien dans la ruine. Comme le sujet de la pièce est charmant, on a consulté M. Sedaine ; celui-ci a supprimé plusieurs *poinsinades*, a mieux arrangé le second et le troisième acte, et, à la faveur de ces changemens et de la belle

(1) *Le Siège de Calais*, tragédie de M. de Belloy, qui venait d'être jouée à la Comédie-Française avec un immense succès, et dont l'apparition fut un véritable événement national.

(2) Voici le titre de la partition, qui ne fut gravée qu'à la suite de cette reprise : « *Tom Jones*, comédie lyrique en trois actes, représentée par les Comédiens Italiens ordinaires du roy, pour la première fois le 27 février 1765, et remise avec des changemens le 30 janvier 1766. »

musique que Philidor n'a eu garde de changer, *Tom Jones* a beaucoup réussi à cette reprise. C'est sans difficulté le meilleur ouvrage de Philidor. Ce compositeur a beaucoup de nerf et de chaleur, un style très vigoureux, beaucoup de noblesse et de coloris dans sa musique... »

Je n'exprimerai pas mon opinion personnelle sur la partition de *Tom Jones*; pour cette fois, et afin de prouver que je ne suis pas le seul à considérer Philidor comme un grand artiste, comme un homme de génie, je reproduirai l'appréciation que M. Félix Clément a donnée de *Tom Jones* dans son *Dictionnaire lyrique* : « Il faudrait tout citer, car la partition de *Tom Jones* se soutient sans éclipse depuis l'ouverture jusqu'au vaudeville de la fin. Cependant, nous recommandons la lecture du duo entre Western et sa fille : *Non, rien ne peut me retenir*, qui termine le premier acte ; dans le second, l'air de Jones : *Amour, quelle est donc ta puissance?* l'ariette de Sophie, qui est si touchante : *C'est à vous que je dois la vie*, et le septuor final ; dans le troisième acte, le quatuor des buveurs en canon sans accompagnement, et le grand air de Sophie : *O toi qui ne peux m'entendre*. En tenant compte de l'état du goût public à l'époque où *Tom Jones* a été écrit, du genre des pièces et de la faiblesse des exécutants, en un mot des obstacles devant lesquels Philidor devait faire plier son génie, on regrette que ce compositeur, doué d'une organisation si fine et qui savait écrire une harmonie si délicate et si bien appropriée aux situations dramatiques, n'ait pas vécu en Italie, où il aurait été l'émule de Paisiello et de Cimarosa. »

ARTHUR POUGIN..

(La suite prochainement.)





Lieutenant de Rodald. — M. LESCEUX.



Un Norvégien. — M. DURAND.



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA ⁽¹⁾



Je remercie mes confrères de la bienveillance avec laquelle ils m'ont fait l'honneur de reproduire les détails que j'ai donnés sur l'état actuel des travaux du nouvel Opéra. — Bien que *l'Entr'acte* et quelques journaux d'une égale importance aient chassé sur mes terres sans ma permission, c'est-à-dire sans se donner la peine de citer la source des renseignements qu'ils transmettaient à leurs lecteurs, je leur accorde néanmoins un large lambeau de ma parfaite gratitude, et je les autorise à poursuivre cet aimable système d'enrichissement.

Je ne saurais m'arrêter à ce règlement de comptes sans annoncer à M. Jennius, de *la Liberté*, que ses espérances sont déçues et que le foyer de la danse ne contiendra pas les noms que le nouvelliste de *la Liberté* désirait y voir figurer. En effet, sur les quatre cartouches qui surmontent les quatre panneaux de M. Boulanger, on lira le nom d'un *Noverre* « prétendu compositeur » d'après Jennius, mais, d'après les biographes, « célèbre danseur, né à Paris, en 1727, mort en 1807 selon les uns, en « 1810, selon les autres. » La perspicacité habituelle de Jennius se trouve,

(1) Voir les numéros des 15 septembre et 15 octobre.

en cette circonstance, totalement en défaut. Notre confrère s'est imaginé à tort que le nom de *Noverre*, sur l'un des cartouches en question, impliquait l'idée d'immortaliser les compositeurs de musique de ballet.

Il s'est absolument trompé. Noverre, compositeur de musique, n'a que faire dans le foyer de la danse. Son nom y est inscrit à titre de chorégraphe innovateur et passionné. Quelques mots sur ce célèbre maître de ballets ne peuvent être inutiles.

Après avoir débuté à Fontainebleau, Noverre fut appelé à Berlin par le prince Henri de Prusse ; il revint à Paris en 1749, et, après avoir fait de vains efforts pour réformer les ballets, il s'enrôla en Angleterre dans la troupe de Garrick, d'où il rapporta des idées nouvelles qu'il ne put faire accepter à l'Opéra, en dépit de son ouvrage intéressant : *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, dans lequel il exposait des théories nouvelles. Il s'engagea alors au théâtre de Lyon, où il inaugura des ballets nouveaux tels que : *la Toilette de Vénus, les Fêtes du Sérail, le Jugement de Pâris*, etc., etc.

Il fut successivement appelé en Wurtemberg, à Vienne, à Milan. La reine Marie-Antoinette le fit nommer maître des ballets de l'Opéra de Paris, et il devint l'organisateur des fêtes du Petit-Trianon. Il composa les ballets de Gluck et de Piccini, créa le ballet d'action, ramena le costume à la vérité et supprima le masque. N'en déplaise à M. Jennius, ces titres lui constituent assurément le droit de figurer dans une partie de l'Opéra, consacrée au passé, au présent et à l'avenir chorégraphiques.

Partant d'un point inexact, M. Jennius ne pouvait aboutir qu'à un autre point également controuvable. Il est donc dans le faux, lorsqu'il demande que l'on mette à côté du nom de *Noverre*, ceux de Mozart, de Schneitzoëffer et d'Adolphe Adam. La place de ces grands et charmants musiciens est ailleurs. En revanche, et par la même raison, les noms de *Gardel*, 1754 à 1840, *Mazilier*, 1797 à 1868, *Saint-Léon*, 1821 à 1870, figureront avec celui de Noverre au foyer de la danse.

SUR LES TOITS

Franchissons d'un bond les dix-sept étages et les trois cent soixante-cinq marches qui nous séparent de l'Apollon placé au sommet de l'Opéra. Accoudé sur son socle, nous découvrons tout Paris. Les rues semblent s'allonger à mesure que les maisons se rapetissent et que les passants, en voiture, à pied ou à cheval, semblent appartenir à un royaume lilliputien. Rien n'a été négligé pour sauvegarder l'édifice dont les propor-

tions gigantesques ressortent mieux encore quand on les contemple de ce point extrême. Le service des pompiers a été l'objet d'un soin particulier. Des plates-formes en granit, des rues en zinc et en fonte sillonnent de toutes parts cette toiture immense. Partout, on peut courir sans risquer une chute. Des escaliers en fonte relient entre elles ses diverses parties. Des réservoirs d'eau peuvent inonder en un instant tous les points de la colossale construction.

Si j'en crois les inscriptions gravées sur la pierre, je ne suis pas le premier explorateur de ces altitudes.

Si je voulais donner le détail de tout ce qui constitue cette partie de l'Opéra, il me faudrait nécessairement faire un cours d'architecture, ce dont je ne me sens pas capable. Aussi, descendons quelques degrés et nous nous trouverons alors sous

LES COMBLES

Les arcs-boutants, éclairés par d'énormes lucarnes, les chevrons principaux ou *jointifs*, les fermes courbes, les jambes de force, les pans, les versants, les rampants, que sais-je encore, le tout en fer, coupent l'horizon d'une manière pittoresque et grandiose. — Deux réservoirs d'eau, placés l'un à droite, l'autre à gauche, sur la limite qui sépare la scène de la salle, ressemblent à deux canons gigantesques dont un seul projectile foudroyerait aisément une armée.

Des appareils de ventilation, de formes et de systèmes divers, y sont aussi installés. — Le lustre se rattache à la voûte à l'aide de crampons et de câbles de fer. Une sorte de tranchée fait le tour de la place occupée par le lustre. — Elle est trouée de soixante lunettes rondes en verres de couleur, divisées par quatre plus grandes lunettes ovales; derrière chacune de ces ouvertures brûlera un bec de gaz, de telle sorte que le plafond de l'Opéra, vu de la salle, semblera être semé de gros blocs de pierres précieuses.

Les bouches d'eau n'ont pas été épargnées. — A chaque pas, il en existe. — En cas d'incendie, l'eau jaillirait de toutes parts. A ce point de vue, comme à beaucoup d'autres, l'œuvre de M. Garnier est une merveille.

Saviez-vous, par exemple, que les dégagements fussent organisés avec tant d'intelligence que tout le public pût, dans un cas pressé, sortir de l'Opéra en TROIS MINUTES?

Une chose non moins surprenante et que je n'ai garde de passer sous silence, c'est le tour de force que M. Garnier a exécuté en établissant sur

un espace relativement restreint, des ouvertures pour l'entrée et la sortie simultanées de dix voitures.

La huitième merveille du monde, a-t-on dit ironiquement au début de cette entreprise ; elle l'est plus qu'on ne le croit.

LE CINTRE

Cet entrepôt de la plupart des moteurs des décors est terminé. — Il comprend cinq étages. On y voit clair sans le secours des lampes, la partie supérieure étant percée de fenêtres. Un corridor circulaire est établi à chaque étage. Dans celui qui est le plus rapproché de la scène, les machinistes font la majeure partie de leur service.

Des traverses, servant de garde-fous, sont placées dans toute l'étendue de ces corridors et portent un arsenal de chevilles disposées avec la plus grande régularité. Là, s'attachent, se relient les plafonds, les poignées, les gros cordages, les fermes, les herses, les moteurs, les soutiens, les adjutants de la machinerie théâtrale.

Dix ponts volants traversent la scène du manteau d'arlequin au corridor du fond et facilitent la manœuvre nécessitée par les grosses pièces des grands décors. — Les ponts sont construits en grosses cordes goudronnées, en fil de laiton, en fer, et sont d'une solidité à toute épreuve, bien que d'une apparence fragile. — Du sommet du cintre descendent des milliers de cordages se rattachant à des poulies, des tambours, des treuils placés dans les étages supérieurs et dans le gril.

Quand les machinistes circulent et travaillent sur ces ponts suspendus, ils sont en pleine forêt de mâts, et pour peu qu'une mer factice roule ses vagues au-dessous d'eux, l'illusion est complète et ils ont le droit de se croire sur la mâture d'un *Great-Eastern*.

Les cinq étages sur lesquels nous venons de jeter un coup-d'œil ont tous vue sur la scène. — Quatre autres sont destinés au

GRIL

Cette partie du cintre est sans doute ainsi nommée à cause de la disposition de son plancher, formé de frises transversales éloignées de quelques centimètres les unes des autres. Toutes les dimensions de tambours, de moufles, de poulies, de contre-poids, de cassettes, y sont représentées. De ces moteurs partent les fils que nous avons considérés tout à l'heure. — Grâce à ces moteurs, ils accomplissent leurs missions respec-

tives, dirigés qu'ils sont par les machinistes du cintre. Au premier aspect, ces machines de bois, de corde, de fer, cette réunion d'éléments si divers semble constituer un désordre magnifique. Mais jamais la maxime : « Un beau désordre est un effet de l'art » ne fut plus justifiée. La disposition de tout ce service est des plus régulières. — Chaque fil a son nom ; chaque corde correspond à des poulies, à des crochets, à des tambours étiquetés, numérotés avec la plus scrupuleuse attention.

Supposons maintenant qu'un cordage nous est offert. Saisissons-le et, doucement, nous descendrons jusqu'au plancher de la scène, dont une trappe nous livrera passage. Nous voici arrivés dans la partie souterraine du théâtre :

LES DESSOUS

Ils sont formidables et au nombre de cinq. Ils reproduisent tous le plan de la scène, ses trappes et ses trappillons. Les costières seules y sont remplacées par des rails. Des charpentes transversales supportent les trappes et les trappillons. Des poteaux, reposant sur des dés de fonte ou de pierre, des sablières ou « chapeaux de fermes », forment des séries de fermes qui permettent de laisser un libre passage aux « gloires » et autres combinaisons ou trucs. On donne à ces appareils une certaine stabilité en les reliant au moyen de crochets de fer et suivant les besoins du moment. Les treuils, les tambours, les contre-poids sont généreusement distribués dans les dessous. Ils servent à manœuvrer les grands décors, à opérer les changements à vue, provoquent la disparition subite des personnages des féeries. Des dessous, on transforme les cacochymes en beaux cavaliers, les sorcières hideuses en fées pleines de jeunesse. Satan vient des dessous, de même qu'il s'y enfonce. Les lumières de l'enfer s'en échappent, les chœurs de démons y prennent parfois place. Ce lieu, enfin, est en quelque sorte l'alambic où se distillent les surprises décoratives, dramatiques, comiques et de toute nature.

Nous avons maintenant une habitude assez sérieuse des casse-cou pour nous transporter d'un saut sur la place de l'Opéra. Cette fois, nous passerons tout bonnement sous les portes qui sont devant nous. Le lecteur voudra bien me suivre et traverser avec moi un large vestibule pavé de mosaïque, monter dix marches de marbre blanc, traverser un second vestibule, également en mosaïque, pour arriver enfin au pied du

GRAND ESCALIER

A droite et à gauche, vingt marches, toujours en marbre, descendent et

conduisent au couloir spacieux du parterre. Sept balcons de plain-pied plongent sur le bas de l'escalier. Leurs socles de marbre rouge de Corse, leurs balustres en granit d'Écosse, les piédestaux en marbre Campan vert, les appuis en « brocatelle » du Jura, s'harmonisent et font ressortir les six plaques de jaspe du Mont-Blanc, que des candélabres de bronze surplombent.

En face de soi, vingt-deux marches d'une largeur variant entre quatre mètres cinquante et cinq mètres cinquante invitent à monter jusqu'au palier principal, au milieu duquel se présente, majestueuse, la porte qui mène à l'amphithéâtre, à l'orchestre et aux baignoires.

Un fronton en marbre vert de Suède, soutenu par deux cariatides ; à gauche, la Tragédie et son glaive ; à droite, la Musique et sa lyre d'or, supporte les armes de Paris en bronze, encadrées de deux ravissants amours en marbre blanc de Carrare. Le socle sur lequel repose ce groupe à la fois gracieux et sévère, est en onyx d'Algérie. De chaque côté du socle, le marbre vert de Suède s'enroule délicieusement. Au-dessous, une large plaque de marbre jaune de Sienne relie le fronton aux cariatides dont les nus sont en bronze auquel se marient très heureusement les draperies en marbre vert de Suède et marbre jaune de Sienne. Les socles des cariatides sont composés d'une corniche d'onyx d'Algérie et d'un bandeau de marbre rouge de Causnes. Le marbre jaune de Sienne en décore la partie inférieure. Les ébrasements de cette porte sont de « brèche violette d'Italie », sorte de galets calcaires empâtés dans un ciment de même nature, fort recherchés sous Louis XIV et Louis XV, et de marbre rouge de Causnes.

Cet examen terminé, nous pouvons monter encore à droite ou à gauche, car l'escalier se divise ici en deux parties composées chacune de dix-huit marches qui donnent accès aux neuf balcons entourant ce second étage de l'escalier. Quatre autres marches vous jettent de chaque côté dans le large couloir des premières loges. Les quarante-quatre marches que nous venons de franchir sont en marbre blanc de Carrare, les limons de la rampe en marbre vert de Suède, les balustres en marbre rouge antique de Causnes, la main courante en onyx d'Algérie.

Quatorze piédestaux où l'onyx d'Algérie, la brèche violette d'Italie, de Sicile, le marbre bleu turquoise d'Italie, la brocatelle violette, font assaut de couleurs élégantes, soutiennent quatorze candélabres de bronze. Les deux groupes candélabres du bas de l'escalier sont signés Carrier-Belleuse.

Les neuf balcons ont leur socle en brocatelle d'Espagne, leurs balustres en spath-fluor et leur appui en onyx d'Algérie. Le dallage du bas de

l'escalier — de même que les marches — est en marbre blanc de Carrare. Dix-huit pilastres en marbre bleu turquoise pâle s'élèvent dans la cage de l'escalier. Trente colonnes en sarrancolin des Pyrénées, ornées de chapiteaux en marbre blanc de Saint-Béat, montent jusqu'à la voûte, et, par opposition, trente pilastres en brèche violette d'Italie à chapiteaux et balustres en marbre blanc de Carrare, font le tour du premier étage.

Douze médaillons en marbre jaune fleuri décorent douze balcons placés au sommet de la cage. Ils sont bâtis en pierre du Jura, leurs balustres sont en campan vert. A chacun de ces balcons est affecté un candélabre de bronze.

Tous les pays *marmorifères* ont apporté leur contingent à l'ornementation de cet escalier monumental. M. Verne a eu la direction de cette importante partie des travaux et les a exécutés avec une merveilleuse habileté.

R. DE SAINT-ARROMAN.





VOLTAIRE LIBRETTISTE ⁽¹⁾



L tenait tellement à ses rimes et les croyait tellement bien faites pour inspirer le compositeur, qu'il y revient encore et en fait juge son ami d'Argental : « Un musicien doit-il être embarrassé à mettre en musique ces paroles :

*Aimez, aimez, et régnez avec nous ;
Le dieu des dieux est seul digne de vous.
Sur la terre on poursuit avec peine
Des plaisirs l'ombre légère et vaine ;
Elle échappe, et le dégoût la suit.
Si Zéphire un moment plaît à Flore,
Il flétrit les fleurs qu'il fait éclore ;
Un seul jour les forme et les détruit.
Aimez, aimez, et régnez avec nous ;
Le dieu des dieux est seul digne de vous.
Les fleurs immortelles
Ne sont qu'en nos champs ;
L'Amour et le Temps
Ici n'ont point d'ailes,
Aimez, aimez, et régnez avec nous. »*

Le 11 janvier 1755, ce polisson de Royer meurt... Enfin!... et huit jours après, Voltaire lui fit l'oraison funèbre que voici :

« Tous les maux sont sortis, pour moi, de la boîte de Pandore avec les doubles croches de M. Royer. Il ne savait pas seulement que *Pandore*

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

fût imprimée, et il fit faire, il y a un an, des canevas par M. de Sireuil son ami, qui crut que j'étais mort, comme les gazettes l'avaient annoncé. Royer, ne pouvant me tuer, a tué un de mes enfants ; je souhaite que le sien vive. Il m'écrivit, il y a trois mois, que son opéra était gravé. Il le sera, sans doute, dans la mémoire, mais il ne l'était pas encore en papier. Je fis les plus humbles remontrances ; je n'ai rien obtenu... »

Quand Voltaire tient une plaisanterie qu'il croit bonne, il ne la lâche pas facilement. Ce qui suit est, ce me semble, ridiculement inhumain : « La seule chose dont je puisse bénir Dieu est la mort de Royer. Dieu veuille avoir son âme et sa musique ! »

« Cette musique n'était point de ce monde. Le traître m'avait immolé à ses doubles croches et avait choisi, pour m'égorger, un nommé Sireuil. Dieu est juste : il a retiré Royer à lui, et je crains à présent beaucoup pour le portemanteau. »

Et ailleurs : « Dieu a puni Royer ; il est mort. Je voudrais bien qu'on enterrât avec lui son opéra, avant de l'avoir exposé au théâtre sur son lit de parade. » Mais, voici qui est encore plus odieux : « Royer est mort parce qu'il avait fait accroire à Sireuil que c'était moi qui l'étais. Royer avait engagé ce Sireuil dans la plus méchante action du monde, c'est-à-dire à faire de mauvais vers.... »

Dix ans se passent, et Royer est oublié ou peu s'en faut, lorsqu'une bonne nouvelle arrive à Voltaire ; de la Borde s'est proposé pour remettre en musique l'infortunée *Pandore* déjà si cruellement éprouvée. Le poète ne se sent pas de joie, et il accable son collaborateur d'un véritable déluge de compliments :

« Savez-vous combien votre lettre m'a fait d'honneur et de plaisir ? Voici donc le temps où les morts ressuscitent... Vous voulez rendre la vie à *Pandore* ? Il ne me manque plus que de me rajeunir ; mais M. Tronchin ne fera pas ce miracle, et vous viendrez à bout du vôtre. *Pandore* n'est pas un bon ouvrage, mais il peut produire un beau spectacle et une musique variée ; c'est, d'ailleurs, un opéra philosophique qui devrait être joué devant Bayle et Diderot ; il s'agit de l'origine du mal moral et du mal physique. Jupiter y joue, d'ailleurs, un assez indigne rôle... Un assez médiocre musicien, nommé Royer, avait fait presque toute la musique de cette pièce bizarre, lorsqu'il s'avisait de mourir. Vous ne ressuscitez pas ce Royer, vous êtes plutôt homme à l'enterrer. »

Voilà de précieuses confidences mêlées à de nouveaux sarcasmes contre Royer ; mais, ce qui est curieux, c'est la suite de cette lettre, où Voltaire fait de l'esthétique musicale et parle de mélodie à peu près comme un aveugle-né jugerait des couleurs. Ceci vaut la peine d'être reproduit tout du long, et c'est ce que je vais faire :

« J'avoue qu'on commence à se lasser du récitatif de Lulli, parce qu'on se lasse de tout, parce qu'on sait par cœur cette belle déclamation notée, parce

qu'il y a peu d'acteurs qui sachent y mettre de l'âme ; mais cela n'empêche pas que cette déclamation ne soit le ton de la nature et la plus belle expression de notre langue. Ces récits m'ont toujours paru fort supérieurs à la psalmodie italienne...

« L'opéra italien ne vit que d'ariettes et de fredons ; c'est le mérite des Romains d'aujourd'hui ; la grand'messe et les opéras font leur gloire. Ils ont des feseurs de doubles croches, au lieu de Cicérons et de Virgiles ; leurs voix charmantes ravissent tout un auditoire en *a*, en *e*, en *i* et en *u*.

« Je suis persuadé qu'en unissant ensemble le mérite français et le mérite italien, autant que le génie de la langue le comporte, et en ne vous bornant pas au vain plaisir de la difficulté surmontée, vous pourrez faire un excellent ouvrage sur un très médiocre canevas. »

On le voit, pressé d'être mis en musique et joué, Voltaire fait bon marché de son libretto et lui rend ainsi toute la justice qui lui est due.

« Si vous voulez vous amuser sur le péché originel en musique, vous sentez bien que vous serez le maître d'arranger le jardin d'Eden tout comme il vous plaira ; coupez, taillez mes bosquets à votre fantaisie, ne vous gênez sur rien. Je ne sais plus quelle dame de la cour, en écrivant en vers au duc d'Orléans régent, mit à la fin de sa lettre :

*Alongez les trop courts, et rognez les trop longs,
Vous les trouverez tous fort bons.*

« Vous écourterez donc tout ce qui vous plaira ; vous disposerez de tout. Le poète d'opéra doit être très humblement soumis au musicien ; vous n'aurez qu'à me donner vos ordres, et je les exécuterai comme je pourrai. Il est vrai que je suis vieux et malade, mais je ferai des efforts pour vous plaire et pour vous mettre bien à votre aise.

« Si M. Thomas ne voyageait pas actuellement avec Pierre le Grand, je le prierais d'animer Pandore de ce feu de Prométhée dont il a une si bonne provision ; mais la vôtre vous suffira ; le peu que j'en avais n'est plus que cendres ; soufflez dessus et vous en ferez peut-être sortir encore quelques étincelles. Si j'avais autant de génie que j'ai de reconnaissance de vos bontés, je ressemblerais à l'auteur d'*Armide* ou à celui de *Castor et Pollux*. »

On ne peut imaginer plus d'humilité ; nous sommes loin de l'homme qui n'avait pas assez de colère contre Royer pour avoir soumis ses rimes à Sireuil : c'est que Voltaire voulait parvenir à être joué et que *Pandore* le consolât de l'échec ou mieux de l'avortement déplorable de *Samson*. Muni des pleins pouvoirs du maître, La Borde tailla et rogna si bien, qu'un an après il présentait à Voltaire deux actes terminés. Qui fut étonné et ravi ? Pas n'est besoin de le demander.

« M. de la Borde, premier valet de chambre du roi, m'apporte deux actes de son opéra de *Pandore* ; je m'attendais à de la musique de cour : nous avons trouvé, madame Denis et moi, du Rameau. Peut-être nous trompons-nous, mais ma nièce s'y connaît bien : pour moi, je ne suis qu'un ignorant. »

La vérité vraie est dans ce *mot de la fin* précédé d'un quolibet, selon l'usage ; on dirait une infirmité chez cet homme d'esprit : cela tourne au

cliché, comme on dit de nos jours dans le patois de la petite presse. Répétition du trait sur la musique *de cour*, dans une lettre du même jour, à Damilaville.

Quoique charmé des mélodies de La Borde, Voltaire n'était cependant pas bien certain de ne pas se tromper à cet égard; aussi, écrivant à Chabanon, amateur de talent, il lui dit :

« Mon cher enfant, mon cher ami, mon cher confrère, je ne me connais pas trop en C sol ut et en F ut fa. J'ai l'oreille dure, je suis un peu sourd; cependant, je vous avoue qu'il y a des airs de *Pandore* qui m'ont fait beaucoup de plaisir. J'ai retenu, par exemple, malgré moi :

Ah ! vous avez pour vous la grandeur et la gloire. (Acte III.)

« D'autres airs m'ont fait une grande impression et laissent encore un bruit confus dans le tympan de mon oreille.

« Pourquoi sait-on par cœur les vers de Racine ? c'est qu'ils sont bons. Il faut donc que la musique retenue par les ignorants soit bonne aussi. On me dira que la plupart des ariettes de Lulli sont des airs du Pont-neuf et des barcarolles de Venise, d'accord : aussi ne les a-t-on pas reconnus comme bons, mais comme faciles. Mais, pour peu qu'on ait de goût, on grave dans sa mémoire quatre actes entiers d'*Armide*. »

C'est prodigieux d'audace, d'erreurs et d'illogismes. Ce qui suit vaut de l'or; c'est une révélation du talent d'artiste lyrique chez Voltaire : ici le ton est loin d'être aussi modeste qu'au début.

« La déclamation de Lulli est une mélodie si parfaite, que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes et en adoucissant seulement les intonations; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému. »

Ne dirait-on pas une application anticipée du procédé de cet impresario de province qui annonçait une représentation de *la Dame blanche*, où la musique serait remplacée par un dialogue vif et animé. Comme eût dit un de nos modernes romantiques : « C'est ruisselant d'inouïsme. » Voltaire *dilettante* est, il faut l'avouer, plus étonnant encore et surtout plus inattendu que Voltaire *librettiste*.

Le raisonnement ou mieux le déraisonnement de Voltaire se poursuit sur ce ton jusqu'à satiété. En somme, ce qui l'attache à *cette Pandore*, ainsi qu'il l'appelle, ce n'est pas tant son amour-propre de poète ou le plaisir que lui cause la musique de La Borde, que les idées anti-religieuses dont cet opéra est le prétexte et le porte-voix, pour ainsi dire.

« Je vous demanderai surtout, insiste-t-il auprès de M. Chabanon, de faire une bonne brigade, une bonne cabale, pour qu'on ne retranche point :

O Jupiter ! ô fureurs inhumaines !

Eternel persécuteur,

De l'infortune créateur, etc.

et non pas de l'infortuné, comme on l'a imprimé : cela est très janséniste, par conséquent très orthodoxe dans le temps présent ; ces bougres font Dieu auteur du péché, je veux le dire à l'Opéra. Ce petit blasphème sied, d'ailleurs, à merveille dans la bouche de Prométhée. »

Pas de commentaires, n'est-ce pas ?...

Et le patriarche de Ferney continuait, de plus belle, à *rapetasser* (sic) sa *Pandore*, docile à toutes les exigences de son musicien, qu'il accablait de lettres, auxquelles il paraît que ce dernier ne répondait guère. « Je le crois, dit-il, fort occupé à Versailles ; mais, fût-il premier ministre, il ne faut pas négliger *Pandore*. » C'était son dada, sa Rossinante, son idée fixe ; il en rabâchait sans cesse. A la fin, l'impatience prend notre rimeur et le pousse à l'impertinence : « Je ne sais pourquoi M. de La Borde m'abandonne obstinément... Est-ce parce qu'il ne se soucie plus de *Pandore* ? est-ce caprice de grand musicien ou négligence de premier valet de chambre ? »

Un mois se passe sans nouvelles du musicien ; Voltaire n'y tient plus et se met à déprécier l'œuvre de son collaborateur, en revenant sur ses impressions si favorables qui tournent alors à la critique amère ou tout au moins à l'aigre-doux. « Quant à la musique de M. de La Borde, je me souviens d'avoir été très content de ce que j'entendis ; mais il me parut que cette musique manquait, en quelques endroits, de cette énergie et de ce sublime que Lulli et Rameau ont seuls connus et que l'opéra comique n'inspirera jamais à ceux qui aiment *il gusto grande*. »

Comment concilier cette *énergie et ce sublime* que Voltaire reconnaît ici à Lulli, après avoir, peu auparavant, traité la musique de ce compositeur d'*airs du Pont-Neuf* ? C'est ainsi, qu'à tout moment, le rimeur de *Pandore* est pris en flagrant délit de contradiction au premier chef.

Cependant, le malheureux opéra en question risquait fort de ne jamais être joué ; une occasion pourtant poind à l'horizon de faire servir, ne fût-ce qu'une fois, vers et musique, et Voltaire ne la laissa pas échapper ; il espère un moment que son œuvre paraîtra pour les fêtes du mariage du dauphin (depuis *Louis XVI*), et il adresse immédiatement au grand ordonnateur des pompes de cour un éloge somptueux de la musique de la Borde, — nouvelle volte-face qu'il n'est pas difficile sinon de justifier, du moins d'expliquer par le désir ardent qui le brûle de caser enfin sa *Pandore*. On comprend la finesse de l'allusion, la dauphine et *Pandore* ; il est vrai que le reste de la fiction n'est rien

moins qu'heureux en rapprochements; mais peu lui importe. Donc, il adresse cette lettre au duc de Richelieu :

« Je vous jure, monseigneur, que la musique de *Pandore* est charmante, et que ce spectacle ferait le plus bel effet du monde aux yeux et aux oreilles. Il faut, pour des fêtes qui attirent une grande multitude, un bruit qui ne cesse point et un spectacle qui plaise continuellement aux yeux. Vous trouverez tous ces avantages dans la *Pandore* de M. de la Borde, et vous aurez de plus une musique infiniment agréable, qui réunit, à mon gré, le brillant de l'italien et le noble du français. »

Est-ce assez joli? Mais, la fin de cette lettre est ineffable :

« Je vous en parle assurément en homme très désintéressé, car je suis aveugle tout l'hiver et presque sourd le long de l'année... Je ne vous parle qu'en bon citoyen qui ne songe qu'au plaisir des autres.

« De plus, il me semble que l'opéra de *Pandore* est convenable aux mariages de tous les princes. »

En résumé, cette lettre rappelle le *Prenez mon ours* proverbial.

Après avoir ainsi sollicité le duc de Richelieu en faveur de sa *Pandore*, Voltaire s'adresse à d'Argental et le presse vivement de pousser à l'acceptation et au succès du dit opéra :

« J'ai à vous entretenir de la plus grande affaire de l'Europe; il s'agit de la musique de *Pandore*. Tous les maux, qui étaient dans la boîte, affligent l'univers et moi; et je n'ai pas l'espérance qu'on exécute la musique de la Borde... J'aime bien *les Guébres*, mais j'aimerais encore mieux que *Pandore* réussît à la cour. En vérité, voilà une négociation que vous devriez entreprendre. On veut du Lulli; c'est se moquer d'une princesse autrichienne élevée dans l'amour de la musique italienne et de l'allemande; il ne faut pas la faire bâiller pour sa bienvenue. »

Le fin de tout ceci, c'est que Voltaire s'ennuyait fort d'un exil mal déguisé, à Ferney, où le jardinage, l'érection d'une église et quelques ateliers d'horlogerie étaient impuissants à le consoler de l'éloignement de Paris et surtout de la cour; à Ferney, Voltaire n'était qu'un gentilhomme de la Chambre *in partibus*. Aussi, plus le moment des fêtes du mariage approchait, plus il redoublait d'instances pour placer sa *Pandore*.

Adressant à d'Argental la copie d'une lettre qu'il écrivait au duc d'Aumont, il dit à son intime :

« Si M. le duc d'Aumont n'est pas touché de cette lettre, il a le cœur dur; et si son cœur est dur, son oreille l'est aussi. La musique de M. de la Borde est douce et agréable...

« J'ai pris à cœur le succès de cette affaire, pour plus d'une raison: c'est la seule chose qui pourrait déterminer un certain voyage...

« En un mot, faites ce que vous voudrez, et que l'espérance me reste au fond de la boîte. »

Voltaire projetait un voyage à Paris ; il espérait, par madame Du Barry, rentrer en grâce à la cour et voir finir son exil. Vains efforts ! Ni l'auteur de *Pandore*, ni *Pandore* elle-même ne furent appelés à la faveur d'embellir les fêtes du mariage du dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette. Mais le patriarche de Ferney ne se tint pas pour battu ; en 1773, lors du mariage du comte d'Artois (depuis *le roi Charles X*), il entreprit une nouvelle campagne pour son malheureux opéra. Il écrivait à Richelieu, le 5 mai :

« Je vous présente aujourd'hui requête pour la Borde, dont on prétend que *la Pandore* est devenue un ouvrage très agréable. Je crois qu'il mourra de douleur si mon héros ne fait pas exécuter son spectacle aux fêtes de madame la comtesse d'Artois ; et moi je reprendrai peut-être de cette vie, si cette aventure pouvait me fournir une occasion de vous faire ma cour pendant quelques jours.

« Je crois que cette *Pandore*, avec sa boîte, a été en effet la source de bien des maux, puisqu'elle fit mourir de chagrin ce pauvre Royer et qu'elle est capable de jouer un pareil tour à la Borde. Les musiciens me paraissent encore plus sensibles que les poètes. »

Cette dernière assertion est bien discutable, au moins en ce qui concerne Voltaire.

Le 7 juillet, la Borde était à Ferney, de passage avec son frère pour aller en Italie ; il donna à son librettiste un avant-goût de sa musique : « La Borde — écrit Voltaire au duc de Richelieu, — a fait exécuter à Ferney quelques morceaux de sa *Pandore*. Si tout le reste est aussi bon que ce que j'ai entendu, cet ouvrage aura un très grand succès. Le sujet n'est pas si funeste, puisque l'amour reste au genre humain ; et d'ailleurs, qu'importe le sujet, pourvu que la pièce plaise ? »

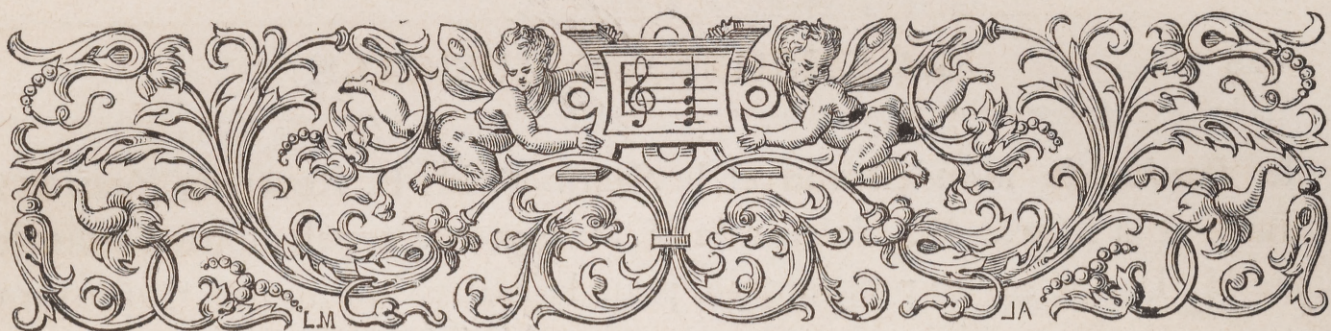
Malgré tout le mouvement que se donna Voltaire, *Pandore* ne servit pas plus aux fêtes de 1773 qu'à celles de 1770. Ni la Borde ni lui n'en moururent de douleur, malgré ce qu'il en avait pu dire ; on ne meurt pas, d'ailleurs, pour si peu.

Il avait été plus heureux, vingt-huit ans auparavant, avec deux opéras de circonstance, et, pour n'avoir duré que l'espace d'un jour, le succès n'en fut pas moins cher à l'amour-propre du rimeur.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

Coup-d'œil d'ensemble. — CONCERTS-POPULAIRES : *Prélude* de M. Verdi. *Suite hongroise* de M. Massenet. *Pièces* de J.-S. Bach (première audition). *Divertissement* de Mozart (première audition).



LA nouvelle saison qui vient de s'ouvrir s'annonce comme devant être bien remplie. Il suffira, pour nous en convaincre, de jeter un coup-d'œil d'ensemble sur l'état de choses actuel et de rechercher ce qu'il nous promet pour l'avenir. M. Lamoureux se propose de continuer cet hiver les belles séances qu'il donna l'hiver dernier pour l'audition des grands oratorios de Bach et de Haendel. Nous avons déjà entendu le *Messie* et la *Passion*, nous entendrons prochainement *Judas Machabée* et *Israël en Égypte* d'Haendel, ainsi que la *Nuit de Noël* de J. S. Bach. De son côté, M. Danbé va reprendre ses agréables concerts du Grand-Hôtel, et je ne doute pas qu'après le succès des belles soirées de *Christophe Colomb*, de la *Bataille de Marignan* et de la *Fête d'Alexandre*, il ne s'occupe avec un nouveau zèle de remettre en lumière d'autres œuvres aussi curieuses que peu connues de la génération actuelle. Je crois qu'il y aurait grand intérêt à ce que les séances de musique chorale du Grand-Hôtel fussent en quelque sorte le pendant des concerts du Cirque d'Été, et que M. Danbé fit pour le répertoire moderne ce que M. Lamoureux fait pour le répertoire classique, de telle sorte que le public pût entendre dans la même semaine le *Messie* d'Haendel et le *Désert* de M. F. David,

le *Paulus* de Mendelssohn et le *Selam* de M. E. Reyer, la *Passion* de Bach et la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. J'appelle toute l'attention de M. Danbé sur ce programme, pour la réalisation duquel il trouverait un précieux auxiliaire dans le concours des sociétés Bourgault-Ducoudray et Amand Chevé. L'*Association artistique*, dirigée par M. Colonne, s'est installée au Châtelet, où elle donnera plusieurs séries de concerts de musique instrumentale et chorale. Nous espérons que cette société, qui succède à la direction du Concert national, héritera aussi des traditions libérales de cette dernière, qui a rendu de réels services à l'art français en produisant au grand jour tant d'œuvres inédites de nos compositeurs modernes. M. Offenbach lui-même, veut aussi avoir à la Gaité ses matinées de musique classique. L'hiver dernier, il ressuscitait quelques opéras-comiques du vieux répertoire français; cette année, il ferait un pas de plus en avant et monterait, dit-on, l'*Athalie* et le *Songe d'une Nuit d'été*, avec décors et costumes.

Enfin, je puis vous annoncer, dès aujourd'hui, trois grands concerts extraordinaires, qui feront sans doute événement dans la saison. Ces trois concerts auront lieu au théâtre de l'Odéon, vers la fin de février ou au commencement de mars; ils seront exclusivement consacrés à l'audition d'œuvres nouvelles, inédites, de compositeurs français. Le premier comprendra trois ouvrages importants: *Eve*, mystère, avec soli et chœurs, poème de M. L. Gallet. — *Scènes dramatiques* d'après Shakespeare, suite d'orchestre en quatre parties: 1° (*la Tempête*) Ariel et les Esprits; 2° (*Othello*) le sommeil de Desdémone; 3° (*Roméo et Juliette*) ronde de nuit dans le jardin de Capulet; 4° (*Macbeth*) les sorcières. — Le festin, apparition de Banquo. — Triomphe de Malcolm. — Ouverture de *Phèdre*. La musique de ces trois œuvres est de M. J. Massenet. On entendra, dans le second concert, la *Forêt*, poème lyrique en trois parties avec soli et chœurs, de madame de Grandval, et dans le troisième, *Tamarah*, drame lyrique en trois parties, de MM. L. Gallet et Paladilhe.

J'arrive maintenant aux concerts populaires dont je dois, cette année, m'occuper particulièrement dans cette revue, et j'y trouve tout d'abord à signaler une heureuse innovation: le huitième concert de chaque série sera consacré à l'audition d'une œuvre chorale. Le premier oratorio exécuté sera l'*Elie*, de Mendelssohn. M. Padeloup examine en ce moment un certain nombre d'œuvres nouvelles qu'il se propose de nous faire entendre, et parmi lesquelles je citerai une *Suite hongroise* de Hoffmann, un *Requiem*, de Brahms, la *Cloche*, de Stor, jouée avec grand succès l'hiver dernier aux Concerts populaires de Bruxelles, la *Sym-*

№ 2

INTERMEDE

Allegretto avec delicatessè M. ♩ = 120

PIANO.

Presque Plaqué.

pp

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece is marked 'PIANO' and 'Presque Plaqué'.

Poco rit.

mf

The third system of the musical score continues the piece. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece is marked 'PIANO' and 'Presque Plaqué'.

a Tempo.

pp

The fourth system of the musical score concludes the piece. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece is marked 'PIANO' and 'Presque Plaqué'.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *f*. The bass clef staff has a *ten.* marking above the first measure. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a *ten.* marking above the first measure. The bass clef staff has a *ten.* marking above the first measure and a triplet marking (*3*) above the final measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a *p* dynamic marking above the first measure. The bass clef staff has a *ff* dynamic marking above the first measure. A *Ped. ** marking is located below the bass clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a *ten* marking above the first measure. The bass clef staff has a *pp* dynamic marking above the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a *tr* marking above the first measure. The bass clef staff has a *ff* dynamic marking above the first measure and a *Rit: e dim.* marking above the final measure.

a Tempo.

pp poco

Cresc. pp Dim.

mf

a Tempo. Poco rit. pp

mf *ten.* *p*
Ped * Ped * Ped * Ped *

mf *pp*
Ped *mf* *

Dim. *ppp*

sempre perdendosi.

pp *pp*

phonie espagnole, avec violon principal, de M. Lalo, et une *Suite pour violon et orchestre*, de Raff, qui doit être exécutée le 8 de ce mois par M. Sarasate. Je ne saurais trop engager M. Pasdeloup à faire la part aussi large que possible aux œuvres de notre jeune école française. Qu'il n'oublie pas que c'est lui qui a produit le premier MM Massenet, Lalo, Guiraud, Bizet, Saint-Saëns et que, depuis le jour où ils ont fait entendre leurs premiers essais de musique instrumentale, ces compositeurs ont fait de remarquables progrès et forment aujourd'hui une école symphonique avec laquelle il faut compter. Je l'ai dit bien souvent, et je ne cesserai de le répéter : « associer dans une égale mesure les œuvres des compositeurs modernes (et surtout des français) aux chefs-d'œuvre du répertoire classique, tel doit être le programme de toute société musicale vraiment préoccupée de servir les intérêts de l'art. »

Tirons un trait après ce long préambule et passons au compte-rendu des deux premiers concerts de la première série. A quoi bon le dissimuler, le grand succès de la première séance a été pour le prélude du troisième acte de la *Traviata*, de M. Verdi. Ce morceau, chaleureusement applaudi, a obtenu les honneurs du bis, mais non toutefois sans soulever quelques protestations, auxquelles nous nous associons d'autant plus volontiers, qu'elles nous ont paru aussi justes au fond que modérées dans la forme. L'entr'acte de la *Traviata* est sans doute en soi un morceau fort estimable, qui doit produire et qui produit réellement tout son effet au théâtre, seulement il faut toujours en revenir au précepte d'Horace : « *Non erat hic locus.* » Le *Prélude* de M. Verdi, exécuté entre la *Symphonie héroïque* et le *Songe d'une Nuit d'été*, était absolument déplacé, et je ne comprends pas que M. Pasdeloup ait consenti à glisser cette hérésie dans ses programmes ordinairement fort orthodoxes. Heureusement, le morceau dont nous parlons n'affiche aucune prétention symphonique, et c'est précisément cette extrême simplicité qui l'a sauvé du ridicule. Avec tout autre prélude de M. Verdi, par exemple celui du *Ballo in maschera*, l'épreuve eût été beaucoup moins favorable.

On a exécuté ensuite la deuxième *Suite d'orchestre* (*Scènes hongroises*) de M. Massenet. Je ne m'étendrai pas longuement sur cette œuvre, qui a déjà été entendue plusieurs fois, et que le succès a consacrée; il me suffira de constater qu'on y trouve réunies toutes les qualités du jeune compositeur, y compris cette habileté de main qu'il possède à un si haut degré. Dans le premier morceau : *Entrée en forme de danse*, d'un rythme original et d'une facture fort ingénieuse, le musicien a réussi, avec un rare bonheur, à faire revivre le caractère des danses hongroises,

qu'il avait pu saisir sur les lieux mêmes, lors de son voyage à Pesth en 1865. Nous publions en entier, dans le numéro de ce jour, le deuxième morceau *Intermède*, dont le thème si franc et le rythme vigoureusement accentué sont encore relevés par de piquantes combinaisons de sonorités, par exemple, dans la reprise en *Si*, du premier motif, par les flûtes et les violoncelles, avec accompagnement de harpes et de cymbales (1).

Les Adieux de la fiancée composent un petit tableau, empreint d'une poésie charmante et baigné d'une teinte douce et mélancolique qui rappelle assez heureusement les grands horizons tristes des plaines de Hongrie. Comme idée et comme développement, c'est à mon sens la meilleure page de cette *Suite*, qui se termine par un finale très mouvementé dans ses différents épisodes et admirablement scénique. Je devrais dire *trop scénique*, car nous avons affaire à une œuvre symphonique ; mais n'oublions pas que la *Suite d'orchestre* française a bien plus d'affinité avec la musique dramatique qu'avec la symphonie, et que par conséquent les qualités scéniques doivent y être comptées au nombre des mérites de l'œuvre.

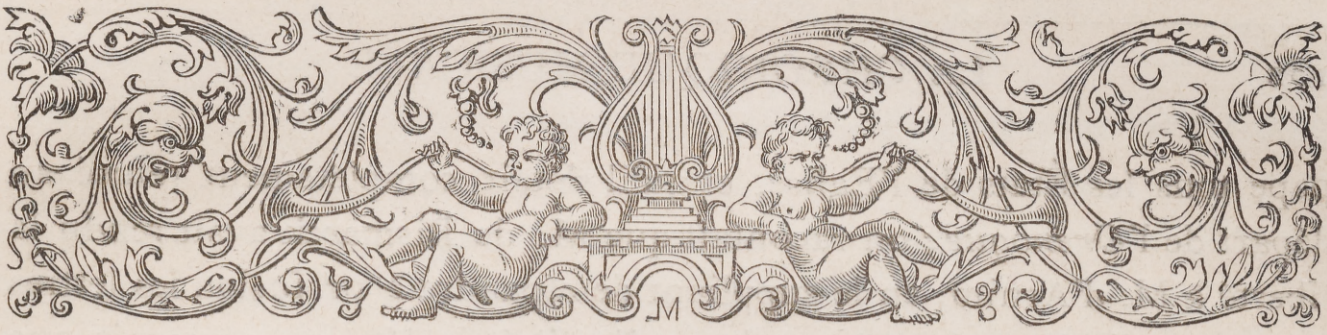
Les *Pièces pour orchestre*, de J.-S. Bach, qui remplissaient le quatrième numéro du programme, constituent une des plus remarquables études d'orchestration que je connaisse : la fugue du premier morceau est claire, facile et absolument exempte de la raideur ordinaire des formes scolastiques ; l'*allegretto* en mouvement de gavotte est charmant, bien qu'un peu court ; quant au final, il contient un solo de trompette horriblement difficile, dont M. Teste s'est tiré à son honneur.

La seule nouveauté du deuxième concert était la première audition d'un *Divertissement*, composé par Mozart en 1776. C'est une œuvre de jeunesse élégante et agréable, mais sans grande portée ; le style en a beaucoup vieilli : le *menuet* et le *final* présentent une très forte imitation de la manière d'Haydn. La belle marche des pèlerins d'*Harold en Italie*, de Berlioz, qui venait ensuite, a été bissée : le public, en cela, a fait preuve d'un goût très éclairé.

H. MARCELLO.

(1) Les *Scènes hongroises*, réduites par l'auteur pour le piano à deux et à quatre mains, ont été publiées par l'Éditeur Hartmann.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA. — M. Halanzier et M. Faure. — THÉÂTRE-VENTADOUR. — *La Traviata.* —
Il Trovatore. — *Un Ballo in maschera.*



VANT que la nature ne s'enveloppât tout à fait dans son linceul de neige, M. Faure et M. Halanzier, l'un directeur, l'autre baryton de l'Académie de musique, ont fait légèrement tinter les grelots de la folie. Grâce leur soient rendues pour ce bon mouvement, car les mortelles heures auront coulé plus vite; plus vite aussi l'automne aura rejoint l'hiver.

Au moment où l'Europe entière songeait à sa provision de bois, M. Faure, d'une part, et M. Halanzier, de l'autre, ont arrêté dans cette opération toute une partie du monde, attentive à leur voix. On eût dit deux cyclopes rasant à tour de bras l'enclume de la publicité. Devant ce bruit formidable qui a dominé pendant huit jours les crépitements de la fusillade carliste, l'agence Havas, l'agence Reuter et l'agence Stefani, faisaient vainement mouvoir les télégraphes. Les diplomates n'échangeaient plus de courriers; les ambassades chômaient. De Gibraltar aux îles Feroë, la consternation régnait. On se demandait à quel renversement de planètes conduirait fatalement la *démission* de M. Faure. Il semblait que la fin du monde ne fût plus un mythe, mais une probabilité redoutable, dont l'échéance serait hâtée par la retraite de M. Faure. Les principales cours de l'Europe songeaient à leur salut dans l'autre monde. Aussi les rares nouvelles qui nous en venaient bouleversaient toutes les hypothèses : on disait que Victor-Emmanuel avait rendu au

pape tous les États de l'Église, et qu'il s'était complètement refusé au départ de l'*Orénoque* ; on racontait que M. de Bismarck avait rendu la liberté à M. d'Arnim, en le suppliant de répandre à profusion les lettres secrètes qu'il détenait et pour lesquelles il était détenu ; on savait que le général Moriones avait demandé une suspension d'armes à Dorregaray, afin de voter en commun des indemnités aux villages incendiés, de doter l'Espagne de nouveaux ponts, et de la peupler de nouvelles diligences. Sur tous les points, la politique avait changé de face et revêtu cet aspect patriarcal.

En d'autres temps, le différend qui s'est élevé entre M. Faure et M. Halanzier n'eût engendré qu'un poème héroï-comique, comme la *Secchia rapita*, de Tassoni, *la Boucle de cheveux enlevée*, de Pope, ou simplement *la Pipe cassée*, de Vadé. Aujourd'hui cette querelle fait gémir la presse continentale. Le lecteur trouvera plus loin des documents nécessaires à l'instruction de l'affaire, et transcrits ici pour l'éducation des races futures. Chacun, sur l'examen des pièces, formera son opinion. Pour moi, voici l'enseignement qui s'en dégage :

En ce qui concerne la Patti, cause première des dissentiments qui ont éclaté entre M. Faure et M. Halanzier :

1° La noblesse, le tiers-état et le clergé n'ont jamais manifesté l'intention irrévocable de marcher sur Versailles, dans le cas où le gouvernement ne triompherait pas des scrupules qu'éprouvait cette cantatrice à se faire entendre à Paris ;

2° Si madame Patti désirait être applaudie à Paris, elle n'avait qu'à se plier aux tarifs usités à Paris, comme le fera la Krauss ;

3° Je mets madame Patti au défi de me nommer un seul bienfaiteur de l'humanité auquel il ait jamais été versé 5,000 francs par soirée.

En ce qui concerne M. Halanzier :

1° M. Halanzier, en payant madame Adelina Patti 5,000 francs par soirée, payait madame Adelina Patti plus cher qu'elle ne vaut ;

2° En l'engageant pour cinq représentations à un taux insolite, il céda visiblement à un intérêt de spéculation, sauf pour la première représentation dont bénéficiaient les Alsaciens-Lorrains ;

3° Pour réaliser sa spéculation, il a transformé un théâtre *national* de musique en un *théâtre d'exception*, attendu qu'il a obtenu du ministère des Beaux-Arts la permission d'élever de 10 à 27 francs le tarif des fauteuils d'orchestre ;

4° Il a eu tort de demander au ministère l'élévation d'un tarif consacré par l'usage, et le ministère a eu le tort de le lui accorder ;

5° Le droit absolu de chaque citoyen résidant sur le territoire français et satisfaisant à la loi de l'impôt, est d'entendre la Patti pour 10 francs et non pour 27, attendu que la subvention accordée au directeur de l'Opéra est prélevée sur le produit des contributions perçues par l'État, et que l'emploi de cette subvention est réglé par un cahier des charges fixant à 10 fr. le prix du fauteuil d'orchestre ;

6° Il en résulte que, pendant cinq jours, le directeur de l'Opéra, d'accord avec le ministère, a éludé les dispositions de son privilège et abusé du monopole dont il jouit, ce qui est sans précédent comme sans excuse.

En ce qui concerne M. Faure :

1° M. Faure a dénoncé un procédé directorial attentatoire aux intérêts du public ;

2° Il ne faut pas lui en savoir gré, puisqu'il n'a obéi qu'à l'impulsion de son amour-propre, visiblement contrarié ;

3° La police de l'Académie de musique ne lui appartient pas ;

4° Il n'avait pas le droit de *donner sa démission* : le terme était impropre et l'action noire, puisqu'il était lié par un traité moral et verbal à la fortune de M. Halanzier.

5° Il y a mis un ton qui autorisait pleinement M. Halanzier à le remercier de ses services ;

6° En prolongeant sa résistance, en dérangeant plusieurs membres de l'Institut pour la rédaction de ses protocoles, il a laissé croire que sa vanité n'était pas moindre que son talent.

En résumé, si M. Halanzier a eu le tort de donner du canif dans son contrat avec l'État, il a eu le tort non moins grand de laisser discuter son administration par un de ses pensionnaires dont l'influence paraît faire échec à sa volonté. Cette compétition d'autorité dans la direction de notre première scène lyrique jette autour d'elle un trouble fâcheux ; elle inquiète et elle révolte tous les esprits indépendants. Pour M. Halanzier, M. Faure n'est pas un artiste ; c'est une belle-mère.

Il faut que M. Halanzier apprenne à se passer de M. Faure, et qu'il nous apprenne à nous en passer nous-mêmes. M. Halanzier qui, au demeurant, sait les choses du théâtre, doit s'être aperçu que si les Parisiens ont besoin d'un fétiche, il leur importe peu que ce fétiche soit le même, pourvu que ce fétiche soit.

THÉÂTRE VENTADOUR. — Le théâtre Ventadour a repris *la Traviata*, *Il Trovatore* et *Un Ballo in maschera*, pour les débuts de divers artistes. Nous ne dirons rien de ces trois opéras, sur lesquels on a dit tout et même autre chose.

Nous entendîmes dans *la Traviata* :

M. Verati, un ténor dont la voix est mal posée et souvent défaillante ;
M. Rinaldi, un baryton qui sait se servir d'une voix de courte portée ;
Madame Pozzoni, qui, malgré sa *furia italiana*, s'est fait justement applaudir dans le rôle épineux de Violetta.

Nous eûmes dans *Il Trovatore*, outre M. Verati :

M. Padilla, un *conte di Luna*, qui serait parfait s'il consentait à respirer à point et à prosodier son chant ;

Mademoiselle Lamare, qui a du feu, de l'entente scénique, — ce qu'on était convenu d'appeler, dans le langage de dix-huitième siècle, des *entrailles* ;

Mademoiselle Ormeni, contralto, livrée en pâture à la risée publique par une direction impitoyable.

Nous vîmes ensuite dans *Un Ballo in maschera* :

M. Anastasi, ténor, qui a certaines qualités de solidité ;

M. Padilla, dont le baryton s'est considérablement assoupli depuis l'an dernier, de telle sorte qu'il a détaillé merveilleusement l'air fort difficile et fort beau du troisième acte ;

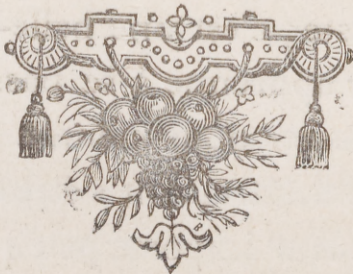
M. Soto, qu'on s'obstine à nous montrer dans des rôles tragiques, alors que son talent bouffe est notoire ;

Madame Pozzoni, qui touche par plus d'un côté à la grande artiste, mais qui devra se mettre en garde contre l'exaltation vocale ;

Mademoiselle Émiliani, une sorcière qu'il faut craindre ;

Et enfin, dans le rôle du page, mademoiselle Varni, soprano acuto, dont la voix est hostile à la vocalise, et la structure rebelle au travesti.

ARTHUR HEULHARD.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

SEPTEMBRE

25 *Septembre*. — LONDRES. Inauguration, dans le vestibule du théâtre de Drury-Lane, de la statue du compositeur irlandais Michel-William Balph, dit Balfe, ancien chanteur dramatique, auteur de nombreux opéras anglais, français et italiens : *the Maid of Honour*, *the Bohemian Girl*, *Falstaff*, *the Maid of Artois*, *Keolante*, *le Puits d'amour*, *les quatre Fils Aymon*, *l'Etoile de Séville*, *l'Assedio di La Rochelle*, *Satanella*, *il Talismano*, etc., etc. La statue, œuvre de M. Malempré, représentait Balfe appuyé sur les partitions de ses nombreux ouvrages, tenant dans la main droite un crayon, dans l'autre un rouleau de papier réglé. Toutes les sommités du monde musical de Londres assistaient à la cérémonie, où l'un des principaux critiques et publicistes spéciaux de l'Angleterre, M. Grünsen, a prononcé un discours retraçant les grands traits de la vie et de la carrière de Balfe.

29 et 30 *Septembre*, 1^{er}, 2 et 3 *Octobre*. — LIVERPOOL (salle de la Philharmonie). Grand festival triennal, placé sous la direction générale de sir Julius Benedict, le violoniste Saintan dirigeant l'orchestre. Outre le *Paulus* de Mendelssohn, outre un oratorio de M. Arthur Sullivan, *the Light of the World*, et divers fragments de *Judas Machabée*, du *Messie* et d'*Israël en Égypte* de Haendel, on y exécute la Symphonie avec chœurs de Beethoven, une nouvelle messe, *Angeli custodes*, de M. Gounod, des fragments de *Jeanne d'Arc* du même auteur, et enfin quatre œuvres écrites expressément pour la circonstance : Symphonie nouvelle en *sol*, de M. Benedict, *Festival Overture* de M. Macfarren, *Festival Marsch* de M. Oakeley, professeur à Édimbourg, et *the Lay of the last Minstrel*, symphonie descriptive de M. J.-Fr. Barnett. La recette des cinq concerts, dans deux desquels on a entendu madame Adeline Patti, a atteint le chiffre respectable de 155,000 francs.

Derniers jours de Septembre. — BRUXELLES. Exécution, à la séance annuelle de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, de *Tasso's Dood (la Mort du Tasse)*, cantate de M. Florimond van Duyse, qui avait valu à ce jeune artiste le second prix de Rome en 1873 (1).

OCTOBRE

1^{er} *Octobre.* — Réouverture annuelle de Frascati. Les concerts de cet établissement sont maintenant de deux sortes : Concerts classiques, dirigés par M. Henri Litolff, et Concerts-promenades, placés sous la direction de M. Arban. — A Offenbach, chez l'éditeur André, paraît le premier numéro d'un nouveau journal de musique, qui porte pour titre : *Harmonie* ; ce journal est, dit-on, destiné à soutenir les doctrines de l'école dite de l'avenir ; il est donc wagnérien au premier chef.

2. — Réouverture annuelle du Casino, qui prend la dénomination de Trianon d'hiver (?).

5. — OPÉRA-COMIQUE. Rentrée de madame Galli-Marié dans le rôle de *Mignon*, créé par elle à ce théâtre.

6. — VIENNE (Opéra-Comique). Réouverture de ce théâtre, fermé depuis quelques mois à la suite d'un désastre financier, par la première représentation de *Don César de Bazan*, opéra de M. Jules Massenet, traduit en allemand. L'ouvrage du jeune maître, qui avait été assez froidement accueilli à Paris il y a deux ans, paraît obtenir à Vienne un vif succès ; il a pour principaux interprètes madame Tremel, MM. Hermany et Erl.

9. — VARIÉTÉS. Reprise de *la Périchole*, opéra bouffe de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Offenbach.

10. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Ouverture de la saison italienne par *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, pour les débuts de madame Pozzoni-Anastasi (Lucrezia), de M. Anastasi (Gennaro), de M. Romani (le duc), et de mademoiselle Emiliani (Maffio Orsini), jeune élève de M. Duprez, française de naissance. On sait que le théâtre-Ventadour prend tout à la fois la succession du Théâtre-Italien et du Théâtre-Lyrique, qu'il hérite de la subvention destinée à ce dernier, et qu'il doit jouer concurremment, avec l'opéra italien, l'opéra et l'opéra-comique français. Son directeur est M. Bagier. — THÉÂTRE-DÉJAZET. Pre-

(1) Au théâtre de Dieppe on avait donné, le 13 septembre, la première représentation d'un opéra comique en un acte, *le Remplaçant*, paroles et musique de M. Edmond Deparis, artiste de la ville. — A Hambourg, le 16 septembre, inauguration du nouveau Théâtre municipal.

mière représentation : *les Heures diaboliques*, opérette fantastique en cinq actes et quatorze tableaux, paroles de MM. Léon et Frantz Beauvallet, musique de M. Eugène Moniot — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Blanc-Farinier*, opérette en un acte, paroles de M. d'Erville, musique de M. Rousselot. — LECCO. Première représentation : *il Duca di Tapigliano*, opéra, musique de M. Cagnoni.

11. — OPÉRA. Représentation extraordinaire donnée, sous le patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon, au bénéfice de la Société de secours des Alsaciens-Lorrains. On joue *les Huguenots*, et madame Adelina Patti chante pour la première fois, en France et en français, le rôle de Valentine, dans lequel elle obtient un très grand succès. Pour la première fois aussi, le prix des places à l'Opéra prend des proportions californiennes, les places de loges d'avant-scène étant cotées à 60 francs, celles des premières loges à 50 francs, les fauteuils d'orchestre à 40 francs, et le reste à l'avenant. Aussi la recette produit-elle le chiffre fabuleux de près de 40,000 francs. A la suite de cette représentation, madame Adelina Patti en donne encore quelques autres, et le prix des places, sans atteindre les proportions colossales des premiers jours, est cependant plus que doublé pour la circonstance. — MANNHEIM. Première représentation : *la Sauvage apprivoisée*, opéra comique en quatre actes, paroles de M. Victor Widmann, musique de M. Hermann Goetz.

14, 15, 16 et 17. — LEEDS. Grand festival, dans lequel on exécute : *Paulus* et la symphonie-cantate de Mendelssohn; *le Messie* et des fragments d'*Israël en Egypte*, de Haendel; *Saint-Jean-Baptiste*, oratorio de M. Macfarren; *la Fiancée de Dunkerron*, cantate de M. Henry Smart, etc., etc. Les solistes sont mesdames Tietjens et Patey, MM. Lloyd et Santley.

17. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise de *la Traviata*, de M. Verdi, pour les débuts du ténor Verati, du baryton Rinaldi, et la continuation de ceux de madame Pozzoni-Anastasi. — BRUXELLES (Fantaisies-Parisiennes). Première représentation : *le Chignon d'or*, opérette bouffe en trois actes, paroles de MM. Eugène Grangé et Victor Bernard, musique de M. Émile Jonas.

18. — OPÉRA. Madame Adelina Patti, qui, le mercredi 13, a donné une seconde représentation des *Huguenots*, chante pour la première fois à Paris le rôle de Marguerite dans *Faust*. — Les journaux publient une lettre de M. Faure, annonçant qu'il a donné sa démission et qu'il quitte l'Opéra. — CONCERTS-POPULAIRES. Premier concert de la saison.

20. — LEIPZIG. La Société de Concerts *Euterpe* célèbre le cinquantième anniversaire de sa fondation.

21. — OPÉRA. Cinquième et dernière représentation de madame Adelina

Patti, qui chante *Faust* pour la seconde fois. — NEUILLY-SUR-SEINE. Mort du chanteur Théodore Coulon, belge de naissance, qui avait tenu l'emploi des basses profondes successivement à l'Opéra-Comique et à l'Opéra, et qui avait chanté ensuite en province et en Italie. Il avait épousé, il y a quelques années, mademoiselle Levielli, chanteuse légère à l'Opéra. Théodore Coulon était âgé de cinquante-trois ans.

22. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise d'*il Trovatore*, de M. Verdi, pour la rentrée de M. Padilla (le comte de Luna), et les débuts de MM. Verati (Manrico), Soto (Fernando), de mademoiselle Lamare (Léonora), et de mademoiselle Ormeni (Azucena). — DÉLASSEMENTS-COMIQUES. Première représentation : *De Chrysocale*, opérette en un acte, paroles de MM. Dharmenon et Gaston Escudier, musique de M. Ch. de Sivry (Emile Ettling).

24. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise d'*un Ballo in Maschera*, de M. Verdi, pour les débuts de madame Pozzoni-Anastasi, de mademoiselle Varni (Wagner), de MM. Anastasi, Padilla et Soto. — Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts : lecture, par le nouveau secrétaire-perpétuel, M. le vicomte Henri Delaborde, de l'éloge de son prédécesseur, M. Ernest Beulé; exécution d'une ouverture de M. Henri Maréchal, premier grand prix de Rome de 1870, et de la cantate de M. Léon Ehrhart, premier grand prix de Rome de 1874. Cette cantate, intitulée *Acis et Galatée*, et dont les paroles ont pour auteur M. Eugène Adenis, est chantée par madame Fursch-Madier, MM. Nicot et Bryon d'Orgeval. Dans la même séance, les noms de trois compositeurs sont proclamés pour divers prix institués par des particuliers, et dont l'Académie est la dispensatrice : M. Duprato partage le prix Trémont avec deux autres artistes; M. Louis Deffès partage aussi le prix Lambert; enfin, le prix fondé par M. Chartier pour l'encouragement de la Musique de chambre, est décerné à M. Auguste Morel, ancien directeur du Conservatoire de Marseille. — OPÉRA-COMIQUE. Trois cent cinquantième représentation de *Mignon*, de M. Ambroise Thomas. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Ah! c't Indien*, opérette en un acte, paroles de M. Céhem Gédé (?), musique de M. Firmin Bernicat. — MILAN. Inauguration du nouveau théâtre Castelli, destiné à la représentation des œuvres lyriques (1).

A. P.

(1) Dans le cours du mois d'octobre, on donne au café concert des Porcherons la première représentation de *Virginie Angot*, opérette en un acte, musique de M. Muller.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



. Arthur Heulhard, dans sa *Revue des Théâtres*, entretient nos lecteurs du différend survenu entre M. Halanzier, directeur de l'Opéra, et l'un de ses artistes, M. Faure. — Mademoiselle Adelina Patti avait prêté son concours à une représentation extraordinaire, donnée au bénéfice des Alsaciens-Lorrains. Pour cette œuvre de bienfaisance, le prix des places avait été sensiblement augmenté. Les fauteuils d'orchestre, cotés suivant le Cahier des charges à 10 francs, avaient été portés à 27 francs. Rien que de très normal jusqu'ici; mais mademoiselle Patti avait encore chanté deux fois *les Huguenots* et deux fois *Faust*; et comme elle percevait pour chacune de ces représentations un cachet de 5,000 francs, le prix des places était resté hors nature.

M. Faure s'était appuyé sur cette élévation du prix des places pour donner sa *démission* au ministre des Beaux-Arts. En même temps, il publiait, dans les journaux parisiens, une lettre basant sur le même motif l'abandon de son poste à l'Académie de musique.

M. Halanzier, justement ému de la publicité donnée à cet incident, a envoyé à la presse la lettre suivante :

« Monsieur le rédacteur,

« Puisque M. Faure a cru devoir traiter par la voie de la presse la question qui nous divise, je me vois forcé, bien à regret, de vous prier d'insérer une réponse que j'ai faite aussi courte que possible.

« Tenant avant tout à rester sur le terrain de la conciliation, je n'aborderai pas des points qui me semblent aujourd'hui jugés; je me bornerai à établir par des faits irréfutables quelle est la situation de M. Faure vis-à-vis de moi et quelles sont ses obligations envers le public.

« D'abord, je demanderai à M. Faure pourquoi il s'est adressé au ministre. Il a donc oublié qu'au mois de novembre dernier, alors que les appointements du personnel étaient payés par l'État, M. le ministre ayant autorisé une représentation de *la Favorite* au Havre, au profit des victimes d'un naufrage, il exigea mon consentement personnel, alléguant qu'il ne reconnaissait qu'à moi, son directeur, le droit de l'envoyer au Havre ou ailleurs? A-t-il égale-

ment oublié que, sur la demande du directeur du Havre, M. le ministre ayant permis qu'une seconde représentation eût lieu, il s'y refusa formellement par cette raison qu'il considérait comme indispensable mon acquiescement à cette représentation ?

« En agissant ainsi, M. Faure avait pour but de conserver ses droits contre moi personnellement, dans le cas où l'État cesserait de payer les appointements du personnel. C'était juste ; mais, pour être logique, c'est à moi, aujourd'hui comme alors, qu'il aurait dû avoir affaire.

« J'arrive à ce mot de *démission*, qui tendrait à faire croire que M. Faure se considère non plus comme un artiste, mais comme un fonctionnaire. C'est évidemment une erreur.

« M. Faure est lié envers moi par un engagement. Cet engagement est verbal ; mais, par cela même, il n'en est que plus étroit, entre honnêtes gens, dans ses conséquences réciproques ; et M. Faure l'entend si bien ainsi lui-même, qu'à la date du 24 juin dernier, il m'adressait de Londres le télégramme suivant :

« Pouvez-vous m'accorder un mois, voyage compris, pour Pétersbourg, « novembre ou décembre ? Réponse. »

Ce n'est donc pas de *démission* qu'il convient de parler, mais de *résiliation*, ce qui n'est pas la même chose ; et, pour cela, il faudrait ma participation. Il faudrait plus encore, car M. Faure ne peut avoir oublié l'article 10 du règlement général de l'Opéra, auquel il est soumis comme tous ses camarades. Cet article est ainsi conçu :

« Dans le cas d'une contestation entre l'administration et un artiste devant « la juridiction compétente, aux termes des lois et du présent règlement, le « service ne devra pas en souffrir ; en conséquence, l'artiste devra satisfaire « aux demandes de l'administration pendant toute la durée de cette contesta- « tion, sous les peines portées par les règlements pour refus de service. »

« En résumé :

« Je le répète, j'aime à espérer encore que les choses n'en viendront pas là ; et, de mon côté, je ferai tout ce qui dépendra de moi pour faciliter un rapprochement, mais sans abandonner aucun des droits que j'ai mission de faire respecter en ma qualité de directeur de l'Opéra.

« Agréez, monsieur le rédacteur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

» HALANZIER. »

A la suite de cet échange de lettres, qui ont eu malheureusement une publicité énorme, l'on a fini par où l'on aurait dû commencer : une conciliation a été tentée ; et à la suite de démarches amiables faites par *des membres de l'Institut* ; le *protocole* suivant a été rédigé et publié :

« Nous sommes heureux d'annoncer que, grâce à une intervention sympathique, inspirée avant tout par l'intérêt de l'art et du public, le différend qui existait entre M. Faure et M. Halanzier, directeur de l'Opéra, est terminé.

« M. Halanzier a spontanément déclaré qu'il n'avait jamais songé à ériger en principe un fait aussi exceptionnel que l'augmentation du prix des places au théâtre de l'Opéra pour les représentations récentes de M^{me} Patti ; que, s'il

s'était cru autorisé à le faire, c'était en raison de sa situation toute provisoire dans la salle Ventadour, et qu'une pareille mesure ne saurait se reproduire dans la salle nouvelle.

« Devant cette déclaration et en présence des regrets exprimés par M. Halanzier, qui, le premier, avait ouvert la porte à la conciliation, M. Faure a déclaré à son tour que, pénétré de la reconnaissance et de déférence pour le public, et mettant de côté toute question personnelle, il se ferait un devoir comme un honneur de reprendre son service à l'Opéra aussitôt que son état de maladie, régulièrement constaté, pourra le lui permettre.

« Nous aimons à ajouter que cette heureuse solution est due au concours obligeant de trois membres de l'Institut : MM. Legouvé et Camille Doucet, de l'Académie française, et M. Ambroise Thomas, de l'Académie des Beaux-Arts. »

M. Faure a fait *sa rentrée* dans le rôle de *Guillaume Tell*.

— M. Baudouin, le critique musical de *la République française*, vient de publier un article remarquable, dont nous extrayons les pages suivantes :

« Le bilan théâtral de la période 1873-74 est loin d'être chargé. L'Académie de musique ne nous présente qu'une seule œuvre nouvelle : *l'Esclave*, opéra en cinq actes de MM. Foussier et Got, musique de M. E. Membrée. A vrai dire, M. Halanzier a pour lui une excuse sérieuse. Le ministre, qui a frappé le théâtre qu'il dirigeait, le met, cette année, presque à l'abri des reproches. Aussi ne lui en ferons-nous point. Les représentations de l'Opéra à la salle Ventadour ont commencé le 19 janvier dernier par *Don Juan*, et ont été continuées sans incidents notables avec différents ouvrages du répertoire : *Guillaume Tell*, *la Favorite*, *Coppelia*, *la Source*, etc.

« On aurait pu croire tout d'abord que la suppression momentanée des représentations de l'Opéra devait profiter au théâtre de l'Opéra-Comique et lui imprimer une activité réelle. Dans ce cas, on se serait trompé grandement. M. Du Locle est resté fidèle à ses habitudes. En dehors du *Florentin*, qu'il s'est empressé d'étouffer ; de *Gilles et Guillotin*, charmante pochade pleine de finesse et d'esprit due à la plume de M. A. Thomas, et rappelant les beaux jours du *Caïd*, enfin d'un ou deux levers de rideau parmi lesquels nous citerons, pour mémoire seulement, *le Cerisier* de M. Duprato, M. Du Locle s'est borné à ses reprises éternelles. Nous ne reviendrons pas ici sur le compte du *Florentin*, opéra comique en trois actes, de MM. Charles Lenepveu et de Saint-Georges, et dont nous maintenons toute la valeur réelle, malgré le très petit nombre de représentations que lui a accordées, non la défaveur du public, mais le mauvais vouloir du directeur. Quant à *Gilles et Guillotin*, nous ne pouvons nous empêcher de trouver étranges les entraves mises par M. A. Thomas à l'exécution de son œuvre attrayante. L'auteur de *Mignon* aurait-il craint que l'esprit délicat dont pétillait sa partition n'accusât davantage les longueurs d'*Hamlet* ?

« Malgré l'inconvenance des exécutions solennelles de *Marie-Magdeleine*, de M. Massenet, et de *la Messe de Requiem* de M. Verdi, sur une scène profane, l'importance de ces deux pages ne nous permet pas de les passer sous silence.

Marie-Magdeleine contient plusieurs parties du plus haut intérêt, en ce sens qu'elles atteignent à l'originalité par des procédés d'une adresse véritablement merveilleuse. Quelques morceaux s'y montrent d'une couleur charmante et d'un fini de nuance exquis, mais l'ensemble de l'ouvrage pêche par un manque de conviction, dans le style comme dans les idées. Pour ce qui est du *Requiem*, il nous a beaucoup appris en peu de temps : d'une part, qu'il ne faut jamais se fier aux réputations faites à l'avance et proclamées trop haut ; d'autre part, que mesdames Stolz et Waldmann chantaient d'une manière admirable ; enfin, que M. Verdi avait encore beaucoup à faire avant de devenir un bon compositeur symphonique, et mille autres choses encore que nous ne pouvons dire. En fait de reprises, *Maître Wolfram*, de M. Reyer, et *Joconde* n'ont pas brillé par l'exécution. Est-il nécessaire d'ajouter encore la *Dame blanche* et le *Domino noir* ?

« Pour les Italiens, leur programme s'est montré tellement incolore, qu'à part les *Astuzie femminili*, de Cimarosa, dont le succès n'a pas été plus accentué cette fois que les précédentes, nous ne trouvons rien qui mérite d'être cité en dehors du répertoire courant.

« Les autres théâtres où l'on fait de temps à autre un peu de musique, les Bouffes, la Renaissance et la Gaîté, ont été livrés entièrement à M. Offenbach. Ce que nous avions prévu, il y a deux ans, s'est réalisé cette année. Soit avec *Orphée*, soit avec *la Jolie Parfumeuse* ou *Bagatelle*, cet élucubrateur de quadrilles a mis la main sur toutes nos scènes secondaires. Il ne lui manque plus que les Folies-Dramatiques, que défend heureusement, pendant quelque temps encore, *la Fille de madame Angot*. Mais après ? Gare à M. Cantin !

« Tel est le résumé peu brillant de cette année théâtrale, aux points de vue dramatique et lyrique. Maintenant, il nous reste à examiner, dans leur ensemble, les manifestations symphoniques, et notre tâche va devenir d'autant plus facile et agréable à remplir, que nous n'aurons partout que progrès à constater.

« De nos principales sociétés concertantes, la Société des concerts du Conservatoire est celle qui a le moins produit d'œuvres nouvelles pendant la saison dernière. — Peut-être ne faut-il s'en prendre qu'à l'indisposition prolongée de M. Deldevez, son premier directeur ; toutefois, cela est regrettable. Ainsi, pendant toute la saison, ne trouvons-nous à signaler que la *Symphonie en ré mineur* de R. Schumann, déjà connue à Paris, mais apparaissant pour la première fois au Conservatoire ; une ouverture sans intérêt de M. Zuylen de Nievelt, l'ouverture de *Marie Stuart* ; enfin, des fragments, admirables de couleur et de poésie, de *Roméo et Juliette* et d'*Harold*, de Berlioz. Mais, quoiqu'ayant peu révélé de beautés inconnues, la Société des concerts n'est pas sans avoir fait de pas en avant. La discipline de ce remarquable orchestre et les qualités de son exécution se sont accrues encore pendant cette période, et l'on ne saurait trop y applaudir.

« Aux Concerts populaires, dirigés par M. Padeloup, l'interprétation est demeurée la même, affectée des mêmes défauts graves dans la justesse des sonorités, douée des mêmes qualités pour le reste. M. Padeloup a, d'ailleurs, persévéré dans son rôle de propagateur. Dès le commencement de la saison, il avait commandé à trois jeunes compositeurs, aimés déjà de son public, trois ouvertures nouvelles. Ces trois œuvres, *Patrie !* de M. Bizet, page colorée,

mais d'un plan bizarre; *Phèdre*, de M. Massenet, l'un de ses meilleurs ouvrages, et le plus personnel; enfin, l'*Ouverture de Concert*, de M. Guiraud, ont su recueillir des éloges unanimes.

« L'ouverture des *Piccolomini*, de M. V. d'Indy, et les *Esquisses symphoniques*, de madame de Grandval, sont d'une valeur moindre; la première, parce qu'elle est faite à un point de vue trop descriptif; les secondes, parce qu'on y reconnaît trop la main délicate, mais sans vigueur, d'une femme. Quant aux fragments du *Stabat*, de M. Bourgault, malgré de réelles qualités de facture et de style, ils ont eu peu de succès près du public. Cela se comprend de soi. M. Bourgault croit à l'art religieux, et il veut en faire à notre époque, en employant les formules musicales sévères des siècles passés. En procédant ainsi, il n'arrive à produire que de l'archéologie musicale, et le charme en souffre... A qui la faute?

« Nous arrivons enfin au Concert national, à celui qui a le plus fait pendant ces temps derniers, non-seulement pour mettre en lumière les œuvres de nos compositeurs, mais pour établir, en outre, leur supériorité symphonique. M. Colonne, l'habile et intelligent directeur, a pris les œuvres récentes les plus acclamées des écoles étrangères, et il les a mises en regard d'œuvres analogues de l'école française contemporaine. Eh bien! l'avantage nous est toujours resté, et un avantage éclatant. Qu'est devenu le *Concerto* pour violon et orchestre de Max-Bruch, en présence de celui de M. E. Lalo? Que sont devenus *Mazeppa*, de Listz, et la *Ballade et minuetto-scherzo*, de M. A. Dupont, devant le *Phaëton*, de M. Saint-Saëns, et les *Suites d'orchestre*, de M. Massenet? Chacun peut le dire: les œuvres étrangères ont paru bien pâles.

« Nous voudrions encore parler des progrès croissants de la *Société nationale de musique* et des remarquables auditions données par M. Danbé et la Société chorale Bourgault-Ducoudray, mais la place nous manque.

« Contentons-nous de constater qu'avec l'aide de ces vaillantes Sociétés, l'art symphonique est maintenant, non-seulement dans une voie excellente, mais qu'il est en honneur aussi près du public. Qui aurait dit, il y a quelques années, que la foule serait accourue avec enthousiasme aux belles interprétations du *Messie* de Haendel, et de la *Passion* de S. Bach, données par M. Lamoureux, au Cirque des Champs-Élysées? Eût-on jamais pensé qu'un public ordinaire, à Paris, aurait redemandé avec frénésie la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin (seizième siècle)? L'éducation se fait, l'esprit marche, et, si le progrès n'est pas encore complet, au moins est-il considérable. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Les répétitions de la *Jeanne d'Arc*, de M. Mermet, interrompues par l'incendie de l'Opéra, seront reprises de façon à donner l'ouvrage dans le courant de l'année prochaine. La Commission du budget a, d'ailleurs, voté les fonds nécessaires pour montrer, dès le début, cinq opéras qu'elle a désignés au directeur de

l'Académie de musique : *les Huguenots*, *Faust*, *Hamlet*, *Guillaume Tell* et *Jeanne d'Arc*.

— M. Halanzier vient de renouveler, pour trois années, l'engagement du baryton Lassalle.

Opéra-Comique. — La direction de ce théâtre a ajourné la première représentation de *Mireille* au commencement de ce mois.

Théâtre-Ventadour (Italiens). — Mademoiselle de Belocca débutera, la semaine prochaine, dans *le Barbier*.

Gaité. — Thérèse est engagée à la Gaité pour remplir le rôle de Juanita dans *Don Quichotte*, de Sardou et Offenbach.

Renaissance. — La première représentation de *Giroflée-Girofla* aura lieu sous peu de jours.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARL.

PARIS. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Latayette, 61.