

## MUSIQUE ET PROCÉDURE MÊLÉES



DEPUIS près de deux ans, les journaux, particulièrement ceux qui s'occupent de théâtre et de musique, reproduisaient à l'envi cette note à sensation : « Les héritiers de Bellini et de Donizetti intentent un procès à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, au sujet de la propriété des droits d'auteurs produits par la représentation des chefs-d'œuvre de ces deux grands musiciens. » A voir cette nouvelle ainsi présentée, le lecteur attendri ne doutait pas qu'il ne s'agît de malheureux descendants de Bellini et de Donizetti condamnés au pain de douleur et à l'eau d'angoisse, par suite de l'indigne spoliation dont ils étaient victimes.



Comme pour toutes les choses dont on parle trop à l'avance, l'événement a quelque peu trompé l'attente et, cette fois encore, c'est un *ridiculus mus* qui est né après tout ce bruit. La Société des auteurs et compositeurs opposait une fin de non recevoir absolue à la demande qu'on lui adressait : elle a complètement gagné son procès. Pour écarter tout de suite le pathétique d'un débat où il n'a que faire, disons qu'il ne s'agissait nullement de descendants des deux compositeurs italiens, mais d'un éditeur se prétendant cessionnaire, à divers titres, de certains de leurs ouvrages.

Avant d'aboutir au dénouement, ce procès important a passé par bien des phases différentes : le dernier coup — un coup droit — avait été précédé de différentes bottes — sous forme de conclusions — qui ont animé ce duel judiciaire. En un langage moins imagé, il y a eu des questions soulevées qui intéressent à la fois les auteurs et compositeurs français et étrangers, c'est-à-dire presque tout le monde des artistes. Il n'est donc pas hors de propos de les préciser et d'étudier les solutions qu'elles peuvent recevoir.

## I

C'est en 1872 que fut d'abord formulée la réclamation au sujet des droits illégitimement perçus, disait-on, par la Société des auteurs et compositeurs sur certaines œuvres de Bellini et de Donizetti : on se présentait au nom de la succession de ces compositeurs. Une telle demande devait étonner justement la Société, en ce qui concernait Donizetti ; car les droits avaient été payés à ses héritiers jusqu'en mai 1865, c'est-à-dire 17 ans après la mort de ce compositeur, survenue le 8 avril 1848. La prétention de l'éditeur, cessionnaire du fondé de pouvoirs de la succession de Donizetti, s'appuyait sur la convention internationale conclue entre la France et l'Italie le 27 juin 1862 et promulguée en France le 24 septembre de la même année. Il était bien téméraire, en droit strict, d'invoquer, en faveur des héritiers de compositeurs décédés en 1835 et 1848, le bénéfice d'un traité conclu en 1862 ; c'était cependant la moindre des hérésies juridiques que ce procès devait faire éclore. On soutenait aussi que la convention de 1862 accordait, en France, aux Italiens le bénéfice des lois italiennes, et, en Italie, aux Français le bénéfice des lois françaises. A supposer que pareille prétention eût été accueillie par la justice, on aurait eu évidemment à se féliciter d'avoir intenté le procès. En effet, après cette convention internationale, les deux pays, chacun



de son côté, avaient modifié la législation sur la propriété littéraire et artistique. La France, dans la loi du 14 juillet 1866, affirmait de nouveau le principe que l'auteur et le compositeur sont, de leur vivant, propriétaires absolus de leurs œuvres et étendait de 10 à 50 ans le droit des héritiers ou cessionnaires. L'Italie, de son côté, avait rendu sur cette matière une loi dont deux articles nous intéressent particulièrement :

Art. 9. — L'exercice du droit de reproduction et de débit appartient exclusivement à l'auteur durant sa vie. Si l'auteur cesse de vivre avant qu'il se soit écoulé quarante ans à partir de la publication de l'œuvre, le même droit exclusif continue à exister au profit de ses héritiers ou ayants cause (*eredi o aventi causa*) jusqu'à l'accomplissement de ce terme. — Cette première période écoulée de l'une ou l'autre des manières qui viennent d'être indiquées, il en commence une seconde de quarante années durant laquelle l'œuvre peut être reproduite ou débitée sans consentement spécial de celui auquel le droit d'auteur appartient, à la condition de lui payer une redevance de. . . . .

Art. 13. — Une œuvre dramatique ou une composition musicale destinée à un spectacle public, après sa publication complète faite par l'impression (*fatta colla stampa*), peut être représentée sans consentement spécial de l'auteur ou de celui auquel est passé son droit, pourvu que ceux qui veulent la représenter leur payent une part correspondante (*premio corrispondente*) à une quote part du produit brut (*prodotto lordo*) du spectacle.

Il n'y avait donc qu'à choisir, entre les deux lois, celle dont on demandait le bénéfice. On prit d'abord la loi italienne. Il est bien clair que ni l'une ni l'autre ne pouvait être expédiente au réclamant ; mais puisque l'on s'appuyait sur la convention de 1862 pour obtenir les avantages d'une loi sur la propriété littéraire, la seule dont on pût juridiquement réclamer l'application était la loi française. L'article 1<sup>er</sup> de la convention ne laissait aucun doute à cet égard :

Les auteurs de livres, brochures ou autres écrits, *de compositions musicales, etc., etc.*, jouiront *réciiproquement dans chacun des deux états*, des avantages qui *y sont ou seront* attribués par la loi à la propriété des ouvrages de littérature et d'art ; et ils auront contre toute atteinte portée à leurs droits *la même protection et le même recours légal* que si cette atteinte s'adressait aux auteurs *d'ouvrages publiés* pour la première fois *dans le pays même*.

A ce premier paragraphe si clairement rédigé, les hautes parties contractantes avaient encore pris soin d'ajouter celui-ci :

Toutefois ces avantages *ne leur seront réciiproquement assurés que* durant l'existence de leurs droits dans le pays où la publication originale a été faite *et la durée de leur jouissance dans l'autre pays NE POURRA EXCÉDER CELLE* fixée par la loi pour les auteurs nationaux.



Pour bien comprendre la sagesse de cette disposition, il suffit d'examiner ce qui aurait pu arriver en France, en 1862, après la conclusion du traité international. A cette époque, la propriété littéraire était régie par la loi du 19 juillet 1793 qui concédait seulement pour dix ans aux héritiers ou cessionnaires les droits de l'auteur ou compositeur décédé. Or, si la loi italienne d'alors avait accordé un laps de temps plus étendu et que la convention internationale eût garanti, comme on le prétend, l'exercice de cette loi en France, il serait arrivé qu'un *cessionnaire* quelconque eût été plus favorisé que le *fil*s d'un compositeur français. Alors que celui-ci n'aurait pu toucher un centime des droits produits par les œuvres de son père mort depuis onze ans par exemple, le cessionnaire étranger aurait encaissé intégralement, en France, les droits d'un compositeur décédé depuis de longues années. Cette injustice aurait causé un véritable scandale, et c'est afin de l'empêcher qu'il fut convenu « que la durée de jouissance dans l'autre pays ne pourrait excéder celle fixée par la loi pour les auteurs nationaux. »

Il est donc de la dernière évidence que, si la France n'avait pas étendu à cinquante ans le droit des héritiers ou cessionnaires, jamais les ayants cause d'un auteur ou compositeur étranger n'auraient pu toucher de droits, dix ans écoulés après la mort de l'auteur ou compositeur. Remarquons en passant que le début du deuxième paragraphe interdit en outre, *vice versa*, qu'un auteur ou compositeur puisse jamais jouir de plus de droits en pays étranger qu'il n'en aurait dans sa patrie. C'est ainsi qu'un Français ne pourrait pas jouir en Italie des avantages de la loi italienne, qui sont plus considérables que ceux de la loi française. Se prévaloir de la convention de 1862 pour faire appliquer en France la loi italienne de 1865, était donc une prétention insoutenable.

Mais il y a mieux encore, et peut-être, en fait, la loi italienne précitée ne pourrait-elle pas servir, même en Italie, aux intérêts du cessionnaire :

Art. 40. — *Si*, au jour de la mise en vigueur de la présente loi, les *droits* d'un auteur sur une de ses œuvres reconnues par les lois précédentes *sont éteints* dans chacune des provinces de l'État, *nul ne pourra les faire revivre* en invoquant la présente loi. Mais si ces droits existent encore soit dans l'État, soit dans quelques provinces seulement, l'auteur, pourvu qu'il ne les ait pas déjà aliénés, ou ses représentants en possession desdits droits par succession légitime ou testamentaire, sont admis à réclamer l'application de la présente loi, etc., etc...

.....  
Les *avantages* dont il est fait mention dans le présent article *ne sont* concédés qu'à ceux qui, dans le terme rigoureux de trois mois, à compter du



jour de la mise en vigueur de la présente loi, auront fait la déclaration expresse (*esplicita*) de leur volonté d'en profiter dans les formes prescrites par l'article 20, à l'égard des œuvres publiées pour la première fois.

Il découle de cet article que l'existence des droits des héritiers de Bellini et de Donizetti serait subordonnée à une double condition. Il faudrait savoir d'abord dans lequel des États chacun des opéras avait été publié pour la première fois, et ensuite, au cas où les opéras ne seraient pas tombés dans le domaine public avant la loi de 1865, si les formalités prescrites par cette loi ont été exactement remplies. — Ainsi, même en Italie, la demande du cessionnaire des œuvres de Bellini et de Donizetti aurait pu être l'objet de sérieuses contestations en droit et en fait.

Mais la loi française de 1866, la seule dont un étranger pût, en France, invoquer le bénéfice, servait-elle mieux le demandeur? — Pas le moins du monde. Il est difficile de soutenir qu'une loi, promulguée en 1866, puisse faire revivre, pour leurs héritiers, les droits de Bellini, mort en 1835, et ceux de Donizetti, mort en 1848. A l'égard des ayants cause de ces deux compositeurs, les droits étaient expirés pour le premier en 1845, et pour le second en 1858. Le cessionnaire prétendait que, la loi étendant le délai jusqu'à cinquante ans après la mort de l'auteur, dès lors que cette période n'était pas écoulée au moment de la promulgation de la loi, celle-ci devait s'appliquer pour le temps qui restait à courir. Il est pourtant bien clair que la loi nouvelle n'a pas pu avoir pour objet de faire revivre des droits éteints. S'il en était ainsi, on verrait s'élever de bien curieux procès entre tout cessionnaire ayant traité sous l'empire de la loi de 1793 et les héritiers qui prétendraient recueillir seuls le bénéfice de la nouvelle législation. En résumé, à supposer que la convention internationale pût avoir un effet rétroactif, il n'y avait pas lieu de s'en prévaloir pour obtenir, en France, le bénéfice de la loi italienne, non plus que pour se réclamer de la loi française.

## II

Sans renoncer à mettre en avant les droits de la succession des compositeurs, le demandeur imagina bientôt un nouveau système et invoqua, en outre, les droits des librettistes. L'éditeur déclara que le comte Pepoli lui avait cédé ses droits sur le poème d'*I Puritani*, et que la dame Amalia Branca, veuve *del signor* Felice Romani, lui avait transmis les siens sur les livrets de *Norma*, de *la Sonnambula* et d'*I Capuletti e Montecchi*. De même pour les opéras de Donizetti : les droits sur *Lucia di Lammer-*



*moor* lui avaient été consentis par Cammarano, décédé le 18 juillet 1852, mais dont la veuve avait survécu jusqu'au 21 décembre 1868. Pour *Alina regina di Golconda*, *Anna Bolena*, *l'Elisire d'Amore*, *Lucrezia Borgia*, il représentait encore, non plus la veuve de Cammarano, mais celle de Romani; et pour tous les opéras de Donizetti composés sur des poèmes de Jacopo Ferretti, il tenait ses droits des enfants du librettiste.

Ce nouveau système constituait un véritable mouvement tournant, et l'on prenait dès lors grand soin d'indiquer ou que les héritiers des auteurs des paroles étaient vivants, ou qu'ils n'étaient morts que postérieurement à la loi italienne. Mais si, pour les dates, la question devenait meilleure, le droit perdait précisément en qualité ce qu'il pouvait gagner en actualité. En effet, réclamer pour les opéras susdits au nom de Bellini et de Donizetti ou bien simplement au nom de Jacopo Ferretti et de Felice Romani, il y avait là une différence essentielle au point de vue du droit, différence qui se faisait également sentir dans *l'intérêt* de la demande. Mais on ne devait pas s'arrêter pour si peu, et, dans ce procès, où l'on a successivement fait appel à tous les textes de loi les plus contradictoires (on a même un instant mis en avant le décret du 5 février 1810), on n'hésita pas à plaider *la thèse de l'indivisibilité*. Voici comment elle fut formulée :

« Attendu, disait-on, que ces droits ne subsistent pas seulement sur les paroles des opéras, mais sur l'ensemble formé par la réunion des paroles et de la musique, propriété commune que le décès de l'un des deux auteurs ne peut avoir pour effet d'anéantir à l'égard de l'autre, en le faisant tomber dans le domaine public; qu'il est au contraire de principe que, la propriété subsistant à l'égard d'un des collaborateurs, les droits de l'autre se trouvent sauvegardés et subsistent dans leur entier, etc.... »

Cela revient à dire qu'au cas où Bellini, mort le 24 septembre 1835, aurait donné, au commencement de cette même année, un opéra composé sur le livret d'un jeune homme de vingt-cinq ans, celui-ci, s'il avait le bonheur de vivre cent ans, comme Fontenelle, empêcherait jusqu'à sa mort l'opéra de Bellini de tomber dans le domaine public, soit, dans cette hypothèse, jusqu'en 1910. C'est alors seulement que commencerait pour les héritiers ou cessionnaires le délai de cinquante ans. S'il fallait un certain courage pour soutenir de pareilles choses, il convient de reconnaître que cet argument n'a même pas le mérite de la nouveauté. Il se produisit et fut jugé en juin 1858 à propos d'un procès entre l'héritier de Victor Ducange et la Commission des auteurs et compositeurs. Le tribunal a décidé la *divisibilité des droits d'auteur en fait de domaine public* : la jurisprudence confirmait donc l'usage constamment pratiqué.



Cette théorie de l'indivisibilité a été, dans le débat actuel, combattue par M<sup>e</sup> Nicolet, au nom de la Société, avec une malice spirituelle. Tout l'auditoire, le tribunal lui-même, malgré sa gravité, ne pouvait s'empêcher de sourire en entendant l'avocat demander si l'on soutenait sérieusement « que l'œuvre de Bellini serait préservée du domaine public par le fait de M. Romani et que Donizetti recevrait le même service de M. Comma.... Cammo.... Cammarano. »

A supposer même que cette thèse invraisemblable eût triomphé, le réclamant n'en aurait pu tirer aucun secours pour son procès. A qui s'adressait-il ? A la Société des auteurs et compositeurs. Or, cette Société ne stipule et n'encaisse que pour ses *sociétaires*, ce que ne furent jamais les librettistes en question : il ne leur était donc dû aucun compte. En outre, elle n'a jamais touché de droits que sur les opéras d'origine française, c'est-à-dire, pour Donizetti (qui seul fit partie de la Société) sur *la Favorite*, *la Fille du Régiment* et *Lucie de Lammermoor*, qu'il faut distinguer de la *Lucia* italienne. Mais, quand le compositeur n'était pas un de ses membres, jamais la Société ne perçut de droits pour la représentation en France des ouvrages donnés originairement en Italie, à moins (exception fréquente) que les librettistes anciens, se trouvant à court d'imagination, n'eussent fait un emprunt par trop large à son répertoire.

Pour apprécier à leur valeur les facultés créatrices et l'originalité de poètes tels que Romani, Pepoli et Cammarano, il suffit d'énumérer les livrets les plus connus éclos dans leur trop complaisante imagination. Romani a emprunté le sujet de *Zaira* à Voltaire, celui d'*I Capuletti* à Shakespeare, *Norma* à Soumet, *la Sonnambula* à Scribe et G. Delavigne, *Alina regina di Golconda* à Sedaine, *l'Elisire d'amore* à Scribe, *Lucrezia Borgia* à Victor Hugo, etc. Le comte Pepoli, aujourd'hui sénateur du royaume d'Italie pour d'autres titres que ses livrets d'opéra, n'a pu écrire *I Puritani* que grâce à la pièce d'Ancelet. Si Cammarano, à son tour, a composé le livret de *Lucia* d'après Walter Scott et celui de *Luisa Miller* d'après Schiller, il est juste de dire qu'il a imaginé à lui seul *il Trovatore*, c'est à dire la charade la plus tragiquement bouffonne, le logogriphe le plus absurde qu'on ait jamais proposé à l'intelligence d'honnêtes spectateurs.

Il y a déjà quelques années que cette question du droit des auteurs originaux sur l'*adaptation* dans une langue étrangère a été soulevée par madame veuve Scribe et jugée en sa faveur. Il fut décidé que les opéras dont la musique avait été composée sur des poèmes tirés d'ouvrages français ne peuvent être exécutés en France qu'avec l'assentiment des



véritables créateurs, sous peine d'être considérés comme des contre-façons. Depuis lors, les auteurs français n'ont jamais autorisé la représentation desdits ouvrages italiens qu'à la condition de toucher l'intégralité des droits, comme s'il s'agissait des ouvrages originaux eux-mêmes. On peut juger, par la liste précédente, du peu qui doit rester aux illustres poètes italiens, puisqu'ils n'ont fait, le plus souvent, que s'approprier, en les gâtant, les pièces et les idées d'autrui.

Si l'on mesure le chemin parcouru dans la discussion, on constatera qu'après avoir d'abord invoqué le droit des compositeurs, puis celui des librettistes, il ne s'agissait plus en dernier lieu que de celui des adaptateurs d'ouvrages français à la scène italienne. Il était cependant bien facile de ne pas prendre ces chemins de traverse; il suffisait d'établir des droits réels sur la propriété de la musique des opéras en question et de s'adresser à la justice française pour lui soumettre la solution de ce point: la loi de 1866 a-t-elle un effet rétroactif pour Bellini et Donizetti morts antérieurement à sa promulgation? Il est bien probable qu'on n'aurait pas eu gain de cause, mais on se serait évité de plaider successivement une série de moyens inutiles et l'on aurait eu au moins le mérite de poser nettement une question intéressante.

### III

La Société n'a pas cru devoir se livrer à toute cette discussion, non que l'issue en pût être douteuse, mais parce qu'elle n'avait pas à discuter avec le cessionnaire: il demandait des comptes et la Société n'en doit qu'à ses membres. S'il avait des droits à faire valoir, que ne s'adressait-il aux directeurs: mieux encore, que ne faisait-il interdire la représentation? La Société a établi, en outre, qu'elle n'avait jamais encaissé de droits pour les opéras de Bellini et de Donizetti. En vertu de ses traités avec les différents théâtres, elle perçoit un droit stipulé à forfait, *quelle que soit la composition du spectacle*, et elle le touche dans tous les cas, que l'œuvre jouée soit ou non celle d'un auteur sociétaire, ou qu'elle soit tombée dans le domaine public: pour l'Opéra-Comique, par exemple, ce droit est actuellement de 12 pour 100 (1).

(1) Ce taux est nouvellement établi à l'Opéra-Comique. Une modification radicale aux traités antérieurs fut provoquée précisément par l'abus que faisait ce théâtre des pièces du vieux répertoire, au détriment des compositeurs modernes. Nous empruntons le récit détaillé de ce grave conflit à un travail important publié, il y a quelques années, par M. Adolphe Jullien, qu'il n'est pas besoin de présenter aux lecteurs de *la Chronique musicale*.



A l'Opéra Italien, le forfait était en dernier lieu de 10 pour 100. C'est peu après 1866, que fut conclue la première convention entre le Théâtre-Italien et la Société des auteurs, à la suite des procès intentés par les héritiers de Scribe pour arrêter les représentations de *la Sonnambula*, de *l'Elisire*, d'un *Ballo in maschera*, et par M. Victor Hugo à propos de *Rigoletto*. M. Bagier, alors directeur du théâtre, ayant perdu ce procès, consentit à payer un droit fixe de 100 francs, moitié pour la musique, moitié pour les paroles, chaque fois que le Théâtre-Italien jouerait un ouvrage traduit ou imité d'une pièce composée par un membre de la Société. Quand M. Strakosch devint directeur, il

« Jusqu'à ces dernières années, écrit M. Ad. Jullien, l'État attribuait au théâtre de l'Opéra-Comique une subvention de 240,000 francs, soit la somme de 20,000 par mois, sous condition qu'il représenterait par an *vingt* actes nouveaux : c'est ce qui était stipulé dans le traité conclu entre le théâtre et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

» Or, nous trouvons au bout de vingt ans, — de 1848 à 1867, — 251 actes nouveaux au lieu de 400 ! Voilà par quelle scrupuleuse observation de son cahier des charges l'Opéra-Comique s'est montré digne de toucher les 240,000 fr. de subvention. Une seule année (1852) on a atteint, — quel hasard ! on a même dépassé, — quel prodige ! le nombre fixé ; on a joué 21 actes. C'était sous la direction de M. E. Perrin. Mais aussi, en 1862 et 1867, on s'en est tenu modestement à 7. C'était encore sous la direction de M. Perrin, puis sous celle de MM. de Leuven et Ritt.

» Dès lors, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, excitée par les réclamations des jeunes auteurs et emportée par son propre intérêt, à dû prendre en main la cause de ses membres ainsi lésés par la négligence persistante de l'Opéra-Comique. Elle décida, en mai 1868, que son comité devrait saisir la Commission du budget, au Corps législatif, des griefs reprochés à la direction de l'Opéra-Comique, et demander que la subvention ne fût désormais délivrée au théâtre qu'en proportion de l'accomplissement des obligations que lui imposait le cahier des charges. M. de Leuven comprit alors qu'il fallait se soumettre ; après de longues discussions, la paix fut signée au mois de juillet 1868, et l'ancien traité modifié.

» L'Opéra-Comique ne devait plus jouer annuellement que douze actes au lieu de vingt. C'était un notable soulagement. Il est vrai que, d'un autre côté, les ouvrages du domaine public étaient soumis au même droit que ceux des auteurs vivants. Cette clause, qui paraît singulière au premier abord, était la conséquence naturelle de la faveur dont jouissaient à ce théâtre les levers de rideau tirés de l'ancien répertoire, *Rose et Colas*, *les Sabots*, *les Deux Chasseurs* et *la Laitière*, qui étaient connus de tout le monde, mais qui avaient pour la direction le grand mérite de ne payer aucun droit.

» Du moment qu'on les assimilait, pour la perception des droits, aux ouvrages d'auteurs vivants, il n'y avait plus aucun profit pour le théâtre à préférer constamment Monsigny ou Duni à MM. Guiraud ou Samuel David. Bien plus, les ouvrages modernes devaient avoir plus d'attraits pour le public, qui avait les oreilles rebattues des charmants refrains du siècle dernier. Le raisonnement était irréfutable et le résultat certain. Par le fait, depuis lors, est-ce bienveillance subite pour les jeunes auteurs, est-ce l'effet immédiat de cette nouvelle clause, toujours est-il que l'Opéra-Comique fit la place la plus large aux levers de rideau signés d'auteurs vivants. »

(Voir *la Municipalité* du 26 novembre 1871.)



convint de payer une somme fixe de 500 francs par mois, pour se dégager de toute autre obligation. Enfin, lorsque M. Bagier reprit une seconde fois la direction du théâtre en vue d'y exploiter à la fois le genre italien et l'opéra français, il consentit un forfait de 10 pour 100 à prélever sur la recette brute de chaque soir, que la pièce jouée fût tombée ou non dans le domaine public, que l'auteur de cette pièce fût ou non membre de la Société.

Dans ces conditions, on ne peut pas dire que la Société encaisse des droits pour Bellini ou Donizetti quand on représente quelqu'un de leurs opéras ; elle perçoit en vertu de son traité et n'empêche nullement les héritiers ou cessionnaires de faire valoir leurs titres, s'ils en ont, auprès des directeurs de théâtres. C'est ainsi qu'a jugé, dans son audience du 2 juin, la 1<sup>re</sup> chambre du Tribunal civil de la Seine, présidée par M. Aubépin, conformément aux conclusions de M. le substitut Ribot.

Un dernier mot maintenant sur le traité qui lie la Commission des auteurs et compositeurs avec les directeurs. M<sup>e</sup> Durier, qui soutenait la demande de l'éditeur cessionnaire, a violemment attaqué cette convention : « Peut-on voir, dit-il en résumé, rien de plus illégal à la fois et de plus immoral, rien de plus contraire aux intérêts bien entendus de l'art ? Comment la Commission peut-elle s'arroger le droit d'imposer sa volonté aux directeurs qui sont ainsi opprimés dans leurs intérêts et dans leur liberté ? Et le public ! On le condamne à ne plus entendre que de la musique moderne, puisqu'un même droit frappant les pièces nouvelles et celles du domaine public, les directeurs ne sont plus portés à donner ces dernières ? C'est ainsi que les immortels chefs-d'œuvre de la musique ne sont plus représentés ! »

Le traité en question, croyons-nous, n'est ni immoral ni illégal. La Société possède un répertoire extrêmement riche du seul fait de ses membres ; elle pouvait, comme autrefois, demander, pour une pièce nouvelle de tel auteur en vogue, des droits de 20, 25 et même 30 pour 100, sauf à ne rien toucher quand on ne jouait pas d'œuvre lui appartenant. Tout au contraire, la Commission, d'accord en cela avec les directeurs, a pensé qu'il était de l'intérêt commun de fixer un abonnement à forfait. De cette manière, le directeur, connaissant d'avance sur quel taux il devra payer, n'est plus obligé d'avoir autant de comptabilités différentes qu'il a d'œuvres dans son répertoire ; de son côté, la Société peut, elle aussi, compter sur un budget dont la moyenne n'est guère variable, ce qui lui permet d'équilibrer ses dépenses sur les recettes prévues. Il n'y a donc rien là que de très moral et de parfaitement légal, puisque les parties contractantes stipulent de ce qui leur appartient en



propre. Quant à l'oppression dont les directeurs seraient victimes, cela fait sourire et l'on pense, malgré soi, à la plaisanterie devenue classique du « lapin qui a commencé ».

Restent les intérêts si respectables de l'art dont on empêcherait ainsi la libre manifestation. Cet argument aurait une réelle valeur s'il ne se tournait précisément contre ceux qui l'invoquent ; mais avant d'être contraints de payer même pour les ouvrages du domaine public, les directeurs allaient rechercher jusqu'à des pièces sans valeur et dont le seul mérite, à leurs yeux, était de ne payer aucun droit, afin de les jouer de préférence à tant d'œuvres d'auteurs modernes qui attendaient en vain leur tour. Quant aux chefs-d'œuvre véritables, si on les jouait alors, on les donne encore aujourd'hui, et l'on continuera de les représenter, parce qu'ils attireront un public nombreux tant qu'ils seront exécutés d'une manière digne des auteurs qui les ont produits.

LÉOPOLD GRAVIER.







LE

## THÉÂTRE DES DEMOISELLES VERRIÈRES<sup>(1)</sup>

### CHAPITRE II



U courant des années précédentes, mademoiselle Aurore de Saxe, se trouvant libre par la mort de la dauphine arrivée en 1767, était allée vivre chez sa mère et avait pris dès lors une part active à ces divertissements dramatiques. Elle n'était encore âgée que de dix-neuf ans et il n'y avait pas plus de quatre années qu'elle avait été reconnue pour fille naturelle du maréchal de Saxe et autorisée à porter son nom par arrêt du Parlement.

Les actes de l'état civil nous apprennent, à ce propos, qu'elle avait été baptisée, le samedi 19 octobre 1748, en l'église Saint-Gervais et Saint-Protais de Paris, sous le nom de *Marie-Aurore, fille de Jean-Baptiste de la Rivière, bourgeois de Paris, et de Marie Rinteau, sa femme*, et qu'elle avait été tenue sur les fonts baptismaux par *Antoine-Alexandre Colbert, marquis de Sourdis, et Geneviève Rinteau, parrain et marraine*. Quel singulier mélange de bourgeoisie, de noblesse et de courtesanerie! La jeune fille, comme nous avons dit, avait été placée à Saint-Cyr par sa cousine la dauphine, qui se chargea de son éducation et de son mariage, en lui faisant défense expresse de voir et de fréquenter sa mère.

A quinze ans, Aurore était sortie du couvent pour être unie au comte

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> juin.



de Horn, bâtard de Louis XV et lieutenant du roi à Schelestadt. C'est alors que, ne voulant pas être qualifiée, sur les bans, de *filles du bourgeois la Rivière* et moins encore de *filles de père et mère inconnus*, la demoiselle Aurore, avec une décision singulière pour son âge, fournit la preuve complète qu'elle était bien fille naturelle du comte de Saxe qui l'avait toujours reconnue pour sa fille, tant par la déposition du médecin Gervais, qui avait présidé à sa naissance, que par celle de sa tante et du marquis de Sourdis, qui l'avaient présentée au baptême. Elle obtint, en conséquence, que son extrait baptistaire serait réformé et qu'elle y serait portée comme *fille naturelle de Maurice, comte de Saxe, maréchal général des camps et armées de France, et de Marie Rinteau* (1).

La parenté n'était pas des plus honorables pour qu'une jeune fille la réclamât avec une énergie si fière, et son grand-père maternel, du noble nom de Rinteau, était sur un singulier pied dans le monde. Voici comment le marquis d'Argenson s'exprime dans ses *Mémoires*, en date du 21 novembre 1748, sur le compte de ce personnage :

« Des gens qui reviennent de Flandre m'ont compté une partie des friponneries exercées par le comte de Saxe et le maréchal de Lowendal dans cette conquête; Cartouche n'en aurait pas fait davantage, ni plus impudemment, et leur principal accusateur aujourd'hui a peut-être fait pis, mais avec plus de finesse, et dans tout cela, je ne sais qui on a moins ménagé, du roi ou du public. On tient actuellement au cachot, à Bruxelles, un vieux maq....., père supposé des demoiselles de Verrière, à qui le comte de Saxe avait procuré la garde d'un magasin des plus importants, moyennant les bonnes grâces de ces demoiselles. De plus, il a fait des présents considérables, comme de douze mille livres, au sieur de Sourdis, etc. Il faut rendre ces sommes, on le serre de près, et l'on mènera loin nos grands pillards... » D'Argenson n'avait pas l'habitude de mâcher les mots et il appelait les gens par leur nom : il est vraiment dommage qu'après le père il n'ait pas qualifié les filles.

Le mariage d'Aurore avec le comte Horn fut célébré en grande pompe, — un frère utérin de la mariée y assistait, le jeune abbé de Beaumont, fils naturel du duc de Bouillon et de mademoiselle Verrières, — mais Aurore ne fut jamais que de nom l'épouse de ce premier mari. Un valet de chambre dévoué et le médecin même du comte crurent bien faire en empêchant, par tous les moyens possibles, la jeune épouse de passer la nuit avec le comte de Horn, et depuis lors les deux époux ne se revirent plus

(1) Voir la *Collection de décisions nouvelles et de notions relatives à la jurisprudence actuelle*, par M<sup>e</sup> J.-B. Denisart, procureur au Châtelet de Paris (Paris, 1771), tome III, p. 704.



qu'au milieu des fêtes princières qu'ils reçurent en Alsace. Bientôt après, le comte fut tué en duel d'un grand coup d'épée. Cette mort tragique laissait Aurore veuve à seize ans sans avoir été femme; la dauphine la réintégra aussitôt au couvent, mais, à la mort de celle-ci, Aurore recouvra enfin la liberté de voir sa mère, et elle en profita avec empressement.

Dès qu'elle fut installée dans la maison maternelle, la jeune comtesse de Horn voulut réparer, à force de distractions, le beau temps de sa jeunesse perdu au couvent, et elle tint désormais le premier rôle dans les fêtes des demoiselles Verrières. Elle-même a raconté à sa petite-fille la part qu'elle avait prise à ces divertissements, et celle-ci nous l'a relatée à son tour :

Elles (les sœurs Verrières) vivaient agréablement, avec l'insouciance que le peu de sévérité des mœurs de l'époque leur permettait de conserver, et *cultivant les muses*, comme on disait alors. On jouait la comédie chez elles, M. de la Harpe y jouait lui-même ses pièces encore inédites. Aurore y fit le rôle de Mélanie avec un succès mérité. On s'occupait là exclusivement de littérature et de musique. Aurore était d'une beauté angélique, elle avait une intelligence supérieure, une instruction solide, à la hauteur des esprits les plus éclairés de son temps; et cette intelligence fut cultivée et développée encore par le commerce, la conversation et l'entourage de sa mère. Elle avait, en outre, une voix magnifique, et je n'ai jamais connu de meilleure musicienne. On donnait aussi l'opéra-comique chez sa mère. Elle fit Colette dans *le Devin du Village*, Azémia dans *les Sauvages* (1), tous les principaux rôles dans les opéras de Grétry et les pièces de Sedaine.....

Parmi les hommes célèbres qui fréquentaient la maison de sa mère, elle connut particulièrement Buffon et trouva dans son entretien un charme qui resta toujours frais dans sa mémoire. Sa vie fut riante et douce, autant que brillante, à cette époque. Elle inspirait à tous l'amour ou l'amitié. J'ai nombre de poulets en vers fades que lui adressèrent les beaux esprits de l'époque, un entre autres de La Harpe, ainsi tourné :

*Des Césars à vos pieds je mets toute la cour* (2).

*Recevez ce cadeau que l'amitié présente,*

*Mais n'en dites rien à l'amour.....*

*Je crains qu'il ne me démente.*

La vogue du spectacle des demoiselles Verrières se prolongea durant de longues années; mais les pièces de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne défrayaient le plus souvent ces récréations dramatiques, et les gazetiers qui y assistaient ne jugaient à propos d'en parler qu'au-

(1) Le premier opéra de Dalayrac étant de 1782 et son *Azémia* datant de 1787, c'est-à-dire d'une époque où l'une des Verrières était morte, leur société dispersée et Aurore mère de famille, il est impossible que cette pièce ait été jouée sur leur théâtre quinze ou vingt ans auparavant.

(2) Il lui envoyait sa traduction des *Douze Césars*, de Suétone.



tant que les comédiens amateurs représentaient quelque pièce nouvelle, ne provenant d'aucune des deux Comédies. Pidansat de Mairobert, qui avait succédé à Bachaumont dans la rédaction des *Mémoires secrets*, ne manque pas, en pareille circonstance, de rendre hommage au bon goût et au talent des maîtresses de la maison.

« Les demoiselles Verrières, écrit-il, sont deux courtisanes du vieux sérail, puisque l'une d'elles a appartenu au maréchal de Saxe et en a une fille; mais leur opulence, la société distinguée qui va chez elles, leurs talens et l'habitude où elles sont de donner des spectacles, y attirent beaucoup de monde. C'est toujours quelque auteur en titre qui a la direction de leurs plaisirs. M. Colardeau, longtemps attaché à leur char, se trouve remplacé par M. de la Harpe. On y joue de tems en tems des pièces nouvelles, qui n'ont paru sur aucun théâtre. Dimanche dernier, on y a donné *Julie*, comédie de M. Saurin, imprimée et non représentée. Elle a fait peu de sensation; mais *l'Espièglerie*, petite pièce en un acte, y a eu le plus grand succès: elle a paru d'une gaîté charmante, et le sieur de la Harpe y a supérieurement bien joué. L'ouvrage est du sieur Billard du Monceau, le parrain de madame la comtesse Dubarry. »

Singulière soirée que celle du dimanche 4 octobre 1772, où l'on vit le sévère La Harpe, qui fustigeait si vertement auteurs et comédiens, jouer lui-même la comédie avec des courtisanes, et donner la réplique à sa maîtresse dans une pièce dont l'auteur n'avait d'autre titre littéraire que d'être parrain de la Dubarry; où l'on vit aussi cette production d'un simple amateur, sans antécédent théâtral, obtenir le plus vif succès et éclipser une nouvelle comédie de M. Saurin, écrivain dramatique de profession, auteur de plusieurs comédies ou tragédies représentées — sans succès, il est vrai — à la Comédie-Française, et qui venait, à un an de distance, de faire jouer à ce théâtre *Spartacus*, son ouvrage le plus recommandable, et d'entrer tête haute à l'Académie française!

La rupture de Colardeau avec les deux sœurs datait déjà de cinq à six ans. Rien de plus naturel et qui fût mieux dans l'ordre des choses de ce monde que la substitution de La Harpe à Colardeau dans les préférences de mademoiselle Verrière l'aînée; cependant l'auteur de *l'Épître à Minette* fut vivement froissé d'une mise à la retraite qui frappait à la fois l'auteur et l'amant. Il se retira chez son oncle maternel qui était curé de Saint-Salomon, à Pithiviers, et composa alors (1766) sa comédie des *Perfidies à la mode*, inspirée par le cœur plus que par l'esprit. Un désaccord survenu entre les comédiens français et l'auteur entrava la représentation de cette pièce, — ce qui n'empêcha pas le public de la connaître et de l'appliquer à qui de droit.



Il paraît, en outre, que Colardeau avait conservé un douloureux souvenir de cette tendre liaison, et ceux qui n'ignoraient pas cette circonstance, se demandaient s'il ne chercherait pas à tirer vengeance de sa maîtresse en la flétrissant. Aussi, lorsqu'à l'été de 1774, on vit courir dans les sociétés un libelle manuscrit des plus cruels contre cette demoiselle, il n'y eut qu'un cri dans le monde et chacun l'attribua sans hésiter à Colardeau. Celui-ci, qui était alors à la campagne, adressa à ce propos cette lettre au *Mercur* :

A Etiolles, ce 25 juillet 1774.

Je viens d'apprendre, Monsieur, que depuis un mois un libelle manuscrit se répand sous mon nom dans les sociétés. Je vous prie d'insérer dans le *Mercur* prochain le désaveu que je fais de cette satire aussi indigne de moi qu'injuste envers la personne qu'elle attaque. Je lui aurais rendu plutôt cette justice que je lui dois, si mon absence de Paris ne m'avait laissé ignorer ce qui se passait à cet égard.

J'ai l'honneur d'être, etc.

COLARDEAU.

Il sembla qu'un démenti aussi formel adressé au *Mercur*, à l'*Année littéraire* et à tous autres écrits périodiques, dût faire tomber ces vilains soupçons; au contraire, il les confirma. En mentionnant ce désaveu général, le rédacteur des *Mémoires secrets* — voyez un peu quelle méchante langue! — ne manque pas d'ajouter: « Cette démarche a réveillé la curiosité des amateurs, dont le grand nombre ignorait absolument ce dont il s'agissoit. On a découvert que c'étoit une satire en vers contre une demoiselle Verrière, fameuse et antique courtisane, avec lequel ce poète a vécu, mais on a été confirmé dans la certitude que l'ouvrage étoit de lui: on y reconnoît absolument sa touche. On croit qu'impatient de voir percer un pareil ouvrage dans le public et voulant le faire rechercher, il a pris cette tournure usitée depuis longtemps par M. de Voltaire et que ce philosophe met encore tous les jours en pratique. La charlatanerie est devenue fort à la mode dans notre monde littéraire. »

Moins de deux ans après, Colardeau mourait à la fleur de l'âge: il n'avait pas encore quarante-quatre ans. Il venait d'être élu membre de l'Académie française, malgré toutes les cabales et les intrigues de l'ambitieux La Harpe, qui, l'ayant remplacé dans le cœur de mademoiselle Verrière, voulait aussi le primer à l'Académie; mais Colardeau ne put jouir du privilège d'être immortel de son vivant. La joie d'avoir triomphé porta un coup mortel à sa pauvre constitution, minée depuis longtemps par un mal incurable; le jour de sa réception publique était déjà fixé, lorsque son état empira par suite des fatigues que lui occasionnèrent les visites d'usage qu'il avait dû rendre à ses confrères.



« Les visites m'ont tué ! » disait-il douloureusement dans la dernière lettre qu'il écrivit à son oncle. Le dimanche de Pâques, 16 avril 1776, l'affable Colardeau rendait le dernier soupir, rue Cassette, dans l'hôtel du comte de la Vieuville, qui s'était fait son protecteur et chez lequel il avait trouvé la plus douce et la plus généreuse hospitalité. Par une singulière coïncidence, qui semblait être loi de nature entre ces deux écrivains, ce fut La Harpe qui lui succéda à l'Académie — comme ailleurs — et qui dut louer, après sa mort, celui qu'il avait tant critiqué et combattu de son vivant, comme homme et comme auteur.

Le trépas prématuré du poète reporta naturellement l'attention sur les demoiselles Verrières, mais de telle façon qu'elles auraient sans doute préféré qu'on parlât moins d'elles. « M. Colardeau vient de mourir, disent les *Mémoires secrets*, avant d'avoir pu s'asseoir dans le fauteuil académique et y prononcer son discours de réception ; en sorte que, par un événement singulier et dont il n'y a peut-être pas d'exemple, le successeur aura deux éloges à faire. M. Colardeau, tout jeune encore ou du moins dans la vigueur de l'âge, périt victime d'une passion malheureuse. On peut se rappeler la satire sanglante qu'il publia, il y a deux ans environ, contre une demoiselle Verrière, dont on a parlé. Outre la douleur d'avoir été trompé par cette courtisane ingrate et perfide, il paraît qu'elle lui avait laissé un souvenir amer de ses embrassements, et que la santé délicate du poète en a été altérée au point de périr insensiblement. Il étoit cependant depuis plusieurs années attaché à une marquise de la Vieuville, femme donnant dans le bel esprit et dans la philosophie, et chez laquelle il vivoit. Comme elle étoit veuve depuis quelque temps, le bruit couroit qu'il l'avoit épousée ou l'épouserait. »

C'est aussi vers cette époque que l'aînée des Verrières trépassa de mort subite. « Je crois qu'Aurore avait environ vingt-cinq ans lorsqu'elle perdit sa mère, dit madame Sand. Mademoiselle Verrière mourut un soir, au moment de se mettre au lit, sans être indisposée le moins du monde et en se plaignant seulement d'avoir un peu froid aux pieds. Elle s'assit devant le feu, et tandis que sa femme de chambre lui faisait chauffer sa pantoufle, elle rendit l'esprit sans dire un mot ni exhaler un soupir. Quand la femme de chambre l'eut chaussée, elle lui demanda si elle se sentait bien réchauffée, et n'en obtenant pas de réponse, elle la regarda au visage et s'aperçut que le dernier sommeil avait fermé ses yeux. »

L'usage voulait alors qu'une jeune fille ou une jeune veuve, sans parents pour la guider à travers le monde, se retirât au couvent ; mais cette retraite n'avait rien de bien sévère. On s'y installait confortablement, même avec une certaine élégance : on y recevait des visites, on en sortait



le matin — ou le soir — avec un chaperon plus ou moins respectable ; c'était une sorte de précaution contre la calomnie, une affaire d'étiquette et de goût. Aurore ne voulut manquer ni à l'étiquette ni au bon goût et elle rentra pour la troisième fois au couvent.

### CHAPITRE III

Le temps avait rapidement marché au milieu de ces fêtes, et les deux sœurs, déjà classées dans « le vieux sérail » en 1772, avaient dû prendre leur retraite. Elles avaient longtemps retenu par ces distractions l'agréable société qui s'était formée autour d'elles, mais elles la virent peu à peu se dissoudre à mesure que, l'âge venant, elles avaient plus de peine à réparer par la recherche des divertissements et le charme de leurs réunions les atteintes du temps contre leur propre personne. La mort et aussi l'inconstance de la mode firent de nombreux vides dans cette société naguère si brillante ; mais parmi ceux qui gardèrent aux deux courtisanes sur le retour l'amitié et l'attachement qu'ils leur avaient marqués au temps de leur splendeur, il faut compter au premier rang Dupin de Francueil. Il fit plus que demeurer leur ami, il entra dans leur famille.

Lorsque le séduisant Dupin de Francueil avait gagné le cœur de madame d'Épinay, il venait d'atteindre la trentaine et était, depuis huit ans, receveur général des finances pour Metz et l'Alsace, et secrétaire du cabinet du roi : c'était en 1746. Claude-Louis Dupin avait pris le surnom de Francueil pour se distinguer de son père, le fermier général Claude Dupin, qui l'avait eu d'un premier lit, et s'était remarié avec mademoiselle Marie-Magdeleine Fontaine, l'une des trois filles naturelles du banquier Samuel Bernard et de mademoiselle Fontaine.

« Elles étaient trois sœurs, dit Jean-Jacques, qu'on pouvait appeler les trois Grâces : madame de la Touche, qui fit une escapade en Angleterre avec le duc de Kingston, madame Darti, la maîtresse, et bien plus, l'amie et l'unique et sincère amie de M. le prince de Conti, femme adorable autant par la douceur, par la bonté de son charmant caractère que par l'agrément de son esprit et par l'inaltérable gaieté de son humeur. » La troisième était la belle madame Dupin.

C'était sur le conseil de sa belle-mère que Dupin de Francueil avait épousé une jeune fille, Suzanne Bollioud, sa cadette seulement de trois ans et qui devait faire le modèle des épouses. Elle était « bien laide et bien douce, » au dire de Rousseau, et adorait son mari qui « ne lui rendait assurément pas l'amour qu'elle avait pour lui ». Il s'en fallait bien,



en effet, que cette liaison avec madame d'Épinay fût la première infidélité que Francueil fit à sa femme. Les mauvaises langues disaient même qu'il avait été au mieux avec sa belle-mère, madame Dupin, qui avait pris soin de le marier ; mais personne n'avait pu fournir la preuve de ce méchant propos. Il est à remarquer toutefois que madame Dupin avait de qui tenir en ce genre ; rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'elle chassât de race, comme ses sœurs.

La famille Dupin représentant avec éclat le monde élégant et distingué des financiers du dix-huitième siècle, et M. Dupin de Francueil jouant un rôle capital à la fin de notre travail, il est intéressant de connaître, — d'après des documents manuscrits — dans quelles circonstances romanesques s'était fait le mariage de M. Dupin avec sa seconde femme, et comment cette dame était assez peu scrupuleuse en affaires et en engagements. C'est ce que nous apprend l'article consacré à Dupin, dans les notices sur les fermiers généraux, rédigées sur la demande et pour l'usage particulier du ministre au milieu du siècle dernier.

Né d'une bonne famille de Châteauroux, en Berry, il fut longtemps capitaine dans le régiment d'Anjou-infanterie, et quitta le service militaire à la mort de son père pour prendre sa charge (de receveur des tailles de l'élection de Châteauroux), qu'il exerça jusqu'au temps de l'époque heureuse de son mariage en secondes nocces avec une des filles naturelles de Samuel Bernard et de la demoiselle Fontaine, qui arriva comme on va dire.

La dame de Barbançois, qui est cette fille aînée de la fortune, revenant de prendre les eaux à Bourbon, pour une maladie de langueur qu'elle avoit, passa, en revenant à Paris, par Châteauroux et se trouva fort incommodée à l'hôtellerie de Sainte-Catherine où elle étoit descendue. Le sieur Dupin, naturellement poly et galant, sans connoître cette dame, ne l'ayant jamais vue, alla luy offrir un appartement chez luy où elle seroit plus décentement et commodément que dans une auberge. Cette dame eut d'abord de la peine à accepter des offres si obligeantes, faites par un homme qu'elle ne connoissoit point du tout, mais il les reïtera de si bonne grâce et avec un air persuasif qui lui est naturel, et fit tant d'instance auprès d'elle, qu'enfin elle les accepta et consentit à se faire transporter avec ses domestiques et son train en la maison de Dupin qui étoit très logeable, la plus propre et la mieux située de la ville. Dès qu'elle y fut, Dupin lui donna tous ses soins et ses attentions au rétablissement de sa santé ; ce qui réussit. Elle se trouva mieux et en état de partir pour Paris ; il ne voulut pas qu'elle déboursât rien, ni pour elle, ni pour son domestique, ni pour ses médicamens ; poussant la galanterie plus loin, il voulut l'accompagner jusqu'à Paris, pour être toujours à portée de la secourir en cas que dans la route il luy vînt quelque accident de rechutte. Elle fut touchée d'un procédé aussi désintéressé et aussi galant. A leur arrivée, elle l'en fit remercier par la demoiselle Martel sa mère, qui en fit un récit des mieux circonstanciés à Samuel Bernard.

Ce Crésus moderne voulut voir un homme si rare dans les bons procédés ;



il lui trouva tant de mérite que, ne voulant point être en reste de politesse avec luy et de générosité, il s'informa surtout de la situation où Dupin pouvoit être; ayant sçu qu'il étoit veuf, il lui fit proposer en mariage la sœur cadette de madame de Barbançois, qui étoit aussi fille de Bernard et de la demoiselle Fontaine, avec la charge de receveur général des finances des trois évêchés, Metz, Toul et Verdun. Dupin accepta volontiers ces offres avantageuses pour lui, trouvant par ce moyen une jeune et belle femme et riche; il fixa par ce mariage son séjour à Paris, où il fit venir son ménage et son fils, qu'il avoit eu de sa première femme, qui est actuellement maître des requêtes. Bernard ne s'en tint pas là, il eut le crédit d'obtenir pour son gendre une place de fermier général, et il en fit lui-même les fonds, de sorte qu'en peu de temps Dupin se vit, pour ainsi dire, accablé des faveurs de la fortune, d'une jolie femme et de deux places les plus lucratives de la finance, dont il ne mésuse point, ne se méconnoit nullement. Quelqu'un qu'il fût avec Bernard et sa belle-mère, mademoiselle Fontaine, l'intérêt les a cependant broüillés pour quelque temps: en voicy l'occasion où par bonheur pour Dupin, il n'avoit point participé.

Cette demoiselle Fontaine étant à sa belle maison de Passy, et sa fille madame Dupin, avec elle, mademoiselle de Fontaine eut besoin de quelque chose qui étoit enfermé dans une armoire; et n'ayant point, pour le moment de femme de chambre auprès d'elle pour le luy donner, elle pria sa fille, la dame Dupin, de foüiller dans cette armoire et lui en donna la clef. Celle-cy, en cherchant ce que sa mère luy demandoit, trouva l'engagement que Dupin, son mary, avoit fait à Samuel Bernard pour raison de ses fonds, qu'il lui avoit avancés dans les fermes générales. Cet écrit étoit dans un pot à l'eau d'argent, et, en femme d'esprit, elle prit promptement le papier et l'avala sur-le-champ, afin qu'il n'en restât aucun vestige. Ce ne fut que quelque temps après que la demoiselle Fontaine, cherchant cet engagement et ne le trouvant plus, se ressouvint qu'elle avoit, dans sa maladie, confié la clef de son armoire à sa fille: de là, elle jugea que ce ne pouvoit être que sa fille. Ensuite, à la fin, sachant que M. Dupin n'avoit aucune part à ce tour subtil, il leur pardonna, leur fit présent de cette somme et les revit comme auparavant.

Le sieur Dupin, depuis qu'il est en place, a acquis une grande et belle terre portant le titre de marquisat de Chenonceaux, terre qui appartenoit autrefois à François I<sup>er</sup>, Roy de France, et qu'il donna à la comtesse de Chateaubriant, l'une de ses maîtresses. Il y a fait des augmentations et embellissements considérables, le château étoit presque ruiné et entièrement détruit. Cet endroit est situé entre la Touraine et le Blaisois, il en a fait un lieu de délices et de plaisir (1).

Ce dernier paragraphe répond au doute exprimé par madame Sand, qui dit ne plus se rappeler lequel des deux, de Dupin ou de mademoiselle Fontaine, possédait en propre la terre de Chenonceaux à l'époque

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire du publicanisme moderne*, manuscrits. Notice sur Dupin qui porte pour armes: d'azur à trois coquilles d'or posées deux en chef et une en pointe.



de leur union. Ce n'était, paraît-il, ni l'un ni l'autre, puisque Dupin l'acheta, par la suite, du fruit des bénéfices réalisés dans sa charge de fermier général. A partir de ce jour il se fit appeler gros comme le bras :  
DU PIN DE CHENONCEAUX.

Dupin avait eu de ce second mariage un autre fils, Armand-Jacques du Pin de Chenonceaux, auquel il fit attribuer en survivance ses fonctions financières et qui épousa, le 8 octobre 1749, une jeune et jolie personne de dix-neuf ans, Louise-Alexandrine-Julie de Rochechouart, fille de Bertrand, appelé le vicomte de Rochechouart, et de Julie-Sophie de Rochechouart-Jars. Il courut alors dans Paris des mots malicieux sur ce mariage, que le marquis d'Argenson s'empresse de rapporter dans ses *Mémoires* : « On dit, de trois filles de condition qui ont épousé trois financiers, ces trois turlupinades : Que madame de Béthune a reçu la pomme d'or de Pâris ; mademoiselle de la Tour-du-Pin a bien dit son oraison de Saint-Julien ; et mademoiselle de Rochechouart a épousé M. de Chenonceaux pour Dupin (1). »

Tout n'était pas rose, d'ailleurs, dans ces fonctions si recherchées et si lucratives de fermier général. On y risquait quelquefois jusqu'à ses os, comme le prouve l'aventure suivante arrivée à Dupin de Chenonceaux le fils, à la fin d'octobre 1754, et que d'Argenson note avec une visible satisfaction : « Le Sieur de Chenonceaux, fermier général en survivance du sieur Dupin, son père, a été réprimandé pour avoir pris sur lui de faire surseoir à la vente des marchandises de la compagnie des Indes, à Lorient. Il voulait faire payer les droits de ferme aux pacotilles des matelots, et visiter les ballots qui étaient pour M. le duc d'Orléans. On a pensé le jeter dans la rivière ; il s'est enfui déguisé et a bien fait. »

Revenons au premier fils de Dupin, à Dupin de Francueil. Lorsque nous l'avons retrouvé composant de la musique pour le théâtre des sœurs Verrières, il avait perdu depuis dix ans son excellente femme que tant d'infidélités publiques avaient dû singulièrement froisser et désoler. Tout en continuant son métier d'*impresario* d'un théâtre de courtisanes, Francueil s'était acquitté tant bien que mal de ses devoirs de père et avait uni sa fille à M. Vallet de Villeneuve : ce mariage avait été célébré le 9 février 1768.

Un an plus tard, presque jour pour jour, le 25 février, M. Dupin le père disparaissait de ce monde, et Dupin abandonnait aussitôt ce surnom distinctif de Francueil, dont il n'avait plus besoin, puisque son frère consanguin se faisait toujours appeler de Chenonceaux. Il continua

(1) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 11 décembre 1749.



de mener la vie dissipée et bruyante qu'il poursuivait depuis sa vingtième année ; mais il n'avait plus auprès de lui ni père, ni femme, ni fille, et le poids de la solitude lui pesait davantage à mesure qu'il avançait en âge. Il avait soixante-deux ans et était veuf depuis vingt-trois, lorsqu'il prit un grand parti et décida de se remarier.

Il se rendit alors auprès de son amie mademoiselle Verrière et lui demanda solennellement la main de sa nièce, qui vivait toujours au couvent. Le mariage fut conclu malgré la disproportion d'âge qui existait entre un mari qui avait plus du double d'années que sa femme, et au mois de mars 1777, l'union légitime de M. Dupin de Francueil avec mademoiselle Aurore de Saxe, comtesse de Horn, fille naturelle du maréchal de Saxe et de mademoiselle Verrière, fut consacrée en Angleterre, dans la chapelle de l'ambassade française. Les époux et parents avaient jugé prudent de ne pas célébrer cette cérémonie à Paris, où ils connaissaient trop de monde, et un monde trop enclin à la raillerie.

Juste neuf mois après leur mariage, le 13 janvier 1778, les deux époux eurent un fils, Maurice-François-Elisabeth Dupin, engagé volontaire sous la République Française et père de madame George Sand. L'éminent écrivain a tracé un charmant portrait de son grand-père à soixante-cinq ans, tel que sa grand'mère l'avait connu et qu'elle le dépeignait à ceux qui ne l'avaient pas vu ; de plus, madame Sand a raconté aussi, d'après les souvenirs de sa grand'mère, le mariage de Dupin de Francueil avec Aurore de Saxe, la vie de plaisirs et les malheureuses spéculations qui engloutirent une bonne partie de leur fortune, et enfin la mort de Francueil à soixante-douze ans.

Aurore se décida, vers l'âge de trente ans, à épouser M. Dupin de Francueil, mon grand-père, qui en avait alors soixante-deux. M. Dupin de Francueil, le même que J.-J. Rousseau, dans ses *Mémoires*, et madame d'Épinay, dans sa *Correspondance*, désignent sous le nom de Francueil seulement, était l'homme charmant par excellence, comme on l'entendait au siècle dernier. Il n'était point de haute noblesse, étant fils de M. Dupin, fermier général qui avait quitté l'épée pour la finance. Lui-même était receveur général à l'époque où il épousa ma grand'mère. C'était une famille bien apparentée et ancienne, ayant quatre in-folio de lignage bien établi par grimoire héraldique avec vignettes coloriées fort jolies. Quoi qu'il en soit, ma grand'mère hésita longtemps à faire cette alliance, non que l'âge de M. Dupin fût une objection capitale, mais parce que son entourage, à elle, le tenait pour un trop petit personnage à mettre en regard de mademoiselle de Saxe, comtesse de Horn. Le préjugé céda devant des considérations de fortune, M. Dupin étant fort riche à cette époque. Pour ma grand'mère, l'ennui d'être séquestrée au couvent dans le plus bel âge de sa vie, les soins assidus, la grâce, l'esprit et l'aimable caractère de son vieux adorateur, eurent plus de poids que l'appât



des richesses. Après deux ou trois ans d'hésitation, durant lesquels il ne passa pas un jour sans venir au parloir déjeuner et causer avec elle, elle couronna son amour et devint madame Dupin. . . . .

Receveur général du duché d'Albret, M. Dupin passait, avec sa femme et son fils, une partie de l'année à Châteauroux. Ils habitaient le vieux château qui sert aujourd'hui de local aux bureaux de la préfecture, et qui domine de sa masse pittoresque le cours de l'Indre et les vastes prairies qu'elle arrose. M. Dupin, qui avait cessé de s'appeler Francueil depuis la mort de son père, établit à Châteauroux des manufactures de drap, et répandit par son activité et ses largesses beaucoup d'argent dans le pays. Il était prodigue, sensuel, et menait un train de prince. Il avait à ses gages une troupe de musiciens, de cuisiniers, de parasites, de laquais, de chevaux et de chiens, donnant tout à pleines mains, au plaisir, à la bienfaisance, voulant être heureux et que tout le monde le fût avec lui.

. . . . . Mon grand-père mourut dix ans après son mariage, laissant un grand désordre dans ses comptes avec l'État et dans ses affaires personnelles. Ma grand'mère montra la bonne tête qu'elle avait en s'entourant de sages conseils et en s'occupant de toutes choses avec activité. Elle liquida promptement, et, toutes dettes payées, tant à l'État qu'aux particuliers, elle se trouva ruinée, c'est-à-dire, à la tête de soixante-quinze mille livres de rente.

C'est ainsi que cette étude, commencée en plein dix-huitième siècle, se termine au milieu du nôtre. Il a suffi de la sémillante personnalité de Dupin de Francueil, pour nous conduire insensiblement du théâtre de la chaussée d'Antin au seuil du théâtre de Nohant. Cette page de *l'Histoire de ma vie* forme véritablement le dernier épilogue du spectacle des demoiselles Verrières, puisqu'il s'agit tout à la fois de leur fille et nièce comme de leur ami, gendre et compositeur en titre, — et que l'écrivain est leur arrière-petite-fille et nièce.

ADOLPHE JULLIEN.







## ANDRÉ PHILIDOR <sup>(1)</sup>

---

### XII



ES troubles de la situation politique en France firent que les journaux s'occupèrent peu de la mort de Philidor, qui, en d'autres circonstances, eût certainement ému le public. Les détails particuliers manquaient d'ailleurs sur cet événement, qui s'était passé loin de Paris, hors des frontières. On aurait tort de croire, cependant, que le fait fut accueilli avec indifférence ; les preuves du contraire sont abondantes.

Tout d'abord, on songea à organiser une représentation au bénéfice de la veuve de Philidor, qu'on savait sans fortune. Comment se fait-il que ce ne soit ni à l'Opéra, ni au Théâtre Favart, ni même dans aucun des nombreux théâtres lyriques existant alors qu'ait eu lieu cette représentation ? Toujours est-il que c'est le Théâtre Français de la rue de Louvois qui se chargea de payer la dette de reconnaissance que l'art musical devait à l'un de ses plus illustres enfants. Dans son programme de spectacles du 24 floréal an V (13 mai 1797), la *Quotidienne* annon-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre, 1<sup>er</sup> novembre, 1<sup>er</sup> décembre 1874, 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> février, 1<sup>er</sup> mars et 1<sup>er</sup> mai 1875.



çait ainsi cette soirée : — « Aujourd'hui, concert au bénéfice de la veuve Philidor, dans lequel madame Walbonne-Barbier, MM. Garat et Richer chanteront. L'orchestre, composé des artistes de la Loge olympique, exécutera au commencement de la seconde partie la nouvelle ouverture du *Jeune Henri*, de la composition de Méhul; MM. Ozi, Frédéric, Duvernoy, Grahel, et autres artistes exécuteront différents morceaux. »

Peu de mois après, le Théâtre Favart, qui n'était autre que l'ancienne Comédie-Italienne, et qui depuis longtemps servait une pension à Philidor, en accorda une à sa veuve (1). Le même théâtre avait déjà songé à monter et à produire au public un ouvrage laissé par Philidor, et que le maître n'avait pas eu le temps d'achever complètement.

Cet ouvrage était en trois actes, et avait pour titre : *Bélisaire*. L'auteur des paroles était d'Antilly.

C'est le 4 octobre 1796 qu'eut lieu la première représentation de *Bélisaire*, et, à l'issue de celle-ci, une sorte d'apothéose de Philidor.

Ce n'était point là le seul ouvrage que Philidor eût laissé en portefeuille. Il en est, à ma connaissance, au moins trois autres qu'il avait entrepris, si non complètement achevés. L'un est un grand opéra intitulé *Protogène*, dont Sedaine lui avait confié le livret (2); le second n'est autre que l'*Alceste*, de Quinault, retouchée par le marquis des Raisins de Saint-Marc, auteur de quelques autres poèmes d'opéras; au tome deuxième de l'édition des œuvres complètes de cet écrivain courtisan, ancien officier aux gardes, on trouve ce poème d'*Alceste*, ou le *Triomphe d'Alcide*, « tragédie lyrique de Quinault, avec beaucoup de changements, » accompagné de cette note : « Cet ouvrage a été arrangé en 1776, à la prière de messires les intendants des menus plaisirs du roi, alors administrateurs de l'Opéra. Il est entre les mains de M. Philidor, qui en fait la musique (3). Enfin, le troisième ouvrage, le seul

(1) V. *Indicateur dramatique* pour l'an VII, p. 97.

(2) V. *Spectacles de Paris* an VIII, p. 302.

(3) Il y a vraiment ici quelque chose d'étrange. C'est le 23 avril 1776 que Gluck, après l'avoir refaite en partie, donnait à l'Opéra son *Alceste*, représentée précédemment à Vienne, et ce chef-d'œuvre, froidement accueilli d'abord, obtient bientôt un énorme succès. Or, c'est en cette même année 1776 qu'un écrivain, à la prière des administrateurs de l'Opéra, s'avise de remanier à son tour le poème de Quinault, et que Philidor se charge d'en faire la musique! J'avoue que ceci me semble incompréhensible. Il n'y a pas à douter pourtant; le livret de Saint-Marc est là qui fait foi, et ce livret, compris dans les œuvres complètes de l'auteur (1789, trois volumes in-8°), publié du vivant de Philidor, n'a amené de la part de celui-ci, que je sache, aucune réclamation.



peut-être qu'il eût mené complètement à terme, était une incarnation nouvelle d'une de ses anciennes productions.

On se rappelle qu'en 1773, Philidor avait fait jouer devant la cour, à Fontainebleau, un opéra comique en deux actes, *Zémire et Mélide*, ou *le Navigateur*, qui ne fut point représenté par la suite à la Comédie-Italienne, comme on eût dû s'y attendre. Cet ouvrage fut de sa part l'objet d'une double refonte, d'abord pour ce théâtre, puis pour l'Opéra, auquel certains personnages désiraient le voir passer.

Gardel aîné, maître de ballets à l'Opéra, avait été frappé de la nouveauté et de l'agrément du sujet du *Premier Navigateur*, dont il devait régler les divertissements. Il conçut aussitôt le projet de s'approprier l'idée, et d'en faire un ballet-pantomime; mais comme le ministre n'aurait point toléré un pareil larcin, Gardel commença par entraver la représentation de l'opéra, travailla dans le plus grand secret à son ballet, puis, le moment venu, c'est-à-dire le ministre n'étant plus en place, fit mettre en répétition son *Grand Navigateur*, qui fut représenté le 26 juillet 1785 avec beaucoup de succès. Dès qu'il eut connaissance de cette infamie, Philidor alla se plaindre au nouveau ministre, M. de Breteuil, en lui demandant justice; mais, malgré la bonne volonté de celui-ci, tout fut inutile. Gardel dirigeait les ballets et les danses de la cour, ce qui lui valait beaucoup d'influence et de protecteurs. On fit donc aux plaintes de Philidor une réponse brutale et à peu près dans ce goût : — Le poème n'est point de vous; la musique seule est votre propriété. Or, que réclamez-vous, puisque pas un seul morceau de votre composition n'est entré dans le ballet dont vous parlez? Quant au sujet, vous auriez tort de croire qu'il appartient à Falbaire, en réalité, il est à Gessner, dans les œuvres duquel chacun est libre de puiser.

Voilà comment il se fait que *le Premier Navigateur* ne fut jamais représenté.

### XIII

J'ai dit, à l'origine de ce travail, qu'il y avait lieu de s'étonner de l'oubli qui enveloppait aujourd'hui le nom de Philidor, et du dédain dans lequel on tenait ses œuvres. On a pu se rendre compte, par les citations faites au cours de ce récit, des sentiments tout autres que les contemporains professaient à son égard. On acquiert la conviction que, parmi nos musiciens français, pas une renommée ne dépassa la sienne, et qu'il était



classé à l'égal des plus grands, ce qui rend plus inexplicable encore l'injustice de la postérité à son égard.

La place occupée par Philidor est très considérable dans l'histoire de la musique dramatique en France pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, et elle est surtout importante en ce qui concerne la part prise par le compositeur dans la formation de notre opéra comique. Dans l'espace de vingt-neuf ans, de 1759 à 1788, il n'avait pas donné moins de vingt-cinq ouvrages, formant un total assez respectable de quarante-quatre actes, représentés sur six théâtres différents : l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne, le théâtre de la cour à Fontainebleau, le petit théâtre du Bois de Boulogne, et celui des petits comédiens du duc de Beaujolais. En joignant à cela *Bélisaire*, qui ne fut représenté qu'après sa mort, *Alceste* et *Protogène*, qui furent au moins mis sur le métier, sinon complètement achevés, la part plus ou moins considérable de collaboration qu'on lui accorde dans *la Bagarre*, dans *la Rosière de Salency*, dans *les Pèlerins de la Mecque*, son bagage dramatique acquiert des proportions qui ne sont pas absolument communes. Et là ne se borne pas l'ensemble de son œuvre, puisqu'il y faut ajouter encore, outre les motets qu'il écrivit dans ses jeunes années pour la chapelle, outre l'ode de Dryden sur le Pouvoir de l'Harmonie, qu'il semble bien avoir mise en musique, son oratorio du *Carmen seculare*, le *Lauda Jerusalem* et le *Te Deum* qu'il fit exécuter au concert spirituel, la Messe qu'il composa en 1766 pour l'anniversaire de la mort de Rameau, et enfin un *Recueil d'ariettes à voix seule et grande symphonie* qu'il publia en collaboration du chanteur Trial et qui commença à paraître en 1766. Philidor, on peut le dire, avait donc pour lui la fécondité, qui est toujours l'indice d'une organisation robuste.

Mais cette fécondité, qui prenait sa source dans un tempérament généreux, était aidée par un talent supérieur et d'une rare souplesse. Nous avons acquis la preuve que Philidor avait entrevu, dès ses débuts, la réforme que Gluck vint opérer chez nous, puisque ses projets novateurs avaient effrayé Rebel, directeur de l'Opéra, et que plus tard, avant l'arrivée de l'auteur d'*Alceste* et d'*Armide*, il avait commencé, dans *Ernelinde*, de mettre ces projets à exécution. Son rôle fut plus brillant et plus effectif dans le genre de l'Opéra-Comique; là, il passa maître du premier coup, et du premier il délimita le genre, et le poussa à sa plus grande extension. Plus foncièrement dramatique que Duni et presque aussi aimable, possédant à la fois, comme Monsigny, le sentiment comique et le sentiment pathétique, plus grand dans son style et plus élevé que Grétry, avec une allure peut-être moins égale et moins soutenue, il était plus instruit et surtout



plus hardi que tous trois, et possédait une force de conception, une habileté de procédés et une sûreté de main qu'aucun deux n'a jamais connues. La forme de ses morceaux est généralement très remarquable, son harmonie très riche et souvent neuve pour l'époque, son instrumentation colorée, nerveuse et fournie; de plus, il est doué d'un instinct scénique presque infaillible et d'un sens dramatique incontestable.

Telles sont les rares qualités qui permirent à Philidor de parcourir une si brillante carrière, et de tenir la scène pendant près d'un quart de siècle sans presque jamais faiblir et en ne rencontrant pour ainsi dire que des succès. Et il ne faudrait point croire que Philidor fût un génie naïf, en quelque sorte inconscient, qui produisait pour produire et sans se rendre un compte exact de ses désirs et de ses aspirations. Outre que nous savons quelles étaient ses visées en ce qui concerne le drame lyrique, nous allons voir, par un document peu connu, qu'il n'agissait pas à l'aventure et qu'il avait une volonté fermement arrêtée. Ce document n'est autre que la dédicace de la partition du *Sorcier*, dédicace adressée bravement *au public*, et dans laquelle Philidor fait preuve à la fois de modestie, de courage et de bon sens.

C'est sous vos yeux que mes faibles talens ont pris naissance, c'est votre bonté qui de jour en jour les anime, c'est donc à vous seul que j'en dois l'hommage, au milieu des contradictions, des inquiétudes et même des chagrins que l'artiste le plus heureux ne peut éviter. J'ai regardé votre suffrage comme ma véritable récompense. C'est la seule où j'aspire, elle m'enhardit et me console. Ennemi de la brigue, je n'ai qu'un but, c'est de vous plaire. Et sans chercher de ces moyens obscurs, mais trop souvent employés, ce n'est qu'en étudiant votre goût, en consultant vos lumières, en travaillant, en un mot, que je prétends y parvenir. Dans un genre nouveau qu'une partie de la nation voudrait combattre encore, mais qu'elle aime, si je me suis permis des vûes plus profondes et peut-être des hardiesses, ce sont ces vrais connaisseurs en musique, ces oreilles amantes de l'harmonie, c'est vous-même enfin qui semblés me l'avoir ordonné en applaudissant à mes premiers essais. Pénétré de tant de bontés, mais jaloux d'y répondre et d'en mériter encore, j'ose ici vous supplier d'agréer le témoignage sincère de la reconnaissance et du respect que doit au public éclairé qui l'encourage et le protège,

Son très humble et très obéissant serviteur,

A. D. PHILIDOR.

De tels sentiments font honneur à un artiste, et le montrent sous un jour tout particulièrement favorable. Que d'autres viennent, un siècle plus tard, comme l'a fait Berlioz, le déchirer sans le connaître, et essayer, à l'aide de grands mots appliqués à de petites choses, de le déshonorer, ils ne pourront rien lui enlever de sa valeur et de son véritable génie.



Berlioz, qui avait suivi Sévelinges dans cette voie absurde, a été lui-même imité par M. de Basterot qui, dans son *Traité élémentaire du Jeu des Echecs*, ne se borne pas à essayer de rabaisser Philidor comme joueur d'échecs, mais cherche à ternir aussi sa renommée de compositeur, sans paraître se douter qu'ici le terrain sur lequel il marche lui est complètement inconnu. — « Malheureusement pour lui, dit-il, l'œil scrutateur de la critique, qui a découvert tant d'erreurs dans son *Analyse des Echecs*, s'est portée avec une égale sévérité sur ses œuvres musicales. Il paraît prouvé, quoi qu'en ait dit M. Fétis et plus récemment le professeur Allen, que Philidor, dans son opéra du *Sorcier*, a pillé l'*Orphée* de Gluck ; « il a copié, dit Berlioz, sa mélodie (*Objet de mon amour*), « sa basse, son harmonie, et même les échos du hautbois de son petit « orchestre placé dans la coulisse — un des plagiats les plus audacieux « dont il y ait d'exemple dans l'histoire de la musique (1). »

Eh bien, en dépit des assertions de ses détracteurs, malgré Sévelinges, malgré Berlioz, malgré M. de Basterot, la gloire de Philidor comme joueur d'échecs n'est pas encore effacée, que je sache ; et quant à son génie musical, constaté par tant de succès, par tant de suffrages, par tant d'œuvres remarquables en divers genres, ces œuvres sont là pour l'affirmer, pour le rendre éclatant aux yeux de tous ceux qui voudront bien prendre la peine de les lire avec soin, de les étudier avec attention, de les juger avec sincérité. Pour ceux-là, loin d'avoir rien à craindre, la renommée de Philidor a tout à gagner, et ne peut que trouver son profit à un examen scrupuleux (2).

(1) *Traité élémentaire du Jeu des Echecs*, deuxième édition. — Paris, Allouard, 1863, in-8°.

Parmi les travaux récents les plus importants publiés sur Philidor, il faut mentionner, outre celui de M. Allen, déjà cité, qui est très enthousiaste, celui intitulé : *Philidor auteur et joueur d'échecs*, publié par M. Von der Lasa dans la *Berliner Schachzeitung*, et dont il a paru une traduction dans *la Nouvelle Régence* en 1862. M. Von der Lasa, tout en combattant certains points de la théorie de Philidor, ne le considère pas moins comme un joueur de premier ordre et comme un didacticien remarquable.

(2) En 1802, on donna à l'Opéra un pastiche intitulé *Saül* et qualifié « d'oratorio en action, » composé de fragments tirés de diverses œuvres de Mozart, Paisiello, Haendel, Haydn, Philidor et Gossec. Les arrangeurs étaient Morel, Deschamps et Desprez pour les paroles, Lachnith et Kalkbrenner pour la musique. Le succès fut très grand, et un chroniqueur disait : « Laïs se surpassa, pour ainsi dire, en exécutant les fragmens du *Carmen seculare* de Philidor, et un passage délicieux d'un finale de Mozart.

Le souvenir de Philidor était très vivant il y a soixante ans, et ses œuvres n'étaient pas abandonnées, puisque Lemazurier, dans *l'Opinion du Parterre* de 1810, écrivait ceci, en annonçant l'engagement d'une nouvelle artiste à l'Opéra-Comique : — « .... En s'attachant mademoiselle Regnault, ce théâtre a placé dans ses rangs



## XIV

L'artiste n'est pas seul intéressant dans Philidor ; l'homme est encore fort curieux à observer, et si quelques-uns ont essayé de le faire jusqu'ici, ce n'a été que d'une façon bien superficielle, et, on peut l'affirmer, en prenant souvent le contre-pied de la vérité.

Il faut remarquer tout d'abord que certains biographes, certains chroniqueurs, ont fait à Philidor une réputation d'inintelligence, disons mieux, de sottise inepte vraiment difficile à admettre, et l'ont représenté comme une sorte de niais accompli, de Jean Bête toujours prêt à se répandre en absurdes balourdises. Or, Diderot a pu dire avec raison qu'on peut être un très grand joueur d'échecs et un sot, mais il est malaisé de croire qu'un artiste supérieur comme Philidor ait pu être en même temps un imbécile. D'ailleurs, Diderot lui-même, qui montra toujours tant d'estime et d'admiration pour l'auteur d'*Ernelinde*, ne l'aurait certainement pas prisé si fort, ne lui aurait pas porté un si vif intérêt, s'il l'avait cru à ce point dénué d'intelligence.

La vérité est que Philidor, toujours préoccupé de musique ou d'échecs, toujours l'esprit tendu, le cerveau obsédé par une idée fixe, était fort distrait, répondait souvent à tort et à travers aux questions qu'on lui adressait, et que c'est la singularité fréquente de ces réponses qui l'a fait prendre pour un sot par de plus sots que lui. On a souvent cité une exclamation de Laborde, qui, au milieu d'un repas, lui ayant entendu dire plusieurs trivialités, s'écria tout à coup : — « Voyez cet homme-là, il n'a pas le sens commun, c'est tout génie ! » Outre que le mot a pu être mal rapporté, cela ne veut point dire encore que Laborde ait voulu le traiter d'imbécile.

Il est vrai que ses distractions amenaient parfois sur ses lèvres des réparties d'une amusante naïveté, réparties que quelques-uns provoquaient à plaisir. Un de ses parents, Bouvier, violoniste attaché à l'or-

une cantatrice distinguée, capable d'exécuter, avec autant de grâce que de facilité, l'excellente musique de Philidor, de Grétry et de Monsigny. »

Philidor fit quelques élèves : d'abord son biographe. Laborde, qui, quoique amateur, fit jouer un assez grand nombre d'opéras ; le compositeur Lachnith, le premier arrangeur et l'introducteur de Mozart en France ; madame de Genlis, qui dit elle-même, au tome I<sup>er</sup> de ses *Mémoires* : « Philidor me donna des leçons d'accompagnement. » Fétis penche même à croire, et ce me semble, avec assez de raison, que Dezèdes, l'aimable auteur de *Blaise et Babet* et des *Trois Fermiers*, aurait bien pu recevoir des leçons de Philidor, « le seul maître, dit-il fort justement, qui sût alors en France écrire avec correction. »



chestre de l'Opéra-Comique, lui dit un jour : — « Mon rêve est d'avoir une voiture ; je me mettrais à la fenêtre, et j'aurais le plaisir de me voir passer. » Philidor lui répond avec le plus grand sang-froid : — Vous dites là une bêtise, mon bon ami, car on ne peut être à la fois à la fenêtre et en voiture ; vous ne pourriez donc vous voir passer. »

Une autre fois, c'était au baptême de son fils aîné, le parrain, interrogé par le prêtre sur le nom qu'il voulait donner à son filleul, et déclarant qu'il voulait l'appeler Joseph : — « Je ne veux pas que mon fils porte ce nom, s'écrie vivement Philidor ; Joseph, c'est le patron des c... ! » Et, en disant cela, il était d'un sérieux imperturbable.

Un matin, son beau-frère, Richer, qui avait absolument à lui parler, entre dans sa chambre, Philidor étant encore au lit avec sa femme : — « Comment, ma sœur, fait Richer en jouant l'étonnement, je vous trouve couchée avec M. Philidor ? — Mais, mon ami, c'est ma femme, » répond celui-ci naïvement.

Entrant un soir dans les coulisses de la Comédie-Italienne avec un de ses fils, qui était en très bons termes avec une des artistes de ce théâtre, mademoiselle Colombe aînée, et rencontrant justement cette jeune personne, il lui dit à brûle-pourpoint, et du ton le plus aimable : — « Ah ! Mademoiselle, je vous remercie de vous être chargée de ce gaillard-là ; j'espère que vous en serez contente. » On devine la figure des deux jeunes gens, à l'audition de ce compliment inattendu.

C'est à un autre de ses fils, dont il connaissait le rendez-vous habituel, qu'il dit un jour, à table, en regardant sa montre : — « Partez, Frédéric, allez, mon fils, il ne faut jamais faire attendre les dames. »

Sa femme était la première à rire de ces naïvetés, auxquelles elle était habituée. Mais ces naïvetés, je le répète, n'étaient point de la sottise, et ceux qui le connaissaient savaient à quoi s'en tenir à ce sujet. Les fragments de lettres que j'ai reproduits plus haut sont de nature à faire juger Philidor d'autre façon ; et s'il était nécessaire, je citerais encore les lignes suivantes, par lesquelles il définissait le jeu d'échecs « un objet d'amusement sérieux, dans lequel je me suis fait quelque réputation, et qui, présentant au génie, à chaque instant, la complication d'un problème nouveau à résoudre, ne laisse pas, même aux sujets ordinaires, le mérite d'en soupçonner la profondeur et l'étendue. » L'homme qui pouvait s'exprimer d'une façon aussi claire, aussi précise, aussi élégante, n'était certainement pas ce qu'on a voulu le faire croire.

D'ailleurs, la sensibilité artistique dont il faisait preuve plaiderait, s'il en était besoin, en faveur de son intelligence. Voici l'un des exemples les plus charmants de cette sensibilité. C'était au retour d'un de ses voyages



de Londres ; pendant son absence, Sacchini avait donné à l'Opéra l'un de ses chefs-d'œuvre, *Œdipe à Colone*. A peine arrivé, Philidor s'empresse de demander des nouvelles de l'ouvrage, des beautés que l'on y signale, de l'accueil qui lui a été fait par le public. — « Cela a-t-il réussi ? » demanda-t-il à son fils André. — « Oui, mon père, beaucoup. — Cite-t-on quelque morceau particulièrement ? — Oui, certes ; il y a au troisième acte un trio que chacun s'accorde à trouver magnifique. — Vraiment ? Eh bien, va me le chercher, et me le rapporte aussitôt. » Le jeune homme part incontinent, et revient promptement avec le trio. Philidor lui prend le morceau des mains, l'examine en silence, attentivement, le lit ainsi d'un bout à l'autre sans prononcer une parole, et l'enfant, tout surpris, voit bientôt de grosses larmes couler des yeux de son père, attendri par la lecture d'un si beau chef-d'œuvre.

« Simple, naïf, ingénu, plein de bonhomie, le grand Philidor avait une bonté, une générosité inépuisables, dont le souvenir attendri entoure sa mémoire d'une profonde vénération (1). » Ces paroles rendent fidèlement le côté moral du caractère de Philidor. Il était, en effet, bon, simple, serviable, obligeant, et surtout généreux. Les artistes malheureux qui avaient recours à lui — et le nombre en était grand — ne le faisaient jamais en vain, et plus d'une fois, dans sa générosité irréfléchie, il lui arrivait de se trouver empêché de sortir, parce que, faute d'argent, et ne pouvant satisfaire autrement aux demandes qui lui étaient faites, il avait abandonné ses vêtements aux malheureux qui étaient venus l'implorer.

Mais il n'était pas seulement bon humainement, si l'on peut ainsi dire, il l'était aussi artistiquement, ce qui est plus rare peut-être. Grétry, qui a rarement dit du bien de ses confrères, s'est plu à lui rendre un hommage éclatant dans ses *Mémoires* ; il avait eu l'occasion, au début de sa carrière, d'apprécier la rare obligeance de Philidor, qui s'était vigoureusement employé pour lui être utile, et voici comment, après avoir énuméré toutes les difficultés qu'il avait éprouvées pour se procurer son premier poème, il s'exprime à ce sujet : « Philidor et Duni s'occupaient cependant et de bonne foi à me faire avoir un poème : les habiles gens sont naturellement bons et honnêtes ; l'homme instruit voit avec tant d'intérêt ce qu'il en coûte au vrai talent pour se faire connaître, que la crainte même de protéger son rival ne peut l'empêcher d'agir en sa faveur. Philidor m'annonce enfin qu'il a répondu de moi, et qu'un poète veut bien me confier l'ouvrage qu'on lui destinait. Je me rends chez lui

(1) Notice du *Palamède*.



au jour indiqué : l'auteur lit : à chaque scène ma tête s'exaltait au point que je trouvais à l'instant le motif et le caractère qui convenait (*sic*) à chaque morceau ; je réponds que cet ouvrage n'eût pas été le plus mauvais des miens. Lorsqu'après de longues études, l'âme commande avec cette impétuosité, elle ne laisse pas à l'esprit le temps de s'égarer. Je ne trouvai le poème que médiocre et froid ; mais la flamme qui me brûlait eût pu le réchauffer. J'embrassai l'auteur ; comment ne vit-il pas dans mes yeux qu'une si belle ardeur ne serait pas inutile à son succès ? Non, il ne le vit pas ! car, trois jours après, au lieu de recevoir le manuscrit, Philidor m'apprit que l'auteur avait changé d'avis. Il me permettait cependant de travailler à son poème, pourvu que ce fût avec Philidor, si cela nous convenait à tous deux. — Allons, courage, mon ami, me dit cet honnête homme, je ne crains pas de joindre ma musique à la vôtre. — Je dois le craindre, moi, lui dis-je, car si la pièce réussit, elle sera de vous ; si elle tombe, le public ne verra que moi. » Cette affaire n'eut pas de suite, et malgré toute sa bonne volonté, Philidor ne put être utile à Grétry, qui finit par se frayer une autre route ; mais malgré son caractère aigre et jaloux, celui-ci ne put s'empêcher de reconnaître le bon vouloir de l'artiste qui aurait voulu le patronner, et en donna plus tard, à la mémoire de ce dernier, ce témoignage éclatant de sa reconnaissance.

Une certaine tradition veut aussi que Philidor ait rendu à Rousseau un signalé service, service d'autre nature. C'était à l'époque où Rousseau, qui ne songeait pas encore à écrire son *Dictionnaire de Musique*, s'occupait de son *Devin du village*. On a affirmé que Philidor lui vint en aide en cette circonstance, en arrangeant les accompagnements et l'orchestre de sa partition, dont il était assurément incapable de venir à bout. Philidor, à ce moment, n'avait pas encore abordé le théâtre, mais, avec l'excellente éducation musicale qu'il avait reçue, il était parfaitement apte à s'acquitter d'une telle besogne (1).

(1) Ce qui me porterait à accorder crédit à cette tradition, c'est une petite découverte que j'ai faite récemment, et qui m'a montré le nom de Philidor directement mêlé au *Devin du Village*. Voici, en effet, le titre exact d'une édition gravée de la partition de cet ouvrage : — « *Le Devin du Village*, intermède représenté à Fontainebleau, devant Leurs Majestés, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris, par l'Académie royale de musique, le 1<sup>er</sup> mars 1753, par J.-J. Rousseau, avec l'ariette ajoutée par M. Philidor, chantée par M. Caillot. » (Paris, Leclerc, rue Saint-Honoré, entre la rue des Prouvaires et la rue Dufour, à Sainte-Cécile.)

Pour que Rousseau consentît à laisser mettre, même dans ces conditions, un autre nom à côté du sien, il me semble qu'il devait avoir de puissantes raisons, et cela me paraîtrait expliquer la collaboration de Philidor quant au travail pratique de la partition.



La générosité des sentiments de Philidor ne se particularisait pas dans le cercle des gens qu'il voyait chaque jour; elle s'étendait jusqu'aux affaires publiques. Nous avons vu avec quelle joie sincère il avait accueilli les premiers événements de la Révolution, dans laquelle il prévoyait bien l'affranchissement futur de son pays. Les mouvements populaires, d'ailleurs, ne l'effrayaient pas; habitant souvent Londres, il y était accoutumé de longue date, et lorsqu'il revenait à Paris, il les étudiait avec une sorte de curiosité. Plus d'une fois, entendant les agitations de la rue, il se levait vivement, et disait en souriant à sa femme : — « Je crois, ma foi, qu'ils finiront par mettre le feu aux quatre coins de Paris. Ma femme, donne-moi ma canne et mon chapeau, je veux aller voir l'émeute. »

Ses enfants, qui connaissaient ses sentiments libéraux, s'en amusaient parfois avec lui, et le faisaient enrager en faisant étalage des idées les plus réactionnaires. Quand on avait bien bataillé, Philidor s'écriait tout à coup, en s'adressant au plus exalté : — « Eh bien, mon ami, je ne te conseille pas d'aller dire tout cela dans un café. Tu te ferais un mauvais parti. »

Philidor resta jusqu'à la fin de sa vie dans les mêmes sentiments. On peut le croire, du moins, par l'extrait suivant d'une lettre de lui, la dernière dont j'aie eu connaissance, qui montre en même temps de sa part une noble fierté d'artiste. Cette lettre, adressée à sa femme, était datée de Londres, 20 thermidor, 2<sup>e</sup> décadi, 2<sup>e</sup> année de la République, « ou jeudi 7 août 1794, vieux style. » C'est la *Revue et Gazette musicale* du 6 décembre 1846 qui en a publié ce court et intéressant extrait : — ..... Je suis très flatté qu'on ait songé au chœur d'*Ernelinde* (*Jurons sur ces glaives sanglants*) pour une fête publique, et j'espère qu'on aura produit ce serment avec succès. J'avoue que je ne connais rien en musique d'aussi fier, d'aussi auguste et d'aussi martial que ce morceau, et plus propre pour des républicains libres et victorieux..... »

On a rapporté de lui un fait assez original. — « Philidor avait deux sœurs restées demoiselles, et qui étaient dans le commerce. Il leur fallait, en ce temps de maîtrises, être représentées par un homme qui pût faire partie d'une confrérie. Philidor s'empressa de s'impatroniser dans le corps des merciers, qu'il choisit, on ne sait trop pourquoi. Il trouvait ce titre superbe, et dans tous les actes publics il prenait le titre de *Marchand mercier*. C'est ainsi que sur les actes de baptême de ses enfants on trouve pour indication, *filis, fille de Philidor, marchand mercier* (1).

(1) Notice du *Palamède*. Cette notice ajoute : — « Ces deux sœurs, retirées du



Il me faut, en terminant, rectifier une erreur qui a été répandue par divers biographes, et qui me semble avoir été mise en cours par Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire des Musiciens*. Philidor n'a jamais été aveugle, comme ils l'affirment, et n'a jamais été menacé de l'être. La notice du *Palamède* est très nette et très précise à cet égard.

Cette même notice contient les lignes suivantes, au sujet du buste de Philidor : — « Le buste de Philidor fut commandé par la ville de Paris à Pajou, célèbre sculpteur du temps; il fut exécuté en terre cuite et il est d'une ressemblance parfaite. Après qu'on en eut fait plusieurs copies en plâtre, la ville offrit l'original à madame Philidor; il est aujourd'hui en la possession de la belle-fille et bru de celui-ci (?). »

Sur les exemplaires en plâtre de ce buste, on avait tracé les vers suivants :

*Avoir ton âme et ton génie;  
Par les mains de Pajou voir ton buste sculpté,  
C'est, selon moi, le sort le plus digne d'envie,  
C'est être deux fois sûr de l'immortalité (1).*

ARTHUR POUGIN.

commerce et âgées, demeuraient rue Taranne, faubourg Saint-Germain, et c'est chez elles que Diderot, ainsi que Colin d'Harleville, dans les dernières années de leur vie, passaient toutes leurs soirées, ce dont on s'étonne, ces deux sœurs étant, à un assez haut degré, tout le contraire de spirituelles. »

(1) Il y a quelques années, un jeune sculpteur, M. Edouard Patou, fit un nouveau buste de Philidor, d'une touche délicate et d'un modelé très fin; ce buste figura à l'Exposition annuelle des Beaux-Arts. J'ai déjà signalé un joli portrait dessiné et gravé par Bartolozzi, dans la seconde édition de *l'Analyse du Jeu des Echecs*; je rappellerai celui dessiné par Cochin et gravé par Saint-Aubin, dont la *Chronique musicale* a placé une reproduction très fidèle en tête du premier article du présent travail.







## GEORGES BIZET



GEORGES Bizet est mort, plein de vie, dans la nuit du mercredi au jeudi 3 juin. Pendant toute la journée du jeudi, on pouvait lire, affiché au foyer de l'Opéra-Comique, ce funèbre télégramme :

*Paris, de Bougival, déposé le 3 juin, à 10 heures 27 du matin,  
Camille du Locle, 37, rue Le Peletier, Paris.*

*« La plus horrible catastrophe : notre pauvre Bizet mort cette nuit.*

*» LUDOVIC HALÉVY. »*

Ce laconisme est gros de larmes : sympathique à tous pour son talent, Bizet était adoré des siens pour les belles qualités de son âme.

La *Chronique musicale*, par la plume de M. Arthur Pougin, a retracé déjà, dans sa livraison du 15 mars, la carrière artistique de ce jeune maître, qui marchait à la tête de l'école nouvelle-venue, explorant courageusement la route périlleuse du progrès. Pour Bizet au moins, ces dangers n'auront pas été sans gloire et quand la mort l'a frappé, il s'ouvrait un passage vers le succès. Cette volonté patiente et tenace qu'il apportait dans la lutte, il en avait hérité d'Halévy, dont il était l'élève et le gendre.

Les obsèques de Georges Bizet ont eu lieu à l'église de la Trinité, au milieu de l'immense assemblée de ses amis, dont la douleur était grande. Le service funèbre en musique se composait de morceaux empruntés à son œuvre :

1° Entrée d'orgue improvisée par A. Bazille, sur les motifs des *Pé-*



*cheurs de Perles*; 2° ouverture de *Patrie*, exécutée par l'orchestre du Cirque d'hiver, sous la direction de M. Padeloup; 3° *Pie Jesu*, adapté sur les paroles du duo des *Pêcheurs de Perles* et chanté par MM. Duchesne et Bouhy; 4° Andante de *l'Arlésienne*, par l'orchestre Padeloup; 5° *Agnus Dei* chanté par M. Lhérie; 6° Adagietto de *l'Arlésienne*, par l'orchestre Padeloup; 7° sortie improvisée par M. Bazille, sur les motifs de *Carmen*.

MM. Camille Doucet, président de la Société des auteurs dramatiques, Ambroise Thomas et Charles Gounod, de l'Institut, et du Locle, directeur de l'Opéra-Comique, tenaient les cordons du char funèbre. Le deuil était conduit par MM. H. Rodrigues et Ludovic Halévy.

Trois discours ont été prononcés sur la tombe : le premier par M. Jules Barbier au nom de la Société des auteurs dramatiques; les deux autres, par MM. du Locle et Gounod.

Lorsque l'artiste n'est plus, l'œuvre reste pour rappeler sa mémoire à ceux qui lui survivent. Le soir de l'enterrement de Bizet, l'Opéra-Comique représentait sa *Carmen*. Galli-Marié avait peine à retenir ses larmes, et son émotion avait gagné toute la salle.

Bizet n'avait pas encore trente-sept ans, étant né le 25 octobre 1838. Il laisse en portefeuille plusieurs ouvrages inédits dont *le Ménestrel* nous promet le catalogue, accompagné de notes et souvenirs. Il travaillait à un oratorio sur *Geneviève*, patronne de Paris, ainsi qu'à un grand opéra sur le *Cid*.

Nous nous ferons un devoir de recueillir pieusement tous les documents qui viendront se joindre à ceux qu'a déjà publiés *la Chronique musicale* sur Georges Bizet.

## O. LE TRIOUX.







LE

## CENTENAIRE DE BOIELDIEU

---



NOTRE correspondant spécial, M. Louis Jeannin, représentait *la Chronique musicale* au centenaire de Boieldieu, célébré les 12, 13, 14 et 15 juin par la ville de Rouen, patrie de l'illustre maître.

Il nous adresse, au sujet de ces fêtes, le compte rendu suivant, le plus complet qui ait été publié jusqu'ici dans la presse parisienne.

*Samedi, 12 juin.* — A six heures du soir, la vieille cloche de Rouen annonçait par ses retentissantes volées la solennité prête à commencer. C'était, dit le *Journal de Rouen*, comme le baptême de l'immortalité qui sonnait pour le glorieux fils de Rouen, à la tour de l'antique Hôtel-de-Ville où siégeaient encore, lors de la naissance de Boieldieu, les magistrats de la cité. Une heure plus tard, différents morceaux étaient exécutés auprès de la statue du maître par les musiques des 26<sup>e</sup> et 28<sup>e</sup> de ligne, par la musique municipale de Rouen et par celle de Saint-Germain-en-Laye, puis la retraite aux flambeaux partait de la mairie et parcourait la ville au milieu des acclamations d'une foule énorme, bravant la pluie torrentielle qui tombait depuis le commencement de la fête.

*Dimanche 13.* — Dès le matin, l'animation est immense sur tous les points de la ville. Le temps semble se remettre au beau. — A neuf heures commençait le défilé des sociétés musicales qui devaient prendre part



au concours. Les Sociétés formaient un cortège de près de 1400 mètres, — on en remarquait et on en applaudissait un certain nombre dont la tenue et les costumes faisaient sensation : l'Orphéon et l'Harmonie de Cannes, costume de toile grise, béret rouge et képi; la musique municipale du Mans; la société de Gand, en uniforme de *bersaglieri*; l'Harmonie de Billy-Montigny dont la bannière est surmontée de quatre couronnes d'or et de nombreuses médailles; l'orphéon de Lille, avec ses 110 membres présentant un peloton d'une tenue parfaite; l'orphéon Alsacien-Lorrain et les Mineurs de Louvain, précédés d'un rang d'hommes armés du pic de mineurs.

A mesure que ces sociétés passaient devant la statue de Boieldieu, elles déposaient au pied du monument des couronnes d'immortelles; la musique municipale de la Ville, qui marchait en tête, avait déjà déposé sur le front de l'auteur de la *Dame Blanche* une couronne d'or.

Une estrade avait été dressée pour les membres de l'autorité. L'Institut était représenté par MM. de Laborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de musique; Paul Baudry, Charles Garnier, François, graveur, et M. Etienne de Cardailhac, membre libre. Sur la même estrade se trouvaient : le maire de Rouen, le préfet, les membres du Conseil municipal et les membres du jury. M. Adrien Boieldieu était l'objet de la plus sympathique attention des sociétés musicales.

M. Nétien, maire de Rouen, s'est levé et a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Notre premier devoir, en ce jour, est de saluer les hôtes, dont la présence anime et honore notre ville, en élevant cette réunion, qui aurait pu rester une fête locale, aux proportions solennelles d'une manifestation nationale et patriotique. L'Institut, c'est-à-dire la représentation de ce que la France possède de plus éminent dans les lettres, les sciences et les arts, a bien voulu y présider par une députation de ses membres : la municipalité rouennaise lui en exprime sa profonde reconnaissance. Elle adresse aussi ses vifs remerciements aux honorables représentants de l'autorité publique, aux délégués de la presse, aux artistes, à tant d'hommes distingués qui ont voulu s'associer à sa pensée. Enfin notre cœur à tous est rempli d'une chaleureuse gratitude pour ces intéressantes sociétés musicales qui sont venues en si grand nombre déposer leur hommage au pied de la statue de Boieldieu!

« Dans les œuvres de la peinture, de la statuaire, de la poésie, l'homme se retrouve toujours, sans doute, et sur le théâtre qu'il remplit de son incessante agitation; mais c'est seulement une contemplation qu'elles offrent à ses regards, à son intelligence et à son âme; un spectacle toujours digne assuré-



ment de nous attacher, mais auquel nous ne pouvons que passivement assister.

« Bien différent est le rôle de la musique ! Si elle veut se manifester et vivre, pour ainsi dire, il faut qu'elle s'associe directement à nos actes.

« Du reste, elle se laisse posséder, sans exiger une initiation laborieuse et permise seulement à des privilégiés ; par faculté naturelle, la foule entière non-seulement la comprend, mais l'interprète et l'exprime. Au foyer, la famille la mêle à son travail et à ses plaisirs ; dans le temple, la prière s'élève avec elle de toutes les bouches ; sur le champ de bataille, elle enflamme le patriotisme et combat avec le soldat !

« Comment donc n'aimerions-nous pas cette compagne fidèle de nos douleurs et de nos joies, de nos pensées et de nos actions ? Et comment notre affection ne s'étendrait-elle pas jusqu'à ceux qui nous donnent ainsi, par elle, l'expression de nos sentiments et de nos émotions ; expression non pas seulement réelle et vraie, mais parée des plus gracieux et des plus puissants attraits !

« Qui a pu lire la vie de Boieldieu sans s'éprendre d'une affectueuse sollicitude pour cet enfant que la nature a pourvu de tous ses dons ? L'étincelle jaillit de son vif esprit, de son imagination féconde, presque sans choc et sans aucun effort. Il ébauche deux compositions sur ce Théâtre-des-Arts que voici près de nous, et ses premiers essais obtiennent une réussite assez flatteuse pour qu'il s'élançe encore une fois vers Paris.

« Mais là règnent des maîtres consommés dans leur art, les Méhul, les Cherubini, restés illustres. Avant d'être admis à rivaliser avec eux et d'obtenir un thème pour développer ses chants, il faut que Boieldieu marque ainsi sa place comme virtuose : victoire facile et promptement remportée ! Quelques mélodies dont la source sera chez lui toujours prête à jaillir, séduisent les écrivains, et les poèmes abondent. Dès lors, la scène de l'Opéra-Comique sera bientôt gagnée : *Zoraïme et Zulnare*, *Beniowski*, *le Calife de Bagdad* paraissent, et voilà l'artiste, presque adolescent, devenu l'idole du public !

« Pourtant, c'est un peu par surprise que la place est sitôt enlevée ! Si les auditeurs se sont laissé séduire à la première lueur du génie, l'art a le droit de n'être pas si facilement satisfait. Mais Boieldieu est heureusement supérieur aux décevantes trahisons de la vanité ; malgré le premier enivrement, il comprend la sévère amitié, qui lui reproche « d'avoir de si beaux succès et de faire si peu pour les mériter ! » Aussitôt la surabondance incorrecte est sacrifiée à la recherche de la science, et Boieldieu apprend à ne plus accepter trop facilement la parure de sa pensée. Et, à présent, le voilà pourvu des armes utiles, même au génie ; de sorte que nul ne pourra plus contester son droit aux applaudissements des salles charmées. Ce sont alors des œuvres vraiment maîtresses qu'il produit : *Ma Tante Aurore*, puis *Aline, reine de Golconde*, *les Voitures versées* et ce *Jean de Paris*, qui le fera s'écrier lui-même : « Ah ! quel succès ! »

« Et, en effet, Boieldieu est parvenu aux sommets de sa carrière : il va donner *la Fête au village voisin* et *le Petit Chaperon rouge* ; puis, enfin, *la Dame Blanche* apparaît et le conduit, non pas au succès, mais au triomphe, mais à une sorte d'apothéose ! comme le dit son dernier historien.

« Et le mot sera presque juste, messieurs, car les contemporains, séduits



et ravis, ne se lasseront plus d'applaudir le créateur du chef-d'œuvre de l'opéra comique, et presque celui de la musique française ! Les magistrats de sa ville natale votèrent une médaille à son effigie, comme on ne le fait guère pour les glorieux que lorsqu'ils ont vécu ! Enfin, les générations suivantes, qui ne se fatigueront pas elles-mêmes de voir et d'entendre l'enchanteresse, ne nommeront plus le maître sans évoquer la *Dame Blanche*, non pas comme la protectrice aimable et fidèle du dernier des chevaliers d'Avenel, mais plutôt comme la muse elle-même descendue des régions de l'éternelle lumière pour déposer sur le front du maître le rayon de l'immortalité ! »

Après ce discours fort applaudi, la cantate de M. Ambroise Thomas, intitulée : *Hommage à Boieldieu*, a été exécutée par les Orphéons de Lille, du Bon-Marché de Paris, d'Elbeuf, par les élèves des écoles communales de Rouen et du cours Beauvoisine, la musique municipale, celles du 24<sup>e</sup> et du 28<sup>e</sup> de ligne. Cette énorme masse chorale et instrumentale était sous la direction de M. Collin, professeur au Conservatoire de Paris.

La belle exécution de cette cantate, par tant d'éléments divers, est d'autant plus remarquable qu'elle n'avait été précédée d'aucune répétition générale.

Mais ce qui a surtout excité une explosion de bravos, c'est l'attitude de tous ces exécutants, qu'une pluie diluvienne ne parvenait pas à troubler, et qui, préoccupés uniquement du pieux hommage rendu au génie, semblaient indifférents au trouble de l'atmosphère et à la véritable inondation qui les entourait.

La foule elle-même, impressionnée par ce spectacle, restait compacte et pressée, et son émotion se manifesta bientôt par un immense applaudissement.

Les concours ont commencé à une heure et demie dans les différents endroits fixés ; partout la foule était considérable, et surtout au Théâtre-des-Arts où avaient lieu les concours d'excellence des orphéons. Quatre sociétés se trouvaient en présence : 1<sup>o</sup> la *Sainte-Cécile de Cherbourg*, directeur M. A. Barrière, 60 exécutants ; 2<sup>o</sup> les *Orphéonistes lillois*, directeur M. E. Boulanger, 110 exécutants ; 3<sup>o</sup> les *Orphéonistes d'Amiens*, directeur M. Grigny, 60 exécutants ; 4<sup>o</sup> les *Enfants de Lutèce*, directeur M. Gaubert, 100 exécutants. Chaque société a chanté d'abord un chœur imposé : le *Retour d'Amérique*, par M. Ad. Boieldieu, et un morceau de son choix. La lutte a été acharnée, surtout entre les Lillois et les Enfants de Lutèce. Les orphéonistes lillois ont transporté d'enthousiasme tous les spectateurs pendant l'exécution du beau chœur d'Am-



broise Thomas, intitulé : le *Carnaval de Rome*. Il est difficile d'arriver à une perfection plus grande.

Nous avons également entendu l'*Harmonie de Cannes* qui concourait dans la division supérieure et la musique municipale du Mans, division d'excellence. Pour notre compte personnel, nous n'avons que des éloges à adresser à ces deux sociétés.

A cinq heures et demie, la distribution des prix avait lieu sur la place de l'Hôtel-de-Ville. Malgré le mauvais temps, trente mille personnes assistaient à cette solennité. Les tribunes menaçaient de s'effondrer sous le poids des spectateurs. Ne pouvant donner la liste complète des récompenses, nous nous bornerons à mettre sous les yeux des lecteurs de la *Chronique musicale* les noms des vainqueurs des concours d'excellence.

## ORPHÉONS

### DIVISION D'EXCELLENCE

Prix, une couronne d'or, offerte par l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Rouen, et une prime de 1 500 fr. offerte par le conseil général : Les *Orphéonistes lillois*, directeur M. E. Boulanger. — Mention honorable, une médaille d'or et un orgue-harmonium de 400 fr., offerts par le *Nouvelliste de Rouen* : Les *Enfants de Lutèce*, directeur M. Gaubert.

Comme nous l'avons dit plus haut, ce prix a été disputé avec ardeur ; le jury était partagé par 4 voix contre 4 ; c'est celle du président qui a fait pencher la balance. Disons tout de suite qu'aucune protestation n'a eu lieu ni de la part du public, ni de celle des *Enfants de Lutèce*.

## HARMONIES

### DIVISION D'EXCELLENCE

Prix, une couronne d'or offerte par le Cercle le Baby-Club et une prime de 1 500 fr. : *Musique municipale du Mans*, directeur M. Fabre. — Mention honorable avec médaille d'or : *Musique municipale de Saint-Germain-en-Laye*, directeur M. Carlos Allard.

## FANFARES

### DIVISION D'EXCELLENCE

Prix, une couronne d'or offerte par la Société libre d'Emulation, du Commerce et de l'Industrie, et une prime de 1,500 francs : Cercle



des XV de Binche (Belgique), directeur M. Delhaye. — Mention honorable et un piston de 230 fr., offert par la maison Millereau : fanfare d'Oissel, directeur M. Bergeret.

L'Harmonie de Cannes, dont nous avons déjà parlé, a obtenu un premier prix ; le directeur de l'orphéon des Alsaciens-Lorrains, qui a également obtenu un prix, a été l'objet d'une manifestation particulière. A son arrivée sur l'estrade, tout le monde s'est levé, le général Lebrun, commandant supérieur, le maire, M. Nétien, le préfet, M. A. Thomas, et tous les membres de l'Institut lui ont adressé de sincères félicitations et lui ont donné une vigoureuse accolade ; la foule était particulièrement émue.

A sept heures et demie, la distribution était terminée et la foule se retirait, agréablement impressionnée par le spectacle des manifestations spontanées, quelquefois naïves mais toujours sincères, qui avait eu lieu pendant le cours de la cérémonie.

Un banquet de 250 couverts a été offert, ensuite, par l'administration et par le conseil municipal, aux membres des concours musicaux, à un certain nombre d'invités et à la presse parisienne.

A ce banquet avaient pris place MM. le général Valazé, Cordier, Buée, députés, les membres de l'Institut dont nous avons déjà donné les noms, les principaux représentants de l'autorité militaire, judiciaire et administrative, et plusieurs membres de la famille Boieldieu. On y remarquait aussi M. Halanzier, et M. Roger, de l'Opéra.

Cette journée devait finir par un feu d'artifice qui a été contremandé pour cause de mauvais temps. L'administration l'a reporté au surlendemain mardi. Cette nouvelle a été portée à la connaissance du public par un crieur précédé d'un tambour.

*Lundi 14.* — Le programme de la fête portait l'ascension d'un ballon *La Muse*, monté par MM. Godard et W. de Fonvielle ; mais un accident arrivé pendant le gonflement a privé le public de ce spectacle toujours si intéressant, et on s'est contenté de lancer dans l'air une douzaine de ballonnets portant le titre des principaux opéras de Boieldieu et auxquels étaient suspendues des missives renfermant l'éloge du maître. — Dans le courant de la journée ont eu lieu des régates et un brillant carrousel donné au profit des pauvres par les officiers et les volontaires d'un an du 12<sup>e</sup> régiment de chasseurs. Différents prix, composés d'objets d'art, ont été donnés aux vainqueurs des jeux ; une médaille à l'effigie de Boieldieu a été remise à tous les sous-officiers, et une montre en aluminium à tous les soldats qui ont pris part au carrousel.

Le soir il y avait foule à la représentation de gala donnée au Théâtre-



des-Arts. Le spectacle se composait du *Nouveau Seigneur du village* et des deux premiers actes de la *Dame Blanche*, par mesdames Brunet-Lafleur et Ducasse, MM. Léon Achard, Neveu, Barnolt, Lefebvre, les chœurs et l'orchestre de M. Ch. Lamoureux. Entre le premier et le deuxième acte de la *Dame Blanche*, a eu lieu la cérémonie du couronnement du buste de Boieldieu. M. Maubant a dit avec une voix émue et avec l'autorité que lui donne son beau talent les stances suivantes de M. Frédéric Deschamps, avocat et conseiller municipal :

## I

*Pourquoi, depuis trois jours, cette foule animée ?  
Ces fanfares, ces chants, ces fêtes et ces jeux ?  
Pourquoi ? C'est qu'une chère et grande renommée  
Appelle un souvenir à jamais glorieux.*

*C'est qu'il y a cent ans, une naissance illustre  
Enrichit notre sol, déjà béni du ciel,  
C'est que Dieu, nous voulant doter d'un nouveau lustre,  
Fit naître le « petit Boiel (1). »*

*Petit, mais grand bientôt ; sa première romance  
Déjà de ses succès inaugura le cours,  
Et la France avec lui redit la peine immense  
De vivre loin de ses amours (2).*

*Il venait compléter le faisceau de nos gloires ;  
Nous avons de grands noms, les Corneille, Poussin ;  
Boieldieu nous promet de nouvelles victoires,  
Faisant chanter le clavecin.*

*Rien n'allait plus manquer à notre Normandie,  
Vers et tableaux déjà brillaient de toutes parts ;  
Et Boieldieu naissait, roi de la mélodie,  
Elu du plus charmant des arts.*

*La musique ! art divin ! des sphères éternelles,  
De la voûte éthérée elle semble venir.  
Elle y doit remonter, ses notes ont des ailes,  
Pour mieux nous y ravir.*

(1) Petit nom donné à Boieldieu à la Maîtrise de la cathédrale de Rouen.

(2) S'il est vrai que d'être deux, l'une des premières romances de Boieldieu.



*Même en ces régions, quand Boieldieu s'élève,  
Il conserve l'instinct de la réalité;  
Son inspiration, même en touchant aux rêves,  
Est encor dans la vérité.*

*Dans cet amour du vrai, chaque sujet l'inspire.  
Quelle fécondité ! ballades, fabliaux,  
Avec des sons divers Boieldieu sait tout dire :  
Ses airs sont des portraits, ses chants sont des tableaux.*

*Quel puissant coloris ! Il est peintre en musique  
Il sait tout reproduire ; il sait tout imiter ;  
La gaîté, la bravoure ou la terreur comique,  
Tout s'y vient refléter.*

*Le baptême joyeux, ses refrains et ses fêtes,  
Appelant au festin les parents, les amis,  
Les thèmes écossais, les cors et les musettes,  
Et les montagnards réunis ;*

*Tout, jusqu'à la chaleur de l'enchère publique,  
Où Georges Brown assiste, et se laisse entraîner,  
Jusqu'aux fuseaux légers du rouet mélodique  
Que dame Marguerite en chantant fait tourner.*

*C'est par le naturel que Boieldieu sait plaire.  
Il brille par un don merveilleux, la clarté.  
Aussi simple que grand, noble que populaire,  
Il prit le droit chemin de la célébrité.*

*Vrai créateur du genre, il arrive à son heure,  
Après Grétry, Méhul, dépassant leur succès,  
Et suivi par Adam, par Hérold, il demeure  
Le premier des maîtres français !*

## II

*Un jour le roi Soleil, cet astre de Versailles,  
Pour son front rayonnant rêvant plus d'un laurier,  
Par les jeux de la paix faisant trêve aux batailles,  
Voulut se ménager un spectacle princier.*



*Pour que Psyché, sujet dont il fit choix lui-même,  
Brillât par tous les arts à la fois embelli,  
A Molière, à Corneille, il demande un poème,  
Ceux-ci, la musique à Lulli.*

*Le succès fut complet, et Psyché fit merveille,  
Vers et musique auraient pu naître au même lieu  
Si Boieldieu fût né plus tôt; le grand Corneille,  
Pour collaborateur eût choisi Boieldieu.*

*Nous les avons unis tous deux sur nos rivages,  
Leurs bronzes, sur nos quais, sont venus se dresser.  
Ne croirait-on pas voir ces deux nobles images  
Se sourire et fraterniser?*

### III

*Les temps marchent sans cesse, et dans ceux où nous sommes,  
Ce n'est plus pour un seul que sont tous les regards.  
Ce n'est plus pour un seul, fût-il, parmi les hommes,  
Le premier, le plus grand, que fleurissent les arts.*

*Ils s'adressent à tous, nul, d'une humeur altière,  
Ne pouvant aujourd'hui dire : « l'État c'est moi ! »  
A tous, humbles, puissants, la nation entière,  
Au peuple, aujourd'hui le grand roi.*

*En pleine liberté, sous cette ère nouvelle,  
Boieldieu mit au jour ses chefs-d'œuvre divers;  
Par eux il a conquis la gloire universelle,  
Il a franchi les monts et traversé les mers.*

*Oh ! que pour ce grand nom cette enceinte est petite !  
Pour pouvoir, Boieldieu, t'honorer dignement,  
Il faudrait de ces murs reculer la limite;  
Il faudrait plus qu'un temple et plus qu'un monument.*

*Mais où trouver jamais un cirque, des arènes,  
Un Colisée ouvert aux flots des spectateurs,  
Un Forum appelant les foules souveraines  
Qui pourrait recevoir tous tes admirateurs ?*



*Soyons donc, des absents délégués volontaires,  
Nous qui, d'un tel spectacle avons eu la faveur,  
Et du monde chantant, chaleureux mandataires,  
De nos ovations multiplions l'ardeur.*

*Far bonheur, pour marquer ce grand anniversaire,  
Pour prouver nos respects au chanfre des Deux-Nuits,  
Nous avons rencontré plus d'un auxiliaire  
Et trouvé d'éminents appuis.*

*De vaillants orphéons, sympathiques phalanges,  
Sont accourus vers nous en bataillons épais;  
Dans la langue du maître, ils chantent ses louanges,  
Milice harmonieuse et soldats de la paix.*

*Paris et l'Opéra, de leurs cimes suprêmes,  
Font descendre pour nous ces chanteurs favoris,  
Sans lesquels on voit perdre, aux purs chefs-d'œuvre eux-mêmes,  
La plus belle part de leur prix.*

*Et l'Institut nous prête un de ses plus grands maîtres,  
Qui saisit un motif charmant et l'empruntant,  
Reconnaît Boieldieu pour l'un de ses ancêtres  
Et le célèbre en l'imitant.*

*Enfin, un fils pieux, artiste de naissance,  
Qui vient rendre à son père un si touchant honneur,  
S'est pour ce grand devoir armé de la science,  
Que lui communiqua l'intime professeur.*

*Groupons-nous, serrons-nous tous autour de ce buste,  
Et contemplant ces traits vénérés et chéris,  
Inclinons-nous, émus, devant ce front auguste  
Que le feu du génie illuminait jadis.*

*O Boieldieu ! merci de l'éclat que tu donnes  
A ta vieille cité ! Merci, maître immortel !  
A toi nos fleurs, à toi nos palmes, nos couronnes,  
A toi notre hommage éternel.*

Ces stances ont été très applaudies, puis tous les artistes se sont groupés autour du buste du maître ; à côté, se trouvaient Rogeret Duprez



tenant en mains des palmes d'or dont ils entouraient le front de celui dont on venait de chanter les louanges.

Au dehors, la foule se pressait dans les principales rues et sur les quais brillamment illuminés. La pluie avait fait relâche presque toute la journée à la grande satisfaction de tout le monde. A une heure du matin, la fête n'était pas encore terminée.

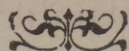
*Mardi 15.* — Sous la direction de M. Ch. Lamoureux, une grande messe en musique, de la composition de M. Ad. Boieldieu, a été exécutée à la cathédrale par la Société de l'*Harmonie sacrée*. On comprendra que ce n'est pas le moment de nous livrer à une critique détaillée de l'œuvre du fils d'un de nos grands maîtres; nous nous bornerons donc aujourd'hui à constater que l'exécution en a été fort belle.

Nous ne voudrions pas mêler une note discordante dans le compte rendu des fêtes données par la ville de Rouen; néanmoins, nous ne pouvons pas passer sous silence la mauvaise organisation du festival du théâtre du Cirque, qui aurait pu clôturer d'une façon magistrale le centenaire de Boieldieu et qui au contraire a laissé les *rare*s spectateurs sous une impression de désillusion et de dépit. Le programme, qui avait été changé plusieurs fois, n'a même pas été exécuté entièrement. Une chanteuse (c'est mademoiselle Tual), qui a passé dans l'ombre quelques années à l'Opéra-Comique et que les organisateurs de la fête auraient pu se dispenser d'inviter, a trouvé le moyen de se faire chuter par le plus bienveillant des publics. M. Bosquin, de l'Opéra, s'est brusquement arrêté au milieu de l'air du *Petit Chaperon rouge*, prétextant une subite indisposition, et il est revenu, au bout de quelques instants, chanter le même morceau avec une pureté de voix qui a charmé l'auditoire et qui lui a valu de nombreux applaudissements.

Poultier a eu un franc et bien légitime succès; nous pourrions dire un triomphe. Acclamé par le public ravi, il a dû reparaître quatre fois sur la scène et bisser sa romance: « *Beau pays de France* » des *Deux Nuits*. Malgré ses soixante-un ans, Poultier a encore cette voix adorable qui lui a valu tant de succès autrefois. Il dit surtout la romance avec un sentiment admirable.

Mademoiselle Heilbronn et M. Caron, de l'Opéra, ont été favorablement accueillis.

LOUIS JEANNIN.







## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1875

### MARS (1)

1<sup>er</sup> Mars. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation de : *Patchou-ly*, opérette en un acte, paroles de MM. A. de Bausset et René de Saint-Prest, musique de M. Ben-Tayoux.

2. — SALLE TAITBOUT. (Concert-Danbé). Exécution d'un acte de *Callirhoé*, opéra de Destouches, représenté pour la première fois à l'Académie royale de Musique le 27 décembre 1712.

3. — OPÉRA. Un fait absolument étrange et heureusement exceptionnel, l'indisposition simultanée de six ténors, oblige ce théâtre à faire relâche, et motive une affiche ainsi conçue : *Théâtre national de l'Opéra. Aujourd'hui mercredi 3 mars 1875, relâche par indispositions de MM. Villaret, Salomon, Silva, Achard, Bosquin, Vergnet*. Nous croyons ce fait sans exemple dans les annales de nos théâtres lyriques. — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation de : *Carmen*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Georges Bizet.

5 ou 6. — VIENNE. Première représentation : *la Reine de Saba*, opéra, musique de M. Goldmarck.

6. — SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. Première audition de fragments de la Symphonie gothique, de M. Benjamin Godard. — CONCERT DE M. SAINT-SAËNS. Première audition d'un quatuor en *si* bémol de M. Saint-Saëns, pour piano et instruments à cordes.

11. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation : *Clair de lune*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Henri Bocage, musique de M. Auguste Cœdès.

12. — SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS. Première audition d'une marche avec chœur, extraite de *Dimitri*, opéra inédit de M. Victorien Joncières.

(1) Le 22 février, on donnait à Brême la première représentation d'*Edda*, opéra de M. Reinthaler; le 23, à Leipzig, première représentation : *les Voisins*; opérette de M. Auguste Horn, et à Florence, première représentation de *Dolorès*, opéra de M. Auteri.



13. — SALLE PLEYEL. Concert de M. Georges Pfeiffer, dans lequel on entend deux œuvres nouvelles de ce compositeur : 1<sup>o</sup> *Agar*, scènes lyriques, paroles de M. Paul Collin, chantées par madame Barthe-Banderali, mademoiselle Vidal et M. Manoury ; 2<sup>o</sup> Troisième concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre, exécuté par l'auteur.

14. — CONCERTS POPULAIRES. Première audition de l'ouverture de *Sigurd*, grand opéra inédit de M. Ernest Reyer.

18. — SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE. Première audition : *Ève*, mystère en trois parties, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. J. Massenet. Les soli sont chantés par madame Brunet-Lafleur, MM. Lassalle et Prunet. — GÈNES (Théâtre Carlo-Felice). Première représentation : *La Comtessa d'Altenberga*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de l'avocat J. P., musique de M. Giovanni Rossi.

20. — SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. Première audition d'une ouverture inédite de M. O. Dhavernas. — CAFÉ-CONCERT DE LA PÉPINIÈRE. Première représentation : *Les Diamants de Florinette*, opérette en un acte, paroles de MM. Ordonneau et Ernest Hamm, musique de M. Desormes.

26. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS. Première audition : *La Salutation angélique*, chœur avec solo de soprano, de M. Charles Gounod. — CONCERTS POPULAIRES. Première audition (en France) du *Requiem*, de M. Johannes Brahms. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Premières auditions : 1<sup>o</sup> *Jésus sur le lac de Tibériade*, scène tirée de l'Évangile, musique de M. Charles Gounod ; le solo de baryton est chanté par M. Bouhy ; 2<sup>o</sup> premier acte de *Samson*, drame biblique, paroles de M. Lemaire, musique de M. Camille Saint-Saëns ; les solos par mademoiselle Bruant, MM. Caisso, Bouhy, Couturier et Taskin.

27. — FOLIES-BOBINO. Première représentation : *Une Ruse sous Louis XV*, opérette en un acte, paroles de M. Corbié, musique de M. Clairville fils.

28. — SALLE TAITBOUT (Inauguration comme théâtre régulier). Premières représentations : *Les Trois grands Prix*, opérette en un acte, paroles de MM. Delilia et Lesenne, musique de M. Firmin Bernicat ; *Le Hanneçon de la Châtelaine*, opérette en un acte, paroles de M. Lassouche, musique de M. Georges Douay.

29. — FLORENCE (Théâtre de la Pergola). Première représentation : *Luigi XI*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Carlo d'Ormeville, musique de M. Lucca Fumagalli.

30. — SALLE VENTADOUR. Première audition : *La Forêt*, poème symphonique en trois parties, paroles et musique de madame la comtesse de Grandval. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Une Nuit au poste*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Edé (1).

(1) Nous avons encore à enregistrer, pour le mois de mars, sans en pouvoir fixer la date précise, les premières représentations suivantes : — MARSEILLE (théâtre du Gymnase) : *le Barbier du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de M. J. Caccia, musique de M. Léopold Guigou. — MARSEILLE : *la Fiancée de Venise*, opéra comique, paroles de M. Molinari, musique de M. Wroblewsky. — PERPIGNAN : *Guillaume de*



## AVRIL

5 Avril. — SALLE TAITBOUT. Première représentation : *Amphitryon*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Nutter et Beaumont, musique de M. P. Lacombe.

8. — MARSEILLE (Grand-Théâtre). Première représentation : *Fatma*, opéra comique en un acte, paroles de M. Devoisin, musique de M. Flégier.

9. — LYON (Grand-Théâtre). Première représentation : *Le Rêve du Sultan*, ballet en deux actes, de M. Alessandri, musique de M. Besson.

10. — OPÉRA. Début de M. Boudouresque dans le rôle du cardinal Brogni, de *la Juive*. — BRUXELLES (Fantaisies-Parisiennes). Première représentation : *La Filleule du Roi*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Raymond Deslandes, musique de M. Vogel.

22. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation : *Alice de Nevers*, « opéra fantaisiste » en trois actes, paroles et musique de M. Hervé. — BOUFFES-PARISIENS. Premières représentations : *Les Hanneçons*, revue en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Offenbach; *Les Mules de Suzette*, opérette en un acte, paroles de M. Francis Tourte, musique de M. Georges Douay.

23. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *L'Homme est un singe perfectionné*, opérette en un acte, paroles de M. Haymil, musique de M. Géraldy.

24. — M. Antoine Rubinstein est élu membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, en remplacement de M. Daussoigne-Méhul.

25. — Inauguration, à Rouen, du monument funèbre élevé à la mémoire d'Amédée Méreaux.

26. — OPÉRA. Reprise des *Huguenots*. Mademoiselle Krauss joue pour la première fois le rôle de Valentine.

27. — RENAISSANCE. Première représentation : *La Reine Indigo*, opéra bouffe en trois actes, paroles (imitées de l'allemand) de MM. Adolphe Jaime et Victor Wilder, musique de M. Johann Strauss.

*Barbareny*, opéra comique, musique de M. Coff. — LIÈGE: *M. Canardier*, s. v. p., opéra comique en un acte, paroles de MM. Gustave Lagye et Dupont, musique de M. Joseph Michel. — FLORENCE: *le Mariage d'Isabelle*, opérette en un acte, paroles de MM. le duc de Dino et le marquis de Talleyrand-Périgord, musique de M. Léopold Hackensollner. — BOLOGNE (théâtre du Corso): *Amore a suo tempo*, opéra semi-seria en trois actes, paroles et musique de M. G. Tofano. — BRESCIA: *Scomburga*, opéra, musique de M. Pellegrini. — VIENNE (théâtre an der Wien): *Cagliostro* opéra bouffe, musique de M. Johann Strauss. — TRIESTE: *Jeanne d'Arc*, drame de Schiller, avec musique nouvelle de M. Fr. Mair. — STETTIN: *Van Dyck*, opéra, paroles de M. Ernest Pasqué, musique de M. Robert Emmerick. — MUNICH: *Dornroschen*, opéra, musique de M. Ferdinand Langer.



29. — SALLE DU CONSERVATOIRE. Concert donné par M. Henri Reber. Auditions de l'ouverture de *Naïm*, grand opéra inédit, de l'ouverture et de divers fragments de *Roland*, grand opéra inédit, écrit sur le poème de Qui-nault, et de plusieurs mélodies vocales inédites (1).

### Mai

1<sup>er</sup> Mai. — SALLE DU CONSERVATOIRE. Exécution, en séance intime donnée par le compositeur : *le Partisan*, opéra « romantique » en trois actes, paroles de MM. Mario Uchard et Elie Cabrol, musique de M. le comte d'Osmond. — SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. Premières exécutions : Overture de *la Nativité*, poème sacré, paroles de M. Emile Cicile, musique de M. Henri Maréchal; andante et scherzo d'une symphonie de M. Charles Lefebvre.

2. — BRUXELLES (église Notre-Dame de Finistère). Première exécution d'une messe à trois voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue, de Don Adolpho, ancien premier prix d'orgue et de composition du Conservatoire de Bruxelles.

4. — SALLE VENTADOUR. Première exécution à Paris de *la Tour de Babel*, drame biblique en quatre tableaux, paroles françaises de M. Victor Wilder, musique de M. Antoine Rubinstein. Dans la même séance, M. Rubinstein exécute son 5<sup>e</sup> concerto (inédit) pour piano avec accompagnement d'orchestre.

8. — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation : *l'Amour africain*, opéra comique en deux actes, paroles de M. Ernest Legouvé, musique de M. Emile Paladilhe.

10. — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation : *Don Mucarade*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Ernest Boulanger.

11. — ALCAZAR D'ÉTÉ. Premières représentations : *les Deux vieux Coqs*, opérette en un acte, paroles de MM. Péricaud et Delormel, musique de M. Octave Fouque; *Trottins et Modistes*, divertissement de mademoiselle Mariquita, musique de M. Olivier Métra. — MILAN (théâtre Castelli). Première représentation : *il Duca di Tapigliano* « opéra comica » en deux actes et un prologue, paroles de M. A. Ghislanzoni, musique de M. Antonio Cagnoni.

(1) Nous avons encore à enregistrer, pour le mois d'avril, les premières représentations suivantes : ANGERS : *La Branche de genêt*, opéra-comique, paroles de M. Jules Rogeran, musique de M. Febvre. — CONCERT DE LA SCALA : *Un Amour d'épicier*, opérette en un acte, paroles de M. Perrin, musique de M. Javelot. — ANVERS : *le Capitaine Robert*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Van Ryn et Lagye, musique de M. Joseph Mertens. — GOTHA : *la Malédiction du chanteur*, opéra, poème imité de la ballade d'Uhland, musique de M. Auguste Longert. — DUSSELDORF : *le Ménétrier de Gmünd*, opéra comique en un acte, paroles de M. Hermann Hirschel, musique de M. Joseph Stich. — BARCELONE : *Quasimodo*, opéra sérieux, musique de M. Pedrell.



15. — SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. 7<sup>e</sup> concert avec orchestre, dans lequel on exécute pour la première fois les œuvres suivantes : Symphonie chevaleresque (prière et allegro), de M. Vincent d'Indy; Cantique de Jean Racine, chœur de M. Gabriel Fauré; *Kermesse* (1, Paysage; 2, *Intermezzo*; 3, Fête), de M. Théodore Dubois; *Lénore*, symphonie-ballade d'après le poème de Bürger, par M. Henry Duparc; Rêverie, de M. G. Couture; Offertoire, chœur, de M. César Franck; Chœur tsigane, de M. Victorin Joncières; Ouverture *d'Astarté*, opéra inédit de mademoiselle Augusta Holmès.

17. — BRUXELLES (église Sainte-Gudule). Première exécution d'une messe à quatre voix d'hommes, de M. Riga.

20. — CONSERVATOIRE. Audition des envois de Rome. Exécution : 1<sup>o</sup> première partie de *Judith*, drame lyrique en trois parties (paroles de M. Paul Collin), musique de M. Charles Lefebvre; 2<sup>o</sup> fragments de symphonie (andante en forme de canon, scherzo), de M. Charles Lefebvre; 3<sup>o</sup> *Bethléem*, 2<sup>e</sup> partie de *la Nativité*, poème sacré (paroles de M. Emile Cicile), musique de M. Henri Maréchal.

25. — NAPLES (théâtre du Fondo). Première représentation : *Guidetta*, opéra seria en trois actes, paroles de M. Sesto Giannini, musique de M. Enrico Sarria.

26. — THÉÂTRE-DÉJAZET. Première représentation : *l'Emballage d'Arthur*, opérette en un acte, paroles de M. Talray, musique de M. Patuset. — PARIS (chez M. et madame de Beynac). Première représentation : *le Sorcier de Séville* ou *la Pupille de Figaro*, opéra comique en trois actes, paroles de M. de Beynac, musique de madame de Beynac (née Panseron).

28. — VARIÉTÉS. Première représentation : *Le Manoir de Pictordu*, comédie-opérette en trois actes, paroles de MM. Saint-Albin et Arnold Mortier, musique de M. Gaston Serpette.

30. — OPÉRA. Dans une représentation extraordinaire, première exécution : *Memorare du Soldat*, pour solo, chœurs et orchestre, de M. Charles Gounod (1).

## JUIN

3 Juin. — NAPLES (Théâtre Nuovo). Première représentation : *Si e No*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. E. Cofino, musique de M. Michele Panico.

(1) Nous avons encore à enregistrer, pour le mois de mai, les premières représentations suivantes : — CONCERT TIVOLI : *La Toquade de Marton*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Eugène Moniot; — ANVERS (Théâtre flamand) : fragments de *Lyderic l'intendant*, opéra, musique de M. Joseph Martins; — BOLOGNE (Théâtre Brunetti) : *Maria e Fernando*, opéra en trois actes, paroles de M. Golisciani, musique de M. Ferruccio Ferrari; — NAPLES (Théâtre Mercadante) : *Benvenuto Cellini*, opéra, musique de M. Orsini; — PALERME (Collège de Musique) : pour les essais (*saggi*) des élèves, *Ezechia*, oratorio, musique du jeune élève Mendola.



5. — FLORENCE (Politeama). Première représentation : *I quattro Rustici*, opéra bouffe, musique de M. Moscuzza.

9. — OPÉRA-COMIQUE. 900<sup>me</sup> représentation du *Domino noir*, d'Auber.

12, 13, 14, 15. — ROUEN. Célébration du centenaire de Boieldieu. Le 12, grand concert militaire sur le cours Boieldieu, dans lequel on exécute *le Centenaire de Boieldieu*, marche de M. Carlos Allard; — le 13, grand concours d'orphéons; exécution, au pied de la statue du maître, de la cantate : *Hommage à Boieldieu*, paroles de M. Arthur Pougin, musique de M. Ambroise Thomas; — le 14, représentation de gala au théâtre des Arts, composée du *Nouveau Seigneur de village*, des deux premiers actes de *la Dame blanche*, et d'une pièce de vers de M. Frédéric Deschamps, *Hommage à Boieldieu*; — le 15, exécution à la cathédrale d'une messe de M. Adrien Boieldieu fils, et le soir, dans la salle du cirque de Saint-Sever, grand festival composé de fragments exclusivement tirés des œuvres de Boieldieu (1).

A. P.

(1) Nous avons encore à enregistrer, pour le mois de juin, les premières représentations suivantes : — FOLIES-MARIGNY : *La Branche cassée*, opérette en un acte, paroles de M. E. Leroy, musique de M. A. Gros; — MILAN (Théâtre Dal Verme) : *Un Matrimonio sotto la Repubblica*, opéra, musique de Podesta; — MILAN (Théâtre Santa-Radegonda) : *Il Cacciatore*, opéra, musique de M. Canavasso. — ROME (Théâtre Quirino) : *la Vendetta d'un Foletto*, opéra bouffe, musique de Mililotti.

