



UN ABBÉ A L'OPÉRA



LE titre n'est nullement une épigramme. Il indique seulement un des côtés d'une intéressante question d'histoire littéraire très peu connue, ou plutôt mal connue, et par conséquent méconnue, ce qui est pis encore; nous voulons parler du rôle du clergé dans la poésie lyrique, le libretto, comme on dit en Italie, où divers ecclésiastiques — en tête desquels Métastase — se firent une grande renommée. En ce genre, on n'a compté chez nous qu'un abbé vraiment digne d'être cité, mais son nom est resté chargé d'un ridicule qu'il était certes loin de mériter, ainsi que le prouve l'étude de sa vie, de son caractère et de ses ouvrages. Mais, auparavant, quelques réflexions sur le rôle du clergé dans les choses de théâtre méritent de

A300
254
1.10

879420

servir de préface à ce travail à la fois philosophique et littéraire, et qui vient résoudre une question de la plus haute importance.

Né dans l'Église, abrité d'abord sous la voûte même de ses temples, le théâtre, institution essentiellement religieuse dès son origine, a compté ses premiers auteurs et aussi ses premiers acteurs parmi les membres du clergé. Les *mystères* du moyen âge, sortes de pièces édifiantes empruntées à l'ancien et au nouveau Testaments, et dans lesquelles le drame, la comédie et l'opéra se fondaient en un ensemble non dépourvu de majesté, sont là pour attester toute la vérité de notre assertion.

Ne nous étonnons donc pas de voir, par la suite — jusqu'à la première moitié du dix-huitième siècle au moins, — un grand nombre de membres du clergé, depuis des cardinaux jusqu'à de simples abbés, écrire des pièces de théâtre ou en faire représenter sur des scènes dressées par leurs soins et souvent même à leurs frais.

Pour ne citer que quelques exemples de ce fait, à l'étranger d'abord, — en Espagne, Calderon et Lope de Vega, tous deux prêtres et chanoines, ont laissé un nom à jamais illustre dans l'histoire de l'art dramatique de leur pays. Leurs pièces étaient représentées après révision du saint Office, ce tribunal aussi éclairé que vraiment libéral, en dépit de toutes les erreurs, de tous les mensonges et de toutes les calomnies dont on a essayé de charger sa mémoire.

En Italie et en Autriche, l'illustre Métastase — après le cardinal Biberna et plusieurs autres princes de l'Église — éleva la tragédie et l'opéra à leur apogée et mérita les éloges du pieux et savant pape Benoît XIV.

Chez nous, Richelieu et Mazarin, tous deux cardinaux, imprimèrent, au dix-septième siècle, un mouvement nouveau, large et fécond au théâtre national. Mazarin dota la France d'un spectacle magique, l'Opéra; et un prêtre, l'abbé Perrin, écrivit les premiers libretti, — *Orphée, Ariane, Pomone*, etc.

Parmi les ecclésiastiques qui, à l'exemple des abbés d'Aubignac, Abeille, Boyer, Genest, d'Allainval, Le Blanc, etc., illustrèrent de leurs œuvres et de leurs succès les diverses scènes de Paris, il faut citer, en première ligne, l'abbé Pellegrin, à la fois auteur de tragédies, de comédies, de vaudevilles et d'opéras, entre lesquels : *Pélopée, le Nouveau monde* et *Jephté* peuvent être considérés comme d'excellents ouvrages dont l'étude doit tirer le nom de leur auteur d'un injuste oubli, pour la plupart des lecteurs, ou d'un ridicule immérité, pour quelques esprits encore sous le coup d'une épigramme de mauvais goût.

L'Opéra est particulièrement le genre dans lequel l'abbé Pellegrin a le mieux réussi, en combinant heureusement les beautés de la poésie avec

les exigences de la musique, et l'on peut dire en toute vérité que si nul n'a surpassé Quinault, nul aussi ne l'a suivi de plus près, avec Roy et peut-être même avant Roy, que Pellegrin dans *Jephté* et *Hippolyte et Aricie*.

Pellegrin a eu, de plus, l'honneur d'inaugurer un genre que Quinault n'avait pas même soupçonné, le genre sacré : il y a eu depuis des imitateurs mais pas un rival, pas même un digne émule non-seulement en France, mais encore à l'étranger. Il existe en effet un abîme immense entre *Jephté* et le *Joseph* d'Alexandre Duval, qui, sans la belle musique de Méhul, ne fût pas arrivé jusqu'à nous. Nous ne mentionnerons que pour mémoire *l'Enfant prodigue*, de M. Scribe, caricature presque sacrilège d'une des plus touchantes pages de la Bible et dont la représentation a fait aussi peu d'honneur au librettiste qu'au musicien, auteur de partitions remarquables telles que *la Muette de Portici*, *le Maçon*, *le Domino noir* et bien d'autres encore.

L'analyse des œuvres les plus remarquables de l'abbé Pellegrin en ce genre difficile, auquel on n'a pas encore rendu toute la justice qui lui est due, va montrer comment notre poète avait compris et réalisé l'idéal de la tragédie lyrique et aussi quelles études ce genre, éminemment littéraire et poétique (quoi que l'on en dise), nécessite, pour y réussir à l'égal de Quinault, de La Mothe, de Roy, de Gentil Bernard, enfin de l'écrivain même dont on va lire la vie et connaître les œuvres.

Un mot d'abord de l'épigramme, qui résume en deux vers, pour le public quelque peu lettré, la biographie et les productions de l'abbé Pellegrin :

*Il dînait de l'autel et soupaît du théâtre,
Le matin catholique et le soir idolâtre.*

Et l'on s'empresse de s'écrier : « C'est bien là le trait de Voltaire ! »

Or, Voltaire — qui a pas mal de méchancetés très légitimement acquises à son actif, — n'a rien à voir dans celle-ci dont l'auteur est un poète obscur, Charles Renay ; son nom est tout ce qu'on sait de sa biographie ; une épitaphe en épigramme, tout ce que l'on connaît de ses œuvres : c'est peu sans doute, et cependant ça été assez pour ensevelir le pauvre abbé dans le ridicule...

Simon-Joseph Pellegrin naquit à Marseille en 1663. Son père, conseiller au siège de cette ville, le fit entrer fort jeune dans l'ordre des Servites, et il demeura assez longtemps parmi ces religieux, à Moutiers, dans le diocèse de Riez. Puis, Pellegrin s'embarqua sur un vaisseau, en qua-

lité d'aumônier; et, après avoir fait deux courses (comme on disait alors), il revint en France en 1703 : il avait alors quarante ans.

A cette époque, il concourut pour le prix de poésie proposé par l'Académie française et le remporta, en 1704, par son *Epître sur le glorieux succès des armes de Sa Majesté*. Avec cette épître, il avait envoyé une ode qui balança quelque temps les suffrages, — de sorte qu'il fut rival de lui-même.

Des citations auront ici un double intérêt au point de vue du talent poétique de l'abbé et de l'actualité, hélas! douloureuse d'un sujet éminemment patriotique et bien glorieux, en 1703.

. *Une seule campagne
Suffit pour réprimer l'orgueil de l'Allemagne.
D'une ombre de bonheur le Germain enivré
Se promettait partout un triomphe assuré,
Et déjà menaçant l'intrépide Bavière,
D'un torrent de soldats inondait la frontière.
Vains projets! tes guerriers, ton tonnerre à la main,
Jusqu'à ton allié vont s'ouvrir un chemin :
Au seul nom de Louis, les forêts s'éclaircissent,
Les rochers sont brisés et les monts s'aplanissent.
A ce terrible aspect les Germains éperdus
Abandonnent leurs forts vainement défendus.....
Tes nombreux escadrons dont l'Alsace est couverte
De Brisak assiégé leur annoncent la perte.....
Brisak est-il soumis? il faut prendre Landau :
A cueillir des lauriers tes mains sont toujours prêtes,
Et, pour hâter la paix, tu hâtas tes conquêtes.
Landau cède au vainqueur; ses superbes secours
Déjà sont dissipés ou livrés aux vautours,
Et tu dois aux efforts d'un reste de campagne
Un succès qui trois mois occupe l'Allemagne.....*

Madame de Maintenon voulut voir l'auteur de l'épître et de l'ode, qui vint peu après à Paris. Pellegrin, ayant reçu de la marquise un accueil très gracieux, profita de cette circonstance pour la supplier de lui obtenir une dispense du pape et un bref de translation dans l'ordre de Cluni, ce qui lui fut accordé.

Fixé à Paris, sans aucune espèce de fortune et ayant à sa charge des parents très pauvres, l'abbé fut obligé, pour subsister, de travailler beaucoup et dans tous les genres; mais c'est à peine si ses nombreuses productions lui rapportaient de quoi subvenir à ses propres besoins et à ceux de sa famille.

En 1705, il publia des *Cantiques spirituels sur les points les plus*

importants de la religion, sur différents airs d'opéra, pour les dames de Saint-Cyr ; et la même année vit paraître du fécond abbé deux forts volumes in-8° ayant pour titre : Histoire de l'ancien et du nouveau Testament mise en cantiques, sur les airs de l'opéra et des vaudevilles ; puis encore, les Psaumes de David, en vers français, sur les plus beaux airs de Lulli, Lambert et Campra, etc., etc., etc., environ un effectif de cinq cent mille vers (!), le tout aujourd'hui entièrement oublié, et avec juste raison, il faut le dire.

Ses *Noëls nouveaux* et ses *Cantiques pour les catéchismes et les missions* devinrent rapidement populaires dans les campagnes et dans les couvents de province, où on les chante encore.

Deux vers de Voltaire ont consacré le souvenir de ce succès ; parlant des travaux des laboureurs, il dit :

*Ils chantent cependant ; leur voix fausse et rustique
Gaïment de Pellegrin détonne un vieux cantique.*

Voici deux strophes d'une de ces poésies religieuses, dont l'accent particulièrement doux lui a valu de venir jusqu'à nous dans les divers recueils de cantiques les plus justement restés populaires :

AIR : Charmante Gabrielle.

*Bel astre que j'adore,
Soleil qui luis pour moi,
C'est toi seul que j'implore,
Je veux n'aimer que toi ;
C'est ma plus chère envie,
Dans ce beau jour
Où je ne dois la vie
Qu'à ton amour.....*

*Sorti de l'esclavage
Où j'ai toujours été,
Je te veux en hommage
Offrir ma liberté.*

C'est ma plus chère envie.....

De la poésie religieuse, Pellegrin passa au Théâtre-Français, où, sous le nom de La Serre, il donna, en 1705, sa première pièce, la tragédie de *Polydore*, suivie bientôt de la *Mort d'Ulysse* (1706), ouvrages que nous ne mentionnons que pour mémoire. *Polydore* eut du succès, dit-on.

Enfin, Pellegrin arrive à l'Opéra en 1713, où, sous le nom de La

Roque, directeur du *Mercur*, il fait représenter son premier ouvrage : *Médée et Jason*, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue.

Cet opéra eut un grand succès, qui se soutint dans les cinq reprises que l'on en fit, — les deux premières, en 1713 ; la troisième, en 1727 ; la quatrième, en 1736, et la cinquième, en 1749.

On lit dans le *Mercur* du mois de juin 1727 :

« Cet opéra, qui fut condamné dès sa naissance à un oubli éternel, et qui ne surmonta qu'avec peine ce premier orage, n'en a point essuyé à cette dernière reprise. Les applaudissements ont été unanimes..... Quoique le poème soit assez long, il a paru trop court à la plupart des spectateurs. Le sujet, quoique des plus noirs, est devenu intéressant par la manière dont il est traité. »

Dans le premier acte, la scène (II) où Créuse veut détourner Jason de l'hymen qu'il projette avec elle est pleine d'intérêt.

Au deuxième acte, le songe de Créuse (scène I^{re}) est une heureuse inspiration bien rendue ; citons-en quelques vers :

*A peine le sommeil vient me fermer les yeux,
 Que j'entends gronder le tonnerre.
 Un nuage s'entr'ouvre, et du plus haut des cieux,
 Je vois un char brûlant descendre sur la terre.
 Médée est dans ce char qui fait frémir les airs;
 Ses yeux étincelants de rage
 Sont plus ardents que les éclairs
 Qu'on voit briller pendant l'orage.
 palais de Créon soudain est enflammé;
 Jason, par l'amour animé,
 Cherche au travers des feux à s'ouvrir un passage;
 Contre lui, contre moi tout l'enfer est armé.
 J'invoque en vain les dieux, que pour lui seul j'implore;
 Sur lui Médée avance, un poignard à la main :
 Je ne vois point le coup qui lui perce le sein;
 Mais du sang de Jason ce poignard fume encore.*

La quatrième scène du troisième acte, entre Jason et Médée, a passé — dit le *Mercur* — pour une des plus belles de la pièce. »

Quinault eût applaudi ce dialogue énergique, concis et passionné, où l'amour et les remords se combattent avec tant d'éloquence :

MÉDÉE, à Jason,

Arrête.

JASON,

Ah! laissez-moi...

MÉDÉE.

Perfide, tu me fuis!

JASON.

Non, non, je ne puis rien entendre.

MÉDÉE.

Elle est morte si tu la suis.

JASON.

Juste ciel!

MÉDÉE.

*Sur ses pas je vois ce qui t'appelle
Tu veux, en me fuyant, l'assurer de ta foi.
Mais, quand tu sens une flamme nouvelle,
Cruel, tu n'outrages que moi...*

JASON.

*C'est m'arracher à ma vertu
Que de m'associer à vos crimes.*

MÉDÉE.

*Quel reproche! Ciel! j'en frémis,
Et c'est Jason qui m'en accable!
Quoi! des mortels le plus coupable!*

JASON.

Quels crimes sont les miens?

MÉDÉE.

Tous ceux que j'ai commis.

JASON.

Dieux! le poison? le parricide?

MÉDÉE.

Ce sont là nos communs forfaits.

JASON.

Sur tes dieux!

MÉDÉE.

*Je ne les ai faits
Que pour trop aimer un perfide.*

« On convient — dit le critique auquel nous empruntons les traits les plus saillants d'un compte rendu contemporain, — on convient que dans cette scène le poète et le musicien se sont également bien servis. »

Au quatrième acte (scène III), lorsque Créon gémit des maux qui désolent son peuple, Pellegrin lui met à la bouche ces vers touchants et paternels :

*Que de sang, que de morts viennent de toutes parts
S'offrir en foule à mes regards!
Ne puis-je être immolé pour un peuple que j'aime!
Mais quand vous me montrez de si tristes objets,
Dieux! dans chacun de mes sujets,
N'est-ce pas m'immoler moi-même?*

Au cinquième acte, enfin, la scène (1v) entre Jason et Médée est admirablement traitée; la dissimulation de Médée est rendue avec un art infini.

On reconnaît, en étudiant ce poème de Pellegrin, qu'il avait lu et profondément médité les chefs-d'œuvre de Quinault et s'en était vivement pénétré.

Un an après, en 1714, Pellegrin donna un second opéra, sous le titre de *Télémaque*, repris en 1730 avec succès. Cette fois, ce fut le chevalier Pellegrin, frère de l'abbé, qui accepta d'être le parrain de l'œuvre nouvelle.

Le *Mercur*e de 1730, rendant compte de la reprise de *Télémaque*, s'exprime ainsi : « Le succès que cet opéra avait eu en 1714, où il fut donné pour la première fois, semblait répondre de celui de la reprise; l'attente du public n'a pas été trompée; les applaudissements qu'on a donnés à la première représentation de la reprise continuent. »

Il y a de fort belles scènes dans ce poème, inspiré par le chef-d'œuvre de Fénelon.

Mais, sans nous attarder davantage à énumérer les diverses œuvres dramatiques et autres de l'abbé Pellegrin, arrivons à sa tragédie lyrique sacrée, à son opéra de *Jephté*, représenté en 1732.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)





LES CORS DE POTECHKIN



N 1763, le carnaval fut très brillant à Moscou.

La moitié de la population répandue par les rues, dans les costumes les plus bizarres, se livrait à une joie tumultueuse, que le froid extraordinaire qu'il faisait ce jour-là ne paraissait nullement troubler. Les toits étaient couverts de neige; l'ouragan soufflait avec des ailes de neige; on respirait un brouillard de neige; un pâle soleil brillait sur la terre que couvrait la neige, bien qu'il n'en tombât plus; l'haleine qui sortait de la bouche se changeait en neige; la neige s'attachait aux cheveux, aux cils et à tous les vêtements; chaque porte de maison qui s'ouvrait remplissait les chambres de neige.

Sur ce lit de neige, au milieu de cette atmosphère de neige, s'ébattaient des milliers de gamins, hurlaient des tas de chiens, criaient des marchands de gâteaux, couraient des chevaux emportés, jouaient des hommes et des femmes. Des cerceaux roulaient sur les trottoirs, des lanternes allumées en plein midi pendaient aux arbres morts, des cliquetis de tambours et d'instruments retentissaient dans tous les coins.

Les fenêtres étaient garnies de gens qui regardaient passer les cavalcades, et échangeaient des lazzis avec les masques; mais l'endroit où la foule se portait en plus grande abondance était une longue place, où l'on avait préparé un spectacle sans aucune analogie avec les réjouissances des peuples occidentaux.

Imaginez un immense traîneau, sur lequel on avait élevé une colline, une véritable colline de terre, de six toises de hauteur sur quarante de circonférence. Toute cette colline était boisée; des pins, et les autres

arbres dont la verdure est éternelle, avaient été plantés le long de ses flancs et sur son sommet; dans cette gigantesque forêt roulante, parfaitement close de tous côtés, on avait lâché des cerfs, des lièvres et des renards; et là-dedans on chassait.

De la place, les spectateurs ne pouvaient guère qu'entrevoir de temps en temps les bonnets fourrés de ceux qui poursuivaient les bêtes. Aussi la surprise fut-elle considérable et l'admiration profonde, quand, du sein de cette oasis, on entendit jaillir un concert de cors, qui avait quelque chose de magique. Les Russes, qui sont fort superstitieux, pouvaient croire à quelque enchantement, et cette forêt artificielle semblait sortir d'une légende de leurs poètes.

Tout à coup, il y eut un étonnement plus grand, qui se manifesta par des cris et des hurrahs. L'immense machine se mit en mouvement, et le traîneau glissa sur la neige. Les arbres, les bêtes, les chasseurs, le concert mystérieux, la montagne tout entière, tout cela changea de place et marcha. L'explication fut bientôt donnée par l'aspect de vingt-deux superbes bœufs d'Ukraine, qu'on avait attelés au traîneau et qui le traînaient doucement.

Le traîneau, absolument caché par la décoration de verdure, ce qui changeait sa promenade en rêve fantastique, s'achemina jusqu'à la maison du général Betzkoï. Là, dînait l'impératrice. Pendant tout le dîner, la montagne demeura devant les fenêtres, laissant échapper par instants une harmonie merveilleuse. Beaucoup de morceaux de musique furent exécutés par les cors avec une perfection invraisemblable.

Il faut expliquer en quoi consistait cette musique, et comment on avait pu parvenir à produire cet effet grandiose.

L'inventeur de ce procédé était le maître de chapelle de l'impératrice Élisabeth. Il s'appelait Maresch, et était Allemand — non pas précisément Allemand, mais Bohémien, ce qui n'est pas la même chose. C'est lui qui avait imaginé ce concert de cors de chasse, qui, aujourd'hui encore, est un des grands plaisirs que se donne la cour de Russie.

Voici comme on le compose :

On prend une certaine quantité de cors, plus ou moins longs, plus ou moins courbes, mais chacun ne rendant qu'un seul ton. Les morceaux qu'on exécute avec ces instruments comprennent quatre-vingt-onze tons ou demi-tons divers. Chaque ton étant rendu par un cor, quatre-vingt-onze musiciens seraient donc nécessaires pour jouer le morceau; mais, au moyen d'une habile distribution des parties, on s'arrange pour qu'un seul puisse se charger de plusieurs cors dans le même morceau. Cependant, même interprétés de cette façon, les morceaux les plus simples

exigent au moins vingt musiciens ; le plus souvent, on en emploie quarante et parfois davantage.

Chacun d'eux n'a donc qu'un même ton à faire entendre, et attend par conséquent que ce ton se présente dans la partition. On le voit, de même, qu'un prince espagnol s'avisa de jouer aux échecs dans la cour de son palais, en employant, au lieu de pièces, des personnes naturelles ; ainsi, Maresch eut l'idée de composer un gigantesque orgue de Barbarie avec des hommes et des cors, au lieu de bois et de métal. Il n'y a pas, en réalité, autre chose dans son invention.

Toute la difficulté, et elle est grande, consiste dans l'extrême précision de mesure, toujours malaisée à obtenir, car, s'il est impossible à la machine de s'élever à la hauteur de l'homme, il est bien rare aussi que l'homme puisse égaler la machine. Puis il y a encore l'art des liaisons et des nuances, sans lequel il n'y a plus d'esprit ni d'effet dans une composition, et qui demande une longue étude ainsi qu'un soin minutieux. C'est cet art qui a été porté à une perfection à laquelle il est difficile de croire quand on n'a pas assisté à l'un de ces concerts.

Ce ne sont pas seulement, en effet, des airs simples, des phrases non-compliquées qu'ont à rendre les exécutants ; ils interprètent ainsi des morceaux de Mozart, de Haydn, des concertos de Jarnowich, etc., en un mot, tout ce que joue un orchestre ordinaire.

Maintenant le résultat est-il le même, et dirait-on un orchestre ? Point du tout. L'harmonie produite ainsi est toute spéciale et ne ressemble à aucune autre. On peut s'en faire une idée en entendant le jeu d'un grand orgue ; c'est dire que la musique grave et presque religieuse convient mieux que toute autre à ces instruments, et qu'il ne faudrait pas s'aviser de leur confier l'exécution d'une de nos opérettes. Non-seulement les sons ont une majesté imposante, mais encore ils ne peuvent se succéder qu'avec une lenteur relative et forment un écho qui, de près, embrouillerait terriblement les *presto*. Cependant les nuances de son ont une délicatesse et une finesse d'expressions que l'orgue ne connut jamais. Entendue dans un demi-lointain, cette musique offre quelque ressemblance avec l'harmonica. Plus vous vous éloignez, plus elle acquiert de charme, bien entendu jusqu'à ce que le charme cesse, faute de bruit ; mais ne riez pas, car, pour cesser de percevoir les sons de ces cors, il vous faudrait un temps plus considérable que vous ne pensez. Par une belle nuit, quand l'air est pur et le temps calme, cette musique se fait entendre, et fort distinctement, à plus d'une lieue et demie de distance.

Vous n'êtes pas sans avoir écouté, dans les forêts, par une soirée sans nuages, soit qu'accoudé au balcon vous rêviez solitaire, soit que vous

parcouriez à deux les sentiers pleins de gazon, ce chant mélancolique du cor de chasse, qu'on bannit de nos cités, où il ne sert que d'amusement dans les nuits de débauche. Rien ne fait tressaillir le cœur, et ne remplit la tête de songes, et ne prépare aux émotions douces ou douloureuses comme ces sons glissant sur le vent dans le silence. Que serait-ce donc si, au lieu d'un air banal, ces mêmes sons, répercutés par l'écho, vous apportaient, admirablement détaillées, les inspirations du génie, les rêveries des grands maîtres ? Quelle audition serait comparable à celle-là ? Et que sont vos concerts de chambre, vos interprétations d'opéra, dans une salle chauffée à blanc, semée de distractions et de causeries, auprès de cette harmonie lointaine qui traverse la nature pour venir expirer dans votre oreille ravie ?

Le prince Potemkin, ce même favori, qui créait des villages sous les pas des impératrices, adorait cette sorte de musique. C'est pourquoi ces cors ont pris son nom. Il se faisait escorter, dans toutes ses expéditions, par une bande de ces musiciens, garde d'honneur d'un nouveau genre.

Hinrichs, qui a beaucoup écrit sur l'art musical, pense que les Occidentaux pourraient introduire cette musique russe dans leurs églises. « Je ne puis rien me figurer, dit-il, de plus majestueux et de plus sublime que le *Stabat* de Bach (ou ceux de Pergolèse et de Rossini), exécuté dans une grande église par un double chœur bien composé, dont les basses seraient renforcées et animées par cette musique de cors. »

Nous doutons que le souhait d'Hinrichs soit exaucé ; aussi n'est-ce qu'à titre de curiosité que nous rapportons son opinion.

H. MARET.





LE COUSIN-JACQUES



LE Cousin-Jacques était un être singulier, à la fois écrivain politique, journaliste, auteur dramatique et compositeur. Il a publié cette feuille originale et bien connue des curieux, *les Lunes du Cousin-Jacques*, à laquelle succédèrent *le Courrier des Planètes*, *les Nouvelles Lunes* et *le Consolateur* ou *Journal des honnêtes gens*, qui parurent de 1785 à 1792; il a produit quelques poèmes facétieux, *Hurluberlu* ou *le Célibataire*, *Turlututu* ou *la Science du Bonheur*, *les Petites Maisons du Parnasse*, *Malbrough*, *la Constitution de la Lune*; il a mis au jour diverses brochures politiques, et enfin il a fait représenter, sur divers théâtres, un assez grand nombre de pièces, soit opéras, soit opéras comiques, soit vaudevilles, dont il écrivait la plupart du temps les paroles et la musique, et dont quelques-unes obtinrent véritablement des succès d'enthousiasme.

M. Charles Monselet a consacré, dans son livre : *les Oubliés et les Dédaignés*, une excellente étude au Cousin-Jacques, considéré comme excentrique et homme littéraire. Mais jusqu'ici on en a bien peu parlé comme musicien. La notice de Fétis contient, pour lui comme pour tant d'autres, nombre d'erreurs ou d'omissions. Je ne veux pas entreprendre ici un travail étendu sur cet artiste encore bien ignoré; mais je rappellerai à son sujet quelques souvenirs, puis je donnerai la liste complète et annotée de toutes ses productions dramatiques, intéressantes surtout

parce que les éditions de ses pièces contiennent des notes parfois très curieuses.

Le Cousin-Jacques s'est portraicturé lui-même : — « Louis-Abel Beffroy de Reigny, dit *Le Cousin-Jacques*, écuyer, né à Laon, le 6 novembre 1757 ; du Musée de Paris, des académies d'Arras et de Bretagne, etc., etc., portant cheveux blonds, taille de cinq pieds six pouces, ayant la joue et l'œil gauche endommagés par le feu, et demeurant à Paris, rue des Vieux-Augustins, hôtel de Beauvais, n° 264. »

On voit que ce nom de Cousin-Jacques n'était qu'un pseudonyme. Il s'appelait en réalité Beffray, et on l'appela Beffroy pour le distinguer de ses deux frères, Beffray de Beauvoir et Beffray de Jisomprez ; ces divers noms proviennent de différents fiefs appartenant à leur père.

M. Monselet a raconté comment après avoir fait ses études au collège Louis-le-Grand, avec Camille Desmoulins, Jehanne et Robespierre ; après avoir pris le collet et être devenu abbé pendant quelque temps ; après avoir fait son « pèlerinage » à Ferney et commencé à tâter de la littérature, il prit le pseudonyme sous lequel il se fit connaître : — « A cette époque, notre héros, qui menait la vie errante du chevalier de Boufflers, fut amené assez singulièrement à adopter le pseudonyme sous lequel il est connu et classé en littérature. Il se promenait, avec quelques dames évaporées, dans un village des environs de Tournay ; la conversation roulait sur les noms de guerre que prennent certains auteurs ; à ce propos on citait l'*Anonyme de Vaugirard*, *Frère Sylvain des Ardenes*, et l'on cherchait pour l'abbé un sobriquet qui caractérisât son talent badin et un peu fou. Sur ces entrefaites passe un pauvre appelé *Cousin-Jacques* parce qu'il était allié à tous les gens du village, et dont l'habit, composé de sept différentes couleurs, attirait de très loin les regards. — Bon ! s'écrièrent aussitôt les dames en chœur, ce costume est tout à fait analogue à l'imagination de notre poète, il faut l'appeler *Cousin-Jacques*. Elles n'en eurent pas le démenti ; l'abbé prit la plaisanterie au sérieux, d'autant plus qu'il trouvait le sobriquet à son gré. »

Je renvoie à la charmante étude de M. Monselet ceux qui seront curieux de détails biographiques sur le Cousin-Jacques, ceux qui voudront se renseigner sur la vogue de ses *Lunes* et de ses *Nouvelles Lunes*, sur le succès et les chutes de ses productions dramatiques, sur sa réelle valeur littéraire. Je rapporterai seulement, au sujet des *Lunes*, les couplets suivants, qui ont échappé au consciencieux biographe, et que j'ai retrouvés dans le *Journal général de France* du 7 août 1787. C'était pendant un des voyages fréquents qu'il faisait dans son pays natal. Le journal les reproduit ainsi : — « Couplets faits en courant, et chantés à

table au Cousin-Jacques, à son passage à l'abbaye du Mont-Saint-Quentin-lès-Péronne, en Picardie :

AIR : Il faut quand on aime une fois.

*Toi qui sèmes mille agrémens
Sur les jeux de Thalie ;
Qui tantôt peins les sentimens
Et tantôt la folie :
Tu fournis à l'esprit, au cœur
De quoi se satisfaire ;
Dis-nous par quel art enchanteur
Tu sais si bien nous plaire.*

*De ton journal ingénieux
Que j'aime la lecture !
Du ruisseau le plus gracieux
Ton style a le murmure.
La morale sait s'y cacher
Pour mieux faire fortune ;
Comme Roland, j'aime à chercher
La raison dans la lune.*

Par M. de Robécourt, avocat du Roi au
Baillage de Péronne.

Le Cousin-Jacques se survécut. Après avoir obtenu de très grands succès, il mourut à peu près ignoré, le 17 décembre 1811, à l'âge de cinquante-quatre ans. « Il nous semble, dit M. Monselet, qu'après tout le Cousin-Jacques dut s'en aller de ce monde sans trop de tristesse ; il fut pendant quinze ans un auteur à la mode ; ses pièces firent ce qu'on appelle fureur. Que pouvait-il exiger de plus ? Il eut toutes les satisfactions d'amour-propre que l'on peut désirer ; longtemps on fit des bonnets et des poufs aux *Ailes de l'Amour* ; un faïencier s'enrichit en vendant des gobelets *au Cousin-Jacques*, en cristal, très joliment sculptés, ornés d'un croissant avec des étoiles parsemées à l'entour. Enfin il existe encore dans la rue du Four-Saint-Germain un vieux magasin à l'enseigne de *la Petite Nannette*. En faut-il davantage pour constituer une célébrité évidente ? »

Les airs du Cousin-Jacques n'avaient pas moins de succès que ses couplets. A certaine époque, les uns et les autres étaient sur toutes les lèvres, et tout Paris les savait par cœur. Sa musique était franche, rythmée, mélodique, et facile à retenir ; elle devint aussitôt populaire, et quelques-uns de ses *ponts-neufs* eurent une vogue véritablement prodigieuse. Au point de vue de la forme et de la profondeur, elle n'avait

pas une grande portée, mais elle était claire et coulante, et un annaliste en a ainsi caractérisé la valeur : — « Cet auteur avait des talents agréables; presque toutes ses pièces contiennent des vaudevilles et des airs de sa composition, qui furent chantés dans toute la France. Si la meilleure musique est celle qui se propage et se répète le plus généralement, celle du Cousin-Jacques devait être excellente. » En tout cas, en effet, il est juste de dire que ce n'est pas toujours la plus mauvaise. Sa valeur consiste surtout dans l'emploi qu'on en fait.

Au reste, le Cousin-Jacques, qui n'était ni envieux ni jaloux, savait rendre à ses confrères, auteurs et compositeurs dramatiques, la justice qui leur était due. A l'époque de ses plus grands succès, il était le collaborateur assidu d'un journal-programme quotidien de théâtre *le Courrier des spectacles*, mais il évitait, justement à cause de sa position, d'y faire de la critique dramatique. Il ne put se tenir pourtant, lorsque parut au théâtre Feydeau le charmant opéra comique de Picard et Devienne, *les Comédiens ambulants*, de prendre la plume et de dire, avec une véritable abondance de cœur, tout le bien qu'il pensait des deux auteurs de cet aimable ouvrage. Il publia donc une première lettre, dans laquelle il faisait une analyse élogieuse de la pièce de Picard, et une seconde, qu'il consacrait à la musique de Devienne. Celle-ci est vraiment curieuse, et trouve tout naturellement sa place ici. La voici dans son entier, telle qu'elle parut dans *le Courrier des Spectacles* du 18 Nivôse an VII :

Encore un mot sur *les Comédiens ambulans*. J'aime à revenir sur les bonnes choses, et j'appelle *bonnes choses* tout ce qui porte le sceau du naturel et de la véritable gaieté. Un de nos cousins du Parnasse savoit bien ce qu'il disoit, quand il prétendoit que

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Je connais bien le proverbe : *Un barbier rase l'autre*, et il s'applique souvent à des auteurs du même genre qui se flagornent dans les journaux, de la meilleure foi du monde. Mais, outre qu'un intérêt personnel n'a pu m'engager à faire l'éloge des auteurs de la pièce, outre qu'il n'est nullement probable qu'à la première *folie* qu'on va jouer de moi à Feydeau, les citoyens Picard et Devienne me rendront la pareille, je dirai, pour leur défense et pour la mienne : 1° que je ne me mêle jamais de juger le théâtre, et que ce n'est point cette partie que j'ai adoptée dans votre journal, parce qu'elle est trop assujettissante pour mon caractère indépendant, parce que ceux qui s'en chargent la traitent mieux que je ne pourrais faire, et parce qu'un écrivain dramatique, jugeant des pièces de ses confrères, seroit suspect à bon droit, comme juge et partie; 2° que je ne suis nullement lié avec Picard, que je n'entrevois que deux ou trois fois dans le mois; 3° enfin que, s'il s'agit ici de *barbier*, ce seroit moi qu'on raserait à coup sûr, attendu que Picard, pour

les paroles, et Devienne, pour la musique, sont en état de *faire la barbe*, non-seulement à moi, mais à bien d'autres.

J'ai déjà observé que Picard possédoit à un degré supérieur le *vis comica*, si précieux à la scène. On a fait au théâtre, à ce sujet, une plaisanterie, qui, si elle n'est pas excellente, prouve du moins l'idée que ceux qui connoissent cet auteur et sa conduite se sont formée de son caractère et de ses mœurs ; on m'a dit, au sujet du mot *vis*, qu'il n'avoit que celui-là ; c'est qu'en effet on ne lui connoit aucun *vice* ; c'est un très-mauvais calembourg, je le sais, mais il faut s'attacher au sens.

Quant à ce *but moral* que je voudrois voir *un peu plus marqué* dans ses pièces, il m'en parla l'autre jour et m'observa plaisamment que s'il eût mis de la moralité dans des *comédiens ambulans* de l'espèce de ceux qu'il a voulu peindre, il auroit péché contre la première règle du théâtre, la *vraisemblance*. Je suis parfaitement de son avis là-dessus ; d'ailleurs, j'ai remarqué que les auteurs les plus moraux dans leurs ouvrages, ne le sont pas également dans leur conduite ; en raison inverse de cette observation fondée sur une triste expérience, on voit des auteurs, dont les noms et le caractère sont infiniment estimables, comme Picard par exemple, et dont les noms respirent beaucoup plus de gaieté et d'esprit que de morale.

La musique des *Comédiens ambulans* m'a paru extrêmement bien conçue ; Devienne a saisi l'esprit général de la pièce dans son ouverture et non pas chaque détail des scènes successivement, ce qui est un défaut très remarquable dans quelques auteurs. Il a encore saisi, non pas le sens isolé de chaque vers dans tous les morceaux de chant, mais bien la situation de l'âme du chanteur et l'expression particulière à chaque rôle, ce qui constituera toujours le talent lyrique au théâtre.

D'abord, en entendant l'ouverture, on est tenté de s'écrier : *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse !* et l'on devine aisément qu'un artiste tel que Devienne ne pouvait pas en conscience faire la musique d'une pièce où il s'agit d'une lutte entre plusieurs chanteuses, sans préluder par une lutte entre les premiers talens de l'orchestre dans ce qu'on appelle l'*harmonie*, surtout quand l'auteur en fait partie (1). Mais *M. Josse* est d'autant plus excusable d'aimer l'*orfèvrerie*, que son or n'a point d'alliage et qu'il est même au titre le plus fin. Ce n'est pas seulement l'*harmonie* qu'on entend lorsque Frédéric, Sallentin, Hugot, Duvernoy et Devienne exécutent un *concerto* ; c'est plus encore, selon moi ; c'est le véritable *harmonica* (!), si j'en juge par l'impression qu'ils font sur l'âme des auditeurs. Ceci soit dit sans porter préjudice aux talens de ceux dont je ne parle pas. Ce seroit une prévention coupable que celle qui ne

(1) Par opposition au *quatuor*, qui se compose de la totalité des instruments à archet, on appelle *harmonie*, dans un orchestre, la réunion de tous les instruments à vent, et, plus spécialement encore, celle des instruments à vent en bois : flûtes, clarinettes, hautbois et bassons (la réunion des cuivres prenant le nom de *fanfare*, et celle des instruments de percussion celui de *batterie*). « *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse,* » s'écrie le Cousin Jacques en s'adressant à Devienne, c'est-à-dire « vous jouez admirablement de la flûte et du basson, vous écrivez à merveille pour tous les instruments qui tiennent à la famille de ceux-ci, vous êtes premier basson à Feydeau, et vous avez voulu faire montre de votre talent personnel et de celui de vos camarades. »

feroit jamais l'éloge d'un artiste qu'aux dépens d'un autre; comme de toutes les erreurs, la plus déplorable et la plus funeste au progrès des arts et des lettres, c'est de ne pouvoir accorder du mérite à une pièce de théâtre, à tel genre, à tel acteur, sans déprimer les pièces, le genre et les acteurs qui ne leur ressemblent pas : c'est ici le cas de finir comme j'ai commencé :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Salut et estime.

LE COUSIN JACQUES.

J'ai voulu voir, dans ce qui a été publié du *Dictionnaire néologique* du Cousin-Jacques, s'il avait parlé de quelques-uns des musiciens de son temps, et ce qu'il en avait pu dire. J'ai trouvé trois petits articles sur Berton, sur Boieldieu et sur Cherubini (1). Voici ce qu'il dit du premier :

BERTON, compositeur de musique. Il a fait celle de *Montano et Stéphanie*, du *Délire*, des *Rigueurs du cloître*, et une foule d'autres. C'est un de nos plus savants compositeurs, et un de ceux qui ont le plus approfondi cet art. Il faut tout le talent qu'on lui connaît, pour faire oublier les petites saillies qu'il s'est permises contre Le Moyne.

Ceci nous fait naturellement supposer que Berton, qui était assez gouaillieur, s'était laissé entraîner à quelques plaisanteries sur le compte de l'auteur de *Phèdre*, d'*Electre* et de *Louis IX en Egypte*. Celui-ci, dont on peut discuter le talent, mais qui était un *oseur* en musique, avait sans doute effarouché le puritanisme classique de l'auteur d'*Aline, reine de Golconde*. Or, le Cousin-Jacques était l'ami, le collaborateur et un peu l'élève de Lemoye; de là vient évidemment la petite rancune qu'il avait gardée à Berton.

Voici le petit article concernant Boieldieu, qui, à cette époque, en était encore au *Calife*, auquel il avait préludé par quelques essais heureux, mais moins importants :

Boyel-Dieu, jeune homme qui a donné les plus hautes espérances de son talent pour la composition. La musique de *la Famille suisse*, au théâtre Feydeau, est ce qui l'a fait connaître; mais ce qui le distingue particulièrement, c'est le genre de la romance. *Deux jours j'ai connu le bonheur*, *Zelmire a trahi ma tendresse*, *S'il est vrai que d'être deux*, etc., sont les premiers vers des romances pour lesquels il a fait des airs charmants. Mais la musique du *Calife de Bagdad*, aux Italiens, lui fait une réputation plus solide. A mesure que cet artiste avancera dans la carrière, il sentira que la modestie est le plus

(1) On sait que cette espèce d'encyclopédie, dont le Cousin-Jacques avait entrepris seul la rédaction et la publication, s'est arrêté au mot : *Côtes-du-Nord*.

bel apanage du talent; il sentira que les petites cotteries de société, où l'on fait un commerce de coups d'encensoirs, ne sont jamais que l'écueil de l'homme de génie; il sentira qu'on n'est jamais plus estimé que lorsqu'on immole la mode au bon goût, et que pour réussir complètement dans quelque genre que ce soit, il faut avant tout se défier des flatteurs et ne pas juger les auteurs que l'on ne connaît pas.

La dernière partie, et surtout les dernières lignes de cet article, un peu mélangé de miel et de vinaigre, sont un peu énigmatiques, à soixante-quinze ans de distance de l'époque à laquelle il a été écrit. L'auteur semble taxer d'orgueil le musicien le plus véritablement modeste qui ait jamais existé; il paraît presque se plaindre d'un homme dont le caractère éminemment honnête est resté toujours à l'abri de tout soupçon d'injustice ou de mauvais procédé à l'égard de ses confrères, et qui, même à l'apogée de sa gloire et au plus fort de ses succès, n'a jamais cherché qu'à être utile à ceux qui avaient besoin de son aide et agréable à tous. Je renonce à découvrir la cause des petits coups d'épingle du Cousin-Jacques, qui d'ailleurs n'était point méchant lui-même, et qui ne dut pas tenir rigueur à Boieldieu.

Enfin, voici les quelques mots relatifs à Cherubini :

Chérubini, né à Florence, naturalisé Français, l'un des inspecteurs du Conservatoire de musique, est sans contredit un de nos plus savants, de nos plus ingénieux et de nos plus aimables compositeurs.

L'écrivain, on le voit, ne s'est pas mis en grands frais d'appréciation pour l'auteur applaudi de *Médée* et de *l'Hôtellerie portugaise*. Quelques épithètes, quelques louanges banales par leur généralité, et c'est tout. Toutefois, ces trois lignes ont cela de bon qu'elles nous apprennent qu'à l'époque où le Cousin-Jacques écrivait son *Dictionnaire néologique*, c'est-à-dire en l'an VII ou l'an VIII, Cherubini était déjà naturalisé Français.

Je vais, maintenant, dresser la liste des œuvres théâtrales et musicales du Cousin-Jacques; la voici, telle et plus complète qu'elle n'a jamais été donnée jusqu'à ce jour :

Les Ailes de l'Amour, comédie en un acte, en vers et en vaudevilles, mêlée d'airs nouveaux (paroles et musique), Comédie-Italienne, 23 mai 1786. — Avec cette dédicace à Grétry, en forme de couplet sur un air de la pièce :

*Au vrai génie, au vrai talent,
Lorsque j'ose offrir mon hommage,*

*C'est l'hommage du sentiment.
 Votre œil, sans doute, en mon ouvrage,
 Ne verra rien que d'imparfait.
 Au séjour des neuf immortelles
 Pour me voir voler tout d'un trait,
 Il me faut prêter vos ailes.*

Les Clefs du Jardin, ou les Pots de fleurs, divertissement en vers et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la clôture du théâtre, 24 mars 1787 (1).

Compliment en vers en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la rentrée, 16 avril 1787.

La Fin du Bail, ou le Repas des Fermiers, divertissement en prose et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la clôture, 8 mars 1788.

Sans adieux, compliment de clôture, Comédie-Italienne, 24 mars 1789.

La Couronne de fleurs, compliment en un acte et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la rentrée, 20 avril 1789.

Compliment d'ouverture, prononcé au Théâtre-Montansier, 1790.

Compliment d'ouverture, prononcé au Théâtre des Beaujolais, 1790.

Apollon directeur, pièce en un acte, Théâtre des Beaujolais (pour l'inauguration de leur nouvelle salle du boulevard du Temple), 1790.

Jean-Bête, « comédie en prose et en trois actes, avec ouverture nouvelle, ronde et vaudeville, » (paroles et musique), Théâtre des Grands-Danseurs du Roi (Nicolet), juillet 1790. — Cette pièce, reçue d'abord aux Variétés amusantes du Palais-Royal, puis au Théâtre-Montansier, et n'ayant pu, par suite de difficultés diverses, être jouée sur aucun des deux, fut portée par l'auteur au théâtre de Nicolet.

La Fédération du Parnasse, divertissement en un acte, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre des Beaujolais, juillet 1790.

Le Retour du Champ-de-Mars, divertissement en un acte, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre des Beaujolais, juillet 1790. — Cette pièce formait la suite de la précédente, et était jouée dans la même soirée.

Les Folies dansantes, opéra comique en deux actes (paroles et musique), Théâtre du Délassement-Comique, 1790.

(1) — A cette époque, les théâtres étaient tenus de fermer leurs portes pendant toute la quinzaine de Pâques. On adressait alors au public un compliment pour la clôture, et un à la réouverture. On voit que le Cousin-Jacques en a écrit plusieurs pour la Comédie-Italienne.

Louis XII, comédie en trois actes et en prose, mêlée d'airs nouveaux, paroles de Valcour, musique du Cousin-Jacques, Théâtre du Délassement-Comique, 1790. — Le Cousin-Jacques a écrit quelques pièces dont il a fait faire la musique par d'autres compositeurs; mais celle-ci est la seule, à ma connaissance, dont il ait écrit la musique sur des paroles qui n'étaient point de lui. *Louis XII* n'est pas compris dans l'excellent catalogue dressé par M. Charles Monselet.

Nicodème dans la Lune, ou la Révolution pacifique, « folie en prose et en trois actes, mêlée d'ariettes et de vaudevilles, » (paroles et musique du Cousin-Jacques, accompagnements de Leblanc), Théâtre-Français comique et lyrique, 7 novembre 1790. — Cette fantaisie obtint un énorme succès, que constatent tous les journaux du temps. La première édition de la pièce porte qu'elle fut représentée pour la cinquantième fois le lundi 21 février 1791, et la seconde édition nous apprend que la quatre-vingt-dix-septième représentation en eut lieu le 22 mai suivant. — Au sujet de cette pièce, on lit dans l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1791) : — « L'auteur a cela de particulier qu'il fait lui-même les airs de ses paroles; il serait à souhaiter que tous les auteurs fussent assez musiciens pour faire de même. L'intention musicale ne peut être mieux rendue que par celui qui fait les paroles. M. Leblanc, maître de musique de ce spectacle, a fait les accompagnements de *Nicodème*, et a arrangé l'ouverture, d'après le plan dressé par le Cousin-Jacques, auquel il s'est, pour ainsi dire, identifié.... » Un autre chroniqueur (Lemazurier, dans l'*Opinion du Parterre* de 1812), disait : — « *Nicodème dans la Lune* et le *Club des bonnes gens* obtinrent un succès qui passa de beaucoup celui du *Mariage de Figaro*, un succès si grand, qu'il paraîtra sans doute incroyable à ceux qui liront l'histoire dramatique des dernières années du dix-huitième siècle. »

L'Histoire universelle, comédie en vers et en deux actes, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux, Théâtre de Monsieur, 15 décembre 1790. Paroles du Cousin-Jacques; « les airs nouveaux, dit l'*Almanach général de tous les Spectacles*, sont de M. Martin, de M. Chardiny, et du Cousin Jacques lui-même. »

Les Capucins, ou Faisons la paix, comédie en prose et en deux actes, mêlée de quelques morceaux de chant (paroles et musique), Théâtre de Monsieur, 26 février 1791. — Pièce politique, huée et sifflée à ce point que sa première et unique représentation ne put être achevée. Il s'y produisit cependant un fait rare et singulier, que l'auteur rapporte ainsi dans son *Dictionnaire néologique*, après avoir constaté son échec : — «... Néanmoins, on vit une chose jusque-là, dit-on, sans exemple au

théâtre : Vallière débita une tirade de deux pages et demie en prose, en faveur du Roi, qu'on voulut avoir *bis*, et qu'il fut obligé de répéter tout entière au milieu des applaudissements universels. »

Le Club des bonnes gens, ou le Curé français, « folie en vers et en deux actes, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles du Cousin-Jacques, musique du Cousin-Jacques et de Gaveaux), Théâtre de Monsieur, 24 septembre 1791. — Autre pièce politique, dont le succès, au contraire, fut très grand ; une édition faite à Marseille en 1795, avec une modification dans le sous-titre (*Le Club des bonnes gens, ou la Réconciliation*), porte ceci : — « Représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre de Monsieur, aujourd'hui de la rue Feydeau, les 24, 25 et 26 septembre 1791 ; interrompue en mars 1792, après 46 représentations ; reprise au même théâtre le quintidi 25 Messidor, l'an troisième de la République (lundi 13 juillet 1795) avec les corrections et additions, et pour la huitième fois, le 17 Thermidor an IV. » — La première édition porte cette note : « L'ouverture, l'accompagnement et plusieurs airs nouveaux sont de M. Gaveaux, premier amoureux du Théâtre de Monsieur ; les seize autres airs nouveaux de l'auteur de la pièce. » Et cette dédicace à Gavaux : — « Autrefois le rang était l'idole du génie, et les talents ne rougissaient pas de se prostituer à la naissance ou à l'argent ; aujourd'hui les beaux-arts se sont remis à leur place ; l'homme de lettre (*sic*) s'allie à l'artiste, et je vous dédie celle de mes productions que j'estime le plus. Vous avez su monter ma lyre au ton de la vôtre ; vous avez composé plusieurs airs sur mes paroles, une ouverture charmante, et des accompagnements pour mes airs ; on reconnaît dans vos accords le goût et l'âme d'un chanteur plein de grâce et d'expression. Le cadeau que vous m'avez fait ne peut se payer que par l'amitié ; tout autre remerciement serait indigne de moi. Agréez donc, mon ami, l'hommage de cette pièce, comme un garant de mon attachement et de ma reconnaissance. »

Les Deux Nicodème, ou les Français sur la planète de Jupiter, opéra-folie en prose et en deux actes (paroles et musique), Théâtre-Feydeau, 21 novembre 1791. — « Tout Paris, lit-on dans *l'Almanach général de tous les Spectacles*, a su l'éclat de la première représentation de cette pièce, qui a été si tumultueuse que l'officier municipal a paru sur le théâtre pour rappeler les spectateurs au bon ordre. Une cabale préméditée depuis six mois a occasionné tout ce trouble. L'auteur ayant retranché tout ce qui pouvait servir de prétexte aux malintentionnés pour troubler le repos public, la seconde représentation a complètement réussi, et la troisième, la quatrième, la cinquième pareillement... » Le fait est que l'esprit réactionnaire, quoique fort honnête, qui animait les

pièces du Cousin-Jacques, en rendait généralement la représentation fort orageuse.

Nicodème aux Enfers, pièce en cinq actes, Théâtre....., 1798. — « Dans une note du *Chansonnier bourgeois*, tom. III, page 85 (dit M. Ch. Monselet dans *les Oubliés et les Dédaignés*), le Cousin-Jacques parle de cette pièce, qui, écrit-il, a eu vingt-deux représentations; mais il oublie de désigner le théâtre. J'ai dit que je ne croyais pas que *Nicodème aux Enfers* eût été imprimé. » Pour ma part, j'ai cherché vainement les traces de cet ouvrage. On voit, en tous cas, que le Cousin-Jacques exploitait vigoureusement ce type de Nicodème créé par lui, comme Dorvigny avait fait pour Janot et Pompigny pour Barogo.

Allons, ça va, ou le Quaker en France, tableau patriotique en vers et en un acte, mêlé de vaudevilles, Théâtre-Feydeau, 7 Brumaire an II (28 octobre 1793). — J'ignore si cette pièce contenait de la musique nouvelle.

Toute la Grèce, ou Ce que peut la Liberté, tableau patriotique en un acte, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, opéra, 16 Nivôse an II (5 janvier 1794).

Le Compère Luc, ou les Dangers de l'Ivrognerie, opéra-comique en deux actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, Théâtre Feydeau, 1^{er} ventôse an II (19 février 1794). « Tombé, disent *les Spectacles de Paris*, en dépit d'une belle musique qui n'a pu soutenir un poème rempli de traits de mauvais goût et de trivialités. » — Non compris dans le catalogue de M. Charles Monselet.

Démosthènes, tableau patriotique en un acte et en vers, Opéra-Comique national (Théâtre Favart), 2 germinal an II (22 mars 1794). — J'ignore si cette pièce contenait de la musique nouvelle.

La Petite Nannette, opéra-comique en deux actes, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre Feydeau, 19 frimaire an V (9 décembre 1796). — Très grand succès.

Turlututu, empereur de l'Isle Verte, « folie, bêtise, farce ou parade, comme on voudra, en prose et en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des marches, des chœurs, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., etc., paroles et musique du Cousin-Jacques, représentée à moitié le lundi 3 juillet 1797 (15 messidor an V), et ensuite tout à fait le surlendemain mercredi, 17 messidor, sur le théâtre de la Cité. »

Jean-Baptiste, opéra-comique en un acte et en prose (paroles et musique), Théâtre Feydeau, 13 prairial an VI (1^{er} juin 1798).

Un Rien ou l'Habit de noces, « folie épisodique en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux » (paroles et musique), Ambigu-

Comique, 19 prairial an VI (7 juin 1798). — Au sujet de la musique de cette pièce, que le Cousin-Jacques trouvait excellente, comme tout ce qu'il faisait, on trouve, dans la préface de la pièce, ces lignes, qui ne sont pas sans quelque intérêt : — « ... Je parle de chant; et cela me ramène à dire quelque chose de ma musique. Ma musique! ce n'est pas là le mot, c'est tout au plus une *musiquette*; et je suis venu au monde tout exprès pour ajouter ce mot-là, par mon diminutif de talent pour la composition, au dictionnaire néologique de notre siècle. Au reste, mes airs plaisent; on les chante partout; beaucoup d'amateurs les trouvent *gentils*; c'est tout ce que je veux. Je les crois naturels; on les dit originaux; c'est fort bien; je n'en demande pas davantage. Grétry m'a souvent répété de ne suivre en musique que mon imagination et mon cœur; mon pauvre Lemoyne, qui est presque mort dans mes bras, tout sévère et maussade qu'il était dans ses remontrances, souriait parfois aux airs que je lui chantais. Mais un homme, que j'aime infiniment, un homme, dont j'adore le talent, un homme, avec lequel de nombreux rapports d'esprit, d'état et de sentiments m'ont lié plus étroitement qu'avec beaucoup d'autres artistes, un homme, qui joint à la qualité de littérateur vraiment instruit celle d'un compositeur plein de grâce et d'expression, un homme, que j'applaudis toujours à la scène avec un nouveau plaisir, et qui ne se doute pourtant ni du zèle que je lui marque, ni de ce que je dis de lui maintenant, c'est Gaveaux. C'est avec Gaveaux que j'ai appris à donner à mes airs plus de régularité, à mes ritournelles plus d'expression, à mes premiers violons plus de grâces et d'originalité; c'est avec Gaveaux que j'ai connu enfin ce que c'était qu'une marche d'harmonie; c'est avec Gaveaux, et surtout en étudiant sa méthode sur ses ouvrages, que j'ai compris ce que c'était qu'une clarinette, et pourquoi j'écrivais un cor en *ut*, tout en le marquant en *mi* bémol, quand j'étais en *si*. Toutes choses énigmatiques, qui me cassaient la tête auparavant en pure perte. C'est avec Gaveaux que j'ai su qu'une basse peut avoir de l'esprit séparément, mais qu'il ne faut pas que chaque partie ait de l'esprit en même temps, parce que trop de confusion nuit à l'esprit de chaque partie, et que la partie chantante doit toujours dominer, comme le sujet principal d'un tableau doit saillir seul au milieu de tout ce qui n'est qu'accessoire. Enfin, c'est avec Gaveaux, en lui volant, de force ou de gré, quelques momens précieux, dût-il enrager de tout son cœur contre moi, que mon ignorance se décrassera, et que ma petite lyre de village finira par rendre des sons plus agréables et moins défectueux : ceci soit dit sans offenser tous les compositeurs qui m'aiment et que j'aime aussi. Ils ont leur mérite sans doute; mais on ne se commande pas là-dessus. Mon genre est original,

et ce n'est ma faute s'il éprouve une force d'attraction vers tel ou tel talent... »

Le Grand Genre, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Ambigu-Comique, 24 nivôse an VII (13 janvier 1799).

Magdelon, comédie épisodique en prose et en un acte, mêlée d'ariettes (paroles et musique), Théâtre du Palais-Égalité (Montansier), 16 prairial an VII (4 juin 1799).

Emilie, ou les Caprices, comédie en vers et en trois actes, Théâtre des Jeunes-Artistes, 21 messidor an VII (9 juillet 1799).

Les Deux Charbonniers, ou les Contrastes, comédie en prose et en deux actes, mêlée d'ariettes (paroles et musique), Théâtre Montansier, 7 fructidor an VII (24 août 1799).

Le Bonhomme, ou Poulot et Fanchon, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Théâtre Montansier, 21 frimaire an VIII (11 décembre 1799). — Non compris dans le catalogue de M. Charles Monselet (1).

En dehors du théâtre, voici ce que le Cousin-Jacques a publié en fait de musique :

Les Soirées chantantes, ou le Chansonnier bourgeois (Paris, Moutardier, an XII, 3 vol. in-12, le premier de 296 pages, le second de 284, et le troisième de 290.)

Délassements du Cousin-Jacques, ou Etrennes lyriques pour l'année 1787, dédiées à M^{me} Dugazon. (Recueil de romances gravées; in-12 de 80 pages, chez M^{me} Borelly.)

M^{me} Dugazon venait de faire, dans la *Nina* de Dalayrac, l'une de ses plus magnifiques créations, lorsque le Cousin-Jacques lui dédia ce petit recueil de romances. Bachaumont disait à ce sujet : — « Le Cousin-Jacques, qui ne fait rien comme les autres, vient de dédier à M^{me} Duga-

(1) A ce répertoire il faut ajouter quelques autres pièces : *Coriolinet, ou Rome sauvée*, « folie héroï-comique en vaudevilles et en trois actes, » cataloguée par M. Charles Monselet, imprimée en 1786, mais non représentée sans doute; — *Sylvius Nerva, ou l'École des Familles*, drame lyrique en trois actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, imprimée en l'an III, reçue et répétée à l'Opéra, mais non représentée; — *L'Ivrogne vertueux*, opéra comique en deux actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, annoncée dans une note de *Toute la Grèce* et dans l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1791) comme étant reçue à l'étude au théâtre de Monsieur, mais qui, malgré la mention de l'*Annuaire dramatique* de 1813, n'a évidemment jamais été joué; — *Le Retour de Nicodème*, pièce en quatre actes, « annoncée depuis près d'un an sur les affiches » du Théâtre-Français comique et lyrique, selon l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1792), et qui ne doit pas avoir été jouée non plus; enfin, *les Trois Nicodèmes*, pièce mentionnée en divers endroits, mais non représentée.

zon ses *Délassements*, ou *Etrennes lyriques* pour l'année 1787. A la fin de son épître en vers, il lui dit :

« Ce qui nous plaît, ce qui te rend si belle,
« C'est la nature et c'est la vérité
« Avec laquelle

« Je suis pour la vie, *Nina*, ton très-humble serviteur et cousin, etc. »

Romances de Berquin, mises en musique. (Paris, 1798, 2 vol. in-8.)

Hurluberlu, ou *le Célibataire* (poème comique et moral (avec neuf airs notés), par le Cousin-Jacques (Londres [Paris?], 1783, in-8°.)

Et dire que de tout cela, soit poésie, soit musique, rien, absolument rien n'est resté, et que le Cousin-Jacques n'est connu aujourd'hui que de quelques curieux acharnés de la musique et de la littérature!

ARTHUR POUGIN.





LES
COMMENCEMENTS DE SPONTINI

1774 — 1807



LE 5 du mois dernier, la petite ville de Majolati, mise en goût par les nombreux centenaires célébrés depuis un an ou deux en France et en Italie, — faut-il rappeler Pétrarque, Boieldieu, Michel-Ange, Saboly? — se souvenait qu'elle aussi avait donné le jour à l'un de ces privilégiés de la fortune, de ces hommes de génie qui font le renom de leur cité natale, et, bien que l'anniversaire de la naissance de Spontini fût passé depuis près d'un an, elle fêtait aussi brillamment que possible la venue au monde du grand musicien.

Italien d'origine, l'auteur de *la Vestale* est devenu presque français par ses chefs-d'œuvre, et, comme tant d'illustres compositeurs, il a fait rejaillir un peu de sa gloire sur son pays d'adoption. Il acquittait ainsi une juste dette de reconnaissance, car c'est au contact de la scène française, à l'étude des chefs-d'œuvre éclos depuis près d'un siècle à l'Opéra français qu'ils doivent, les uns comme les autres, Gluck comme Piccinni, Sacchini comme Salieri, Spontini comme Meyerbeer et Rossini, la complète révélation de leur génie et la pleine possession de leurs forces musicales.

A ce titre, le centenaire de Spontini doit nous intéresser plus vive-

ment que tout autre, et le moment me paraît opportun pour publier quelques recherches sur les premières années de Spontini et sur ses débuts à Paris. Ce sont toujours les commencements qu'on connaît le moins dans la carrière des grands musiciens, par la simple raison que les investigations des premiers écrivains ayant toujours porté sur l'époque la plus glorieuse et la plus facile à étudier, ceux qui viennent après ont beaucoup plus court de paraphraser simplement ce qui a déjà été dit avant eux, et de passer le plus rapidement possible sur ces commencements qu'il serait plus embarrassant d'élucider.

Quand il s'agit d'un compositeur comme Spontini, ces années de déboires et de revers sont d'autant plus intéressantes à connaître, car elles renferment un enseignement salutaire, en ce qu'elles montrent à tous les musiciens comment, fût-on doué du plus grand génie, il faut toujours commencer par lutter, par échouer, par accepter les pièces les plus pitoyables avant de rencontrer le poème qui doit révéler votre puissance créatrice à la foule et vous faire faire le premier pas dans la voie de l'immortalité.

C'est donc à la période des débuts de Spontini à Paris, — jusqu'à l'apparition de *la Vestale*, — que se restreint ce petit travail. Alors même que le temps ne m'aurait pas manqué, je n'aurais pu en entreprendre un plus long sans aller sur les brisées d'un excellent confrère, qui se propose de donner au *Ménestrel* une étude biographique et critique absolument complète sur l'auteur de *Fernand Cortez* : je désire simplement que mes recherches puissent en éviter quelques-unes à M. Victor Wilder.

I

EN ITALIE

Il y avait, à la fin du dernier siècle, dans la petite ville de Jesi (États-Romains), un enfant de six ans, très éveillé, que ses parents, cultivateurs aisés, destinaient au sacerdoce. Ce petit garçon, le second de cinq enfants dont trois devinrent prêtres, était né le 14 novembre 1774, dans un village voisin, à Majolati, et s'appelait Luigi-Gaspere-Pacifico Spontini. Il avait été confié, par ses parents, à son oncle paternel, Joseph Spontini, doyen de l'église Santa-Maria del Piano, à Jesi, qui s'était chargé d'élever le bambin en vue de l'état ecclésiastique. Ce n'était pas là une petite affaire, car son neveu ne paraissait pas avoir reçu du ciel

une vocation très prononcée. La seule chose qui l'intéressât dans l'église, c'était le son des cloches.

Le carillon de Santa-Maria était célèbre bien loin à la ronde. Aussitôt qu'il entra en branle pour sonner messes, vêpres ou angelus, si l'on cherchait Gaspare afin de lui confier l'encensoir ou les burettes, on était sûr de le trouver perché dans le clocher même, et délicieusement absorbé par le plaisir d'ouïr de près ce bruyant concert. Un jour, il pensa payer cher ce passe-temps favori. Une effroyable tempête éclata comme le carillon de Santa-Maria sonnait à toute volée. Installé à sa place ordinaire, l'enfant écoutait avec bonheur cet orchestre d'airain auquel le roulement du tonnerre formait comme une basse continue, quand la foudre tomba sur le clocher et renversa le jeune dilettante, qui fut jeté dans l'étage inférieur. Heureusement pour lui que les ouvertures de chaque étage n'étaient pas en ligne perpendiculaire, sans quoi il eût été précipité jusqu'en bas : il en fut quitte pour la peur et une belle collection de bosses et de contusions.

A quelque temps de là, l'oncle de Gaspare, désirant faire construire un orgue, manda à Jesi un organiste de Recanati, nommé Crudeli. Tout en travaillant à son instrument, cet artiste, logé chez le doyen, s'exerçait de temps à autre sur un clavecin qu'il avait apporté avec lui. Ce fut une révélation pour l'enfant, qui se tenait aux côtés du musicien lorsqu'il jouait, l'écoutait avec une attention soutenue et s'essayait à l'imiter dès qu'il tournait le dos. Crudeli devina bientôt qu'il y avait en Gaspare le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer ; il lui donna quelques leçons, lui apprit un peu à jouer de l'orgue, si bien qu'à l'époque de son départ, M. le doyen consentit à voir son neveu continuer l'étude de la musique sacrée, espérant encore que cette science aiderait à l'avancement du futur abbé. Mais une circonstance fortuite vint bientôt l'alarmer de nouveau sur la vocation ecclésiastique de son pupille.

En étudiant la musique d'église comme délassement, Gaspare était tenu de fréquenter assidûment le séminaire de Jesi pour y poursuivre ses études littéraires. Or, en se rendant chaque jour à sa classe, l'enfant avait remarqué sur son chemin une fenêtre, et à cette fenêtre une jeune et jolie fille, à la beauté de laquelle il ne manquait jamais de rendre hommage en ôtant poliment son chapeau. Le bruit de cette galanterie précoce, qui amusait le voisinage, étant venu aux oreilles du sévère doyen, il jugea le cas assez grave pour nécessiter l'emploi des grandes mesures : le galant Gaspare fut menacé du fouet. La fierté du jeune garçon se révolta d'un pareil traitement, et il s'enfuit à Monte-San-Vito,

autre village de la marche d'Ancône, où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir.

Cet oncle se montra plein de bonté pour lui, et le confia au maître de chapelle de l'endroit, nommé Quintiliani, afin qu'il le guidât dans ses études musicales. Une année se passa, au bout de laquelle Gaspare revint à Jesi, chez son oncle Joseph, qui, renonçant dès lors à lui faire endosser la soutane, et voulant qu'il suivît librement sa vocation tout en continuant ses études classiques, le remit entre les mains du chanteur Ciuffolotti et de l'organiste Menghini. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de chapelle à Jesi, puis dans celle de Bonanni, de la chapelle de Masaccio, avec lequel l'enfant étudia la théorie musicale d'après les traités de Martini, de Fux, de Paolini et de Gasparini.

Quand il fut parvenu à l'adolescence, Gaspare obtint non sans peine de son père, qui regrettait vivement de le voir renoncer au sacerdoce, la permission de se présenter au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, à Naples. Il y fut admis en 1791, et put dès lors compléter son éducation musicale sous la direction de deux maîtres célèbres, Sala et Tritta. Il y fit de rapides progrès et obtint bientôt le titre de *maestrino*, qui équivaldrait à l'emploi de *répétiteur* des Conservatoires de France. Tout en continuant d'étudier, Gaspare composait des cantates, des oratorios, qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs, voire même des morceaux d'opéra, que Paisiello, Fioravanti et Cimarosa, jugèrent dignes d'être intercalés dans quelques-unes de leurs partitions : c'est l'usage en Italie pour les jeunes compositeurs de débiter ainsi sous le patronage de leurs aînés en gloire et en succès. Dans le cas présent, ces morceaux plurent assez au public pour qu'un des directeurs du Théâtre Argentina proposât au jeune musicien de désertier l'école et de venir avec lui à Rome, en faisant briller à ses yeux l'espoir d'avoir un opéra entier à mettre en musique.

Gaspare, qui avait alors vingt-deux ans — c'était en 1796, — ne se fit pas prier pour consentir à cette escapade. L'impresario, du nom de Sismondi, lui procura un faux passeport, à l'aide duquel il put s'échapper de Naples. Presque tous les compositeurs réputés d'Italie s'étaient donné rendez-vous à Rome, au carnaval de cette année, pour s'y disputer les honneurs de la scène. En voyant apparaître sur le théâtre de leurs succès l'échappé du Conservatoire de Naples, ce fut parmi eux un cri général pour faire rentrer à l'école ce concurrent improvisé; et l'écolier en rupture de *bancs* ne dut la faveur de rester à Rome pour y composer son opéra qu'à la protection du gouverneur de la ville dont il avait su conquérir les bonnes grâces. Il écrivit donc et mit à la scène, en moins de

six semaines, son opéra-buffa, *I Puntigli delle donne* : ce premier ouvrage de Spontini fut joué le 26 décembre 1796, et obtint un succès d'enthousiasme, auquel ne contribuèrent pas peu la jeunesse et la bonne mine de l'auteur. Il fut porté en triomphe au sortir du théâtre, comme c'est l'usage en Italie, au bruit des acclamations, à la lueur des torches, sous une pluie de fleurs. A quelque temps de là, Gaspare rentrait en vainqueur dans cette ville de Naples, d'où il était sorti naguère en fugitif.

Piccinni usa à son égard de la plus grande bienveillance ; non-seulement il le fit rentrer au Conservatoire, mais il l'admit au nombre de ses élèves et se plut, ainsi que Cimarosa, à le diriger dans ses premiers essais avec une bonté toute paternelle. Gaspare écrivit, sous la direction de l'auteur de *Didon*, son second opéra, *l'Eroismo ridicolo*, qui fut représenté à Rome en 1797. L'année suivante, il fit jouer, dans la même ville, *il Finto pittore*, puis *la Fuga in maschera* à Naples, *l'Isola disabitata* à Florence, ainsi que son premier opéra-seria, *Teseo riconosciuto*, qui lui valut une ample moisson de lauriers et de sonnets. Dans une de ses pièces de vers se trouvait une bien flatteuse prophétie que l'avenir a pleinement vérifiée, au contraire de tant de prédictions élogieuses auxquelles le temps prête un sens cruellement ironique :

*Che se cotanto, in sul april degl' anni
Oprar col suo pote musico ingegno
Che sia quando abbia piu robusti i vanni? (1)*

Une fois lancé dans cette voie, Spontini n'avait plus qu'à se laisser aller et à composer tous les opéras sérieux ou bouffons que lui commandaient les impresarios. Il écrivit deux nouveaux ouvrages dans le courant de 1799 : *Che più guarda m' en vede*, à Florence, et *la Finta filosofa* à Naples. Peu de temps après, la cour de Naples, réfugiée en Sicile à la suite de l'invasion des troupes françaises, appela Spontini à Palerme : le compositeur répondit à cet appel, sur le refus de Cimarosa qui se trouvait alors malade. Dans le trajet, le jeune maëstro eut à subir une furieuse tempête : il garda toujours le souvenir de cet effroyable ouragan, et se plaisait même à attribuer le caractère imposant des œuvres de sa maturité à l'impression du spectacle grandiose et terrible qu'avait produit sur lui ce cataclysme.

(1) Que fera-t-il lorsqu'il pourra s'élever d'un vol plus sûr, celui qui, n'étant encore qu'au printemps de la vie, a pu produire de telles œuvres par la force naturelle de son génie musical !

Son séjour à Palerme fut marqué par trois autres opéras : *I Quadri parlanti*, *Sofronia e Olindo* et *Gli elusi delusi*, qui datent de l'année 1800 ; mais le dérangement de sa santé, d'autres disent une aventure galante et qui menaçait de tourner au tragique, contraignit Spontini de quitter la Sicile au plus vite. A en croire le roman, il aimait une dame de haute noblesse qui n'aurait pas cru déroger en épousant un artiste, mais dont la famille était trop orgueilleuse pour tolérer une pareille alliance et trop puissante pour ne pas l'empêcher de quelque manière que ce fût. En présence du danger qui menaçait sa vie, le jeune musicien prit le parti le plus sage et — pour parler le style du temps — il s'éloigna non sans regret du théâtre de ses succès et de l'objet de ses amours.

Il se rendit d'abord à Rome où il fit jouer, en 1801, un nouvel opéra, *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Moricelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese*, les opinions du temps défendant de parler de princesses. Après quoi, Spontini fit encore jouer, dans la même ville, le dernier de ses ouvrages italiens, *le Metamorfosi di Pasquale* : on était alors à la fin de l'année 1802.

Cependant l'ambition mordait au cœur le jeune musicien. Il rêvait de plus grands triomphes que ceux qu'il allait quêtant de ville en ville à travers la péninsule ; il voulait venir en France. Durant son séjour à Palerme, il s'était précisément lié d'amitié avec une famille française qui allait rentrer dans sa patrie. Spontini crut voir là une occasion favorable de tenter la fortune à l'étranger et résolut de partir. De Venise, il ramena précipitamment son père à Jesi et courut retrouver ses amis à Naples : quelques jours après il s'embarquait avec eux pour Marseille.

II

EN FRANCE

Spontini arriva à Paris en 1803. Il y donna d'abord des leçons de chant qu'il obtint par la protection des Barillon, des Michel, des Récamier et autres notabilités financières du temps, pour lesquelles des banquiers et négociants de Marseille lui avaient donné des lettres de recommandation. Fétis le connut alors chez un modeste facteur de pianos de la rue Sainte-Avoye : le jeune Gaspare y venait quelquefois implorer de

nouvelles leçons, mais déjà fier en son obscurité et plein de confiance en l'avenir.

Le grand point étant de se faire connaître, il s'efforça d'abord de faire représenter au Théâtre-Italien un de ses opéras écrits en Italie. Il choisit *la Finta Filofofa* (*la Philosophe par feinte*) qui avait été jouée à Naples en 1799. La première représentation eut lieu à l'Opéra-Italien, le samedi 11 février 1804, en présence du Premier Consul et de Joséphine. Les journaux, en l'annonçant, avaient soin de dire que la partition était « de M. Spontini, du Conservatoire de Naples et élève de Cimarosa » ; elle était chantée par Martinelli, Aliprandi, Crucciati, Oliveti, et M^{mes} Nava-Aliprandi, Fedi et Cantoni.

Cet opéra fut bien accueilli et obtint un succès d'autant plus flatteur que le public se tenait sur ses gardes, prétendant exercer rigoureusement ses fonctions de juge. La jeunesse de l'auteur inspirait de la défiance et sa réputation si grande en Italie était presque nulle à Paris. On savait de plus qu'il brigait l'honneur d'écrire pour les théâtres nationaux : que de motifs pour se décider à être sévère et à ne pas s'abandonner aux premières impressions ! Malgré cette disposition générale des esprits, l'auteur remporta un triomphe des plus éclatants. Le public voulait n'approuver qu'avec choix : il applaudit tout avec transport.

Cependant, prévenu comme il était, il ne se laissa gagner que vers la moitié du premier acte, à l'audition d'un très joli quintette ; au deuxième, il applaudit vivement le duo des deux bouffons : *Di questo figlio amato*, et le septuor final, qui, au dire d'un critique du temps, est le morceau le plus extraordinaire de l'ouvrage, « tant l'auteur y a déployé de finesse et d'intelligence dramatique ». Au troisième acte, on remarqua surtout un duo entre madame Nava et Martinelli : peut-être l'aurait-on fait répéter si les acteurs n'avaient paru las ; « et l'on conçoit que les répétitions d'une pareille musique les eût cruellement fatigués, » dit naïvement le critique du *Journal de Paris*. Bref, à la fin du spectacle, l'heureux compositeur dut paraître sur la scène au milieu des plus vifs applaudissements.

Cette ovation toute italienne obtenue avec un opéra italien, ne prouvait rien pour l'avenir du débutant. Il le comprit et voulut se signaler à l'attention du public par un succès plus sérieux remporté sur un théâtre français et avec une pièce française. Il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite maison*, opéra-comique en trois actes, de Dieulafoy et Gersaint. Deux mois lui suffirent pour écrire ce long ouvrage, qui, annoncé longtemps à l'avance, parut enfin, à l'Opéra-Comique, le samedi 12 mai 1804. Malheureusement le sujet de la pièce était mal choisi

pour l'époque, et ce tableau de mœurs assez licencieuses indisposa le public à ce point que la représentation ne put pas finir (1).

« *C'est un pesant fardeau qu'un nom trop tôt fameux!* »

s'écrie le *Journal de Paris*. On avait embouché toutes les trompettes de la renommée pour nous prôner d'avance *la Petite maison*, et en une heure et demie la voilà tombée. Elle vient de crouler au bruit des sifflets les plus aigres que nous ayons entendus de notre vie, et au moment même où nous écrivons (onze heures du soir), ils font encore retentir la salle; la pièce n'a pas été jusqu'à la fin. Certes, le poème est bien mal conçu, et le dialogue bien pauvre d'esprit; mais ce serait une injustice que de décerner une couronne au musicien en condamnant impitoyablement l'auteur des paroles. A l'exception d'un joli trio et d'un chœur villageois, tous les morceaux de musique nous ont paru médiocres: ils ont en général de la légèreté et de la franchise; mais point de caractère scénique, point de sentiment. On ne doit que des éloges aux comédiens. Chacun d'eux a fait de son mieux pour soutenir la pièce; mais il est des choses impossibles, et nous ne sommes plus au temps des miracles. »

Le jugement est sévère. La stricte justice voulait qu'en pareille circonstance on distinguât bien la part des librettistes et celle du musicien; mais, sans se préoccuper d'une distinction qu'il juge superflue, le critique n'épargne que les acteurs, à savoir: Elleviou, qui jouait le grand seigneur caché sous le nom de Lambert; Martin, son valet; Juliet, M. Duplan; Gavaudan, un marquis; madame Gavaudan, la naïve Lucile; madame Gonthier, Marguerite; puis Lesage, Batiste, Paul, Valière, mesdames Scio-Messie et Hubert-Lesage, chargés de rôles secondaires.

Si le *Journal de Paris* a la bienveillance de taire les détails de ce scandale, Geoffroy, qui rédigeait alors le feuilleton des *Débats* et qui, ne connaissant en musique que l'ancien opéra français, était fort hostile aux musiciens italiens, se complâit à raconter ces troubles dans les moindres détails. C'est un curieux récit et qui mérite d'être connu.

..... La pièce était parvenue sans encombre notable, jusque vers le milieu

(1) Fétis dément formellement certaine note manuscrite (peut-être de Spontini) qui attribuait cette opposition à une cabale du Conservatoire. « J'étais à la représentation, écrit-il, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes études de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut que trop réelle, mais elle se constitua un peu plus tard. »

du second acte : on écoutait par égard pour les chanteurs, par politesse pour le musicien étranger, lorsque la patience lassée n'a pu résister à l'apparition d'un bedeau de paroisse : délicatesse inconcevable, puisqu'on souffre bien sur la scène des évêques, des curés, des moines et des religieuses ; mais ce qui a surtout fait éclater l'orage, c'est le propos assez plat d'un valet qui dit, en parlant d'un bourgeois qu'on veut faire passer pour un seigneur déguisé :

*Ce monsieur n'est ni seigneur ni prince ;
C'est tout au plus s'il est chrétien.*

Cette sottise méritait plus de mépris et de pitié que de colère ; et l'affaire se serait peut-être raccommodée, sans une autre balourdise du valet malencontreux, qui prend le contrat de vente d'une maison pour un écrin de pierreries.

Les sifflets trop longtemps contenus se sont alors débordés, et leur violence n'a pu même être réprimée par la présence auguste des deux princes de l'Opéra-Comique, Elleviou et Martin, alors en scène. Ces deux chanteurs, peu accoutumés à une pareille musique, sont restés interdits et muets ; leur gosier glacé a refusé passage aux roulades :

Vox faucibus hæsit.

Elleviou, plus ardent et plus vif, s'est avancé sur le bord du théâtre, et, d'un ton où le dépit étouffé perçait à travers le respect, a demandé si l'on voulait permettre que l'on continuât la pièce. Le public, par ses applaudissements, et même par un consentement formel, a fait assez connaître qu'il désirait en voir la fin ; mais les sifflets succédant bientôt à ces marques d'approbation, et le tumulte ne cessant point, les acteurs en ont conclu qu'on ne voulait plus les entendre : ils ont pris brusquement leur parti, comme gens qui se croient personnellement offensés.

Les musiciens ont donné le premier signal de la retraite ; en un clin d'œil l'orchestre a été évacué. Cette fuite indiscrete et prématurée était l'annonce d'une rupture ouverte : les acteurs ont suivi les musiciens ; on a baissé la toile ; et pour que le public ne pût douter de l'intention qu'on avait de le chasser promptement, on descendait le lustre, on baissait la rampe, on commençait à enlever les pupitres, et pendant tout ce déménagement la salle retentissait du plus effroyable vacarme : les uns demandaient la pièce, les autres seulement la musique ; ceux-ci applaudissaient Elleviou, ceux-là Blasius, chef-d'orchestre : on criait, on sifflait, on riait, et personne ne s'en allait, chacun voulait voir le dénouement de cette farce.

Enfin les comédiens, très embarrassés de leurs hôtes, ont jugé qu'ils ne pouvaient pas en conscience les laisser passer la nuit au théâtre ; on a levé la toile. Le semainier perpétuel a paru avec le commissaire pour annoncer une indisposition soudaine de madame Scio : cette nouvelle a été reçue avec des huées ; le commissaire ne pouvant se faire entendre, s'est longtemps promené sur la scène, auditeur et spectateur des cris, et du désordre qui allait toujours croissant. Elleviou et Martin sont venus au secours du commissaire,

amenant pour renfort le musicien, dont la vue leur a paru propre à rétablir l'harmonie dans un concert si discordant.

Elleviou a essayé quelques excuses qu'on a mal accueillies : alors toutes les négociations ont été rompues, et l'on a baissé définitivement la toile. Il était plus d'onze heures ; le parterre, forcé de se retirer, a voulu laisser en partant des marques éclatantes de son courroux ; les bancs, les pupitres, les instruments de musique ont payé pour les acteurs et les musiciens ; on a fait un grand carnage de ces victimes innocentes, et le champ de bataille est resté couvert de débris, monuments de la vengeance publique.

Puis le critique de continuer sur ce ton, de reprocher aux chanteurs leur humeur hautaine, de faire le procès au compositeur dont on avait annoncé le nouvel ouvrage avec trop de fracas, au librettiste dont la pièce « joignait l'indécence à la platitude », de complimenter légèrement les acteurs pour leurs efforts méritoires et enfin d'arriver à la musique, dont il fait prompt justice en quelques lignes.

« La musique, dit-il, n'a pas répondu à l'attente extraordinaire du public et aux éloges extravagants de certains journaux : quelques morceaux agréables, un trio, un air d'Elleviou, un chœur annoncent que le jeune compositeur a des moyens ; mais il faut qu'il étudie la scène, qu'il apprenne le grand art de donner à la musique l'expression du sujet ; de mettre dans un ouvrage de l'unité, du dessein ; en un mot, l'art de faire dire quelque chose à la musique, secret inconnu à tant de savants musiciens. La pièce nouvelle a été précédée des *Chasseurs et la laitière*. Quelle distance de cette musique à celle de *la Petite maison* ! Tout, dans la première, est imitatif, pittoresque, dramatique ; la seconde n'a qu'un agrément frivole, qu'un vain éclat : on peut dire presque à chaque morceau : *Que me veux-tu ?* Cependant *les Chasseurs et la laitière* sont méprisés, mutilés, estropiés ; c'est pour nous de la musique de village. On m'a vivement reproché d'avoir douté que le musicien de *la Petite maison* fût au niveau de la réputation colossale qu'on prétendait lui faire ; j'ai cru lui rendre service en le préservant du poison de la flatterie : la présomption et les louanges avortées font avorter tous les jeunes talents. »

Cela n'est malheureusement que trop vrai, mais tel n'est pas le cas pour le premier ouvrage français de Spontini. *La Petite maison* fut encore jouée le lundi suivant et le mercredi ; elle fut même annoncée pour le vendredi, mais on changea d'avis et cette pièce disparut à jamais de l'affiche. C'était un grave échec pour le compositeur. Il faut dire aussi que l'époque à laquelle Spontini arrivait à Paris était des moins favorables pour son début, car il y avait alors parmi les musiciens français, et

surtout parmi les professeurs et les élèves du Conservatoire, une alliance défensive contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances plus ou moins graves avaient amené cet état de choses et cette ligue des nationaux contre les étrangers.

C'étaient d'abord les compositeurs italiens, Della-Maria et Nicolo en tête, qui, n'ayant eu que de médiocres succès dans leur patrie, étaient venus chercher fortune à Paris et avaient envahi l'Opéra-Comique, improvisant des partitions avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école et remplissant ainsi une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, une troupe d'opéra italien était à demeure à Paris et faisait ainsi concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra : ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Ce fut précisément à cette époque qu'arriva Spontini, et les deux partis lui firent également mauvais accueil. Les compositeurs français le traitèrent comme un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris leur barrait l'accès des théâtres, et ses compatriotes ne virent en lui qu'un nouveau rival.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poème de *la Vestale* que Jouy lui confia. L'auteur avait successivement offert cette tragédie à Méhul et à Cherubini, mais ni l'un ni l'autre n'en avaient compris le mérite, et celui-ci venait de la lui rendre après avoir longtemps hésité à la mettre en musique. Ce poème dédaigné par ces deux maîtres de la scène française était un trésor sans prix aux yeux du jeune musicien, car il allait lui fournir l'occasion de mettre en évidence une puissance de génie qu'il ne croyait peut-être pas posséder.

De son côté, Dieulafoi devait bien offrir à son collaborateur réparation de la déroute où il l'avait entraîné avec *la Petite maison* et il lui remit un ouvrage qu'il venait d'écrire précisément avec Jouy : c'était un drame en un acte, *Milton*. Spontini se hâta de le mettre en musique, et le mardi 27 novembre 1804 la représentation en fut donnée au Théâtre-Feydeau.

Milton, vieillard, poète, aveugle.	M. Solié.
Emma, sa fille.	M ^{me} Gavaudan.
Lord Davenant, sous le nom d'Arthur.	M. Gavaudan.
Godwin, quaker, juge de paix.	M. Chenard.
Miss Charlotte, sa nièce, fille surannée.	M ^{me} Créty.

Cette fois, le musicien fut plus heureux et sortit enfin de la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris. Avec l'esprit clairvoyant des artistes véritablement doués, il avait

tiré profit des attaques de ses ennemis; son style avait pris plus d'ampleur, sa manière avait acquis plus de variété et plus de couleur : toutes qualités précieuses pour bien rendre en musique un ouvrage dont la donnée dramatique aurait mieux convenu au cadre de l'Opéra qu'à la scène de l'Opéra-Comique. En s'essayant avec ce poème qui demandait de nobles accents, l'auteur sembla préluder aux grands succès qui l'attendaient sur notre première scène lyrique.

L'ouverture est traitée d'une main légère et paraissait du moins agréable à entendre, si elle ne s'accordait pas trop avec les sentiments tendres ou les épisodes touchants du drame auquel elle servait de prologue. On peut reprocher au premier air de Charlotte et au trio qui suit entre Charlotte, Arthur et Godwin, d'être écrits trop haut, mais en revanche la romance d'Emma : *J'aurai le sort de la fleur des déserts*, est d'une simplicité aimable et accompagnée d'une façon charmante. L'hymne au soleil chanté par Milton est une mélodie d'une inspiration assez large, d'un style trop fleuri à la voix comme à l'orchestre avec ces arpèges incessants des violons et surtout dans la partie de cor solo qui concerte avec le chanteur; cependant le début de ce morceau, d'une simplicité noble, fait pressentir quelque peu la transformation qui allait s'opérer bientôt dans le talent du musicien. L'air écossais : *Quittez les riantes campagnes*, est arrangé successivement à deux et trois voix avec beaucoup de goût. Le duo d'Arthur et d'Emma : *Quels traits ! quelle grâce touchante !* qui devient un quatuor, par l'arrivée de Charlotte et de Godwin, renferme encore de gracieux passages ainsi que le quintette final où se trouve intercalée une improvisation du poète, un hymne à l'Hymen, qui a bien inspiré le compositeur.

Ce remarquable ouvrage obtint un succès mérité. Le public surtout lui fit bon accueil; la critique, au contraire, resta sur ses gardes et tint injustement rigueur au musicien pour ses échecs précédents. Voici, en premier lieu, le jugement du *Journal de Paris* : « L'opéra de *Milton* vient de réussir. Le grand poète qui en est le héros, est représenté, comme nous l'avions annoncé, aveugle et fuyant la vengeance de Charles II. Accueilli et caché par un quaker, il est découvert par un jeune seigneur, qui, sous le nom supposé d'Arthur, s'introduit dans la maison, et se fait aimer par Emma (c'est la fille du poète). Milton, qui croit à cet Arthur beaucoup plus d'âge qu'il n'en a, lui accorde toute sa confiance. Le quaker, au contraire, s'en méfie. On découvre à la fin que ce jeune homme est le fils d'un duc que Milton avait soustrait à la mort sous le protectorat de Cromwell, et la grâce que ce fils reconnaissant apporte à Milton (au grand étonnement de tout le monde, excepté du

public), forme à la fois le coup de théâtre et le dénouement de la pièce. Peu d'action, des situations fausses : Milton est représenté comme un vieillard aimable et spirituel; mais rien de ce qu'il dit ne décèle son génie impétueux et bizarre. Musique composée avec beaucoup de goût; plus de beautés dans l'orchestre que dans la partie vocale. Peu d'idées dramatiques; beaucoup trop de morceaux, et des morceaux beaucoup trop longs. »

L'aristarque du journal des *Débats* se départ un peu de sa sévérité vis à vis du musicien italien, et, tout en gardant encore une sage réserve, il s'efforce d'établir une juste balance entre les encouragements et les critiques. « La musique est de M. Spontini, élève de M. Cimarosa. Beaucoup de richesses, peu de choix, d'ordre et d'économie. Ce compositeur fécond et prodigue a de la peine à s'arrêter, et ne sait pas encore finir. Son ouverture est brillante et très longue; plusieurs de ses morceaux sont charmants et très longs : c'est un beau défaut que l'excessive abondance, mais c'est un grand défaut. M. Spontini charge un peu trop son orchestre; il n'a pas toujours l'intention dramatique assez nette et assez précise; il a besoin d'étudier encore notre goût, notre scène et notre Grétry, mais il a tout ce qu'il faut pour profiter de ces connaissances : son talent ne demande qu'une meilleure direction : il a fait assez dans cet ouvrage pour prouver qu'il est capable de faire très bien. »

Tout heureux de ce premier succès, l'auteur dédia sa partition à l'Impératrice des Français en reconnaissance des paroles encourageantes qu'elle avait bien voulu lui adresser à son début en France et qui, disait-il, « avaient été le plus puissant aiguillon pour son faible talent ». Le succès, du reste, s'affermi bientôt. Quoi qu'en aient dit les critiques, cet ouvrage, repris plusieurs fois, a toujours été entendu avec plaisir, et la traduction allemande que l'auteur en fit faire plus tard fut reçue avec faveur dans plusieurs villes, notamment à Vienne, à Dresde et à Weimar.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



MONSIEUR Campocasso, qui avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique en remplacement de M. Arsène Hous-saye, démissionnaire, vient également d'adresser sa dé-mission à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. .

— Les terrains de l'ancien Opéra, qui n'ont pas trouvé d'acquéreurs à l'adjudication du 17 juillet dernier, sont de nouveau mis en vente. L'adjudication de ces huit lots aura lieu le samedi 6 novembre prochain.

Six lots se trouvent en bordure de la rue Chauchat prolongée; un autre lot se trouve rue Rossini et le dernier est situé rue Le Peletier, au coin de l'ancien passage.

Voici la superficie de ces divers lots avec la mise à prix :

Ilot n° I. — Lot 1. — rue Rossini — 17 mètres de façade : superficie, 373 m. 05. Mise à prix : 209,000 fr.

Lot 2. — Situé au coin de la rue Rossini et de la rue Chauchat prolongée — façade : rue Rossini, 19 m.; façade : rue Chauchat, 23 m. 02. Superficie : 471 m. 88. Mise à prix : 302,000 fr.

Lot 3. — Rue Chauchat — façade 16 m. 75. Superficie : 450 m. 12. Mise à prix : 248,000 fr.

Lot 4. — rue Chauchat — façade 16 m. 226. — Superficie : 491 m. 48. Mise à prix : 271,000 fr.

Les trois lots suivants se trouvent rue Chauchat, à droite :

Ilot n° II. — Lot 5. — Rues Rossini et Chauchat, avec façade respective de 13 m. 649 et 20 m. 996; superficie : 400 m. 06; mise à prix : 256,000 fr.

Lot 6. — Façade, 17 mètres; superficie, 410 m. 98; mise à prix : 231,000 fr.

Lot 7. — Façade, 18 mètres; superficie, 435 m. 58; mise à prix 240,000 fr.

8^e et dernier lot, attenant au lot précédent. — Façade sur la rue Le Pele-tier : 15 m. 102; superficie, 406 m. 19; mise à prix : 240,000 fr.

La première vacation a produit 1,699,500 francs pour 6 lots.

Pour remplir les formalités préalables à son entrée en possession, l'adjudicataire aura un délai d'un mois pendant lequel il ne payera pas d'intérêts.

Le prix principal de l'adjudication sera divisé en cinquièmes et payé, savoir : le premier cinquième dans le mois à partir du jour de l'adjudication et les quatre autres cinquièmes d'année en année, à partir de l'expiration du terme accordé pour le paiement du premier cinquième.

L'adjudicataire payera les droits de timbre et d'enregistrement du procès-verbal d'adjudication et des annonces.

Le droit d'enregistrement n'est que de 2 fr. 50 p. 100 du prix de l'adjudication, décimes compris.

— Alard, le célèbre violoniste, vient de donner sa démission de professeur du Conservatoire, après trente-trois ans d'exercice, pendant lesquels il a formé un nombre considérable d'élèves.

On ne sait encore qui le remplacera. Trois noms seront mis en avant : ceux de MM. Mauzin, Chaîne et Sarasate.

— M^{me} Viardot quitte aussi le Conservatoire, où elle était professeur de chant depuis quatre ans.

— Nous empruntons à notre confrère François Oswald, du *Gaulois*, le récit suivant :

Nous traduisons de la *Chronique américaine du Wiekly Messinger*, de Zanesville (Ohio), le fait suivant, auquel une des œuvres de Gounod, *Faust*, qu'on joue en ce moment, imprime un cachet d'actualité effrayante et qui fournit en même temps un échantillon de la manière dont les Italiens, en Amérique, entendent la « poésie » du duel.

Voici cet à-propos tragique :

« Un événement dramatique inouï a mis cette semaine toute la petite cité de Zanesville en émoi.

« Nous possédons ici depuis quelque temps une compagnie lyrique italienne qui joue le répertoire connu. Parmi les artistes de cette troupe, il y a la basse Giulio et le baryton Pacassi, qui s'étaient pris de rivalité amoureuse pour les beaux yeux de la signora Arapella, prima-donna.

« Il paraît que Giulio tenait la corde dans les bonnes grâces de la diva et ne se gênait pas pour en taquiner son rival chaque fois qu'il en trouvait l'occasion. De là des mots vils, des querelles et, finalement, une haine qui, allant croissant, ne présageait rien de bon. Déjà, à deux ou trois reprises, les camarades avaient dû intervenir pour empêcher des rencontres sérieuses.

« Mercredi, cependant, les deux rivaux s'étaient livrés à une dispute plus violente que d'habitude, et le baryton Pacassi avait fini par provoquer la basse Giulio à un duel à mort. Or, Giulio, artiste jusqu'au bout des ongles, tenait à donner au cartel un cachet dramatique inusité. Il accepta le duel, mais sous certaines conditions, auxquelles Pacassi souscrivit...

« Et voici ce qui arriva :

« Le lendemain, la troupe donnait *Faust*, de Gounod, traduit en italien. Giulio remplissait le rôle de Méphistophélès, et Pacassi celui de Valentin. On

sait qu'au cinquième tableau, Faust a un duel avec Valentin, mais que c'est l'épée infernale de Méphistophélès qui achève le frère de Marguerite.

« Eh bien, c'était ce passage que les deux rivaux avaient choisi pour vider leur affaire personnelle en pleine scène, et sous les yeux d'un public qui ignorait le premier mot du dissentiment de nos artistes.

« Jamais nous n'avons assisté à un spectacle pareil.

« Quand Pacassi-Valentin est sorti de la demeure de Marguerite, il est tombé en garde contre Giulio-Méphisto, et les deux hommes se sont mis à ferrailer avec une rage que le public a pris pour monnaie courante. Les applaudissements et les trépignements montaient jusqu'au délire. De mémoire d'habitué, on n'avait vu deux artistes se charger avec tant d'animosité et d'emportement.

« Tout à coup, cependant, il y eut dans la salle un cri de stupéfaction indignée : Méphistophélès venait de recevoir à bout portant une botte terrible du soldat Valentin, et chancelait en arrière, pour s'affaisser entre les bras de Faust... Cette péripétie n'était pas dans la pièce, et le public connaisseur s'apprêtait à siffler la « bévue » quand il se passa, sur la scène, un tohu-bohu extraordinaire : figurants, comparses et acteurs se précipitaient vers la basse Giulio en levant les bras au ciel et en jetant des cris d'alarme, pendant que la signora Arapella, costumée en Marguerite, accourut et se jeta en sanglotant sur le corps de son Giulio convulsionnant sur le plancher du théâtre.

« On comprit alors que le duel avait été on ne peut plus sérieux et que Pacassi venait de tuer son heureux rival en plein opéra et sous les yeux du public

« L'émoi fut indescriptible.

« Des policemen s'élançèrent sur la scène et l'on baissa le rideau, pendant que Marguerite, folle de douleur, recueillait le dernier soupir de l'infortuné Méphisto et que les détectives garrottaient Valentin pour le conduire en prison... »

On parlera longtemps, à Zanesville, de ce coup de théâtre aussi sanglant qu'imprévu.

Nous le croyons sans peine.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Faure est encore indisposé ; il ne pourra reprendre son service que dans quelque temps.

Le baryton Lassalle est *réserviste*. Dès son retour on reprendra *Hamlet* avec mademoiselle de Reszké.

— M. Léon Achard, dont le congé est expiré, répète actuellement les *Huguenots*.

M. Gally, le jeune lauréat du Conservatoire qui devait faire ses débuts dans cet opéra, est forcé d'entrer dans les rangs de l'armée pour faire l'année du volontariat. Il n'a pu, dit-on, obtenir un congé.

— L'audition du *Dimitri*, opéra de M. Joncières, a eu lieu le 23 septembre comme nous l'avions annoncé. La presse n'ayant pas été convoquée, nous ne pouvons dire si la musique de notre confrère a été bien accueillie.

Cependant on annonce que madame Carvalho aurait demandé à l'auteur de chanter le principal rôle. Cela serait de bon augure.

— Il paraîtrait que, d'accord avec madame de Mac-Mahon, madame Adeline Patti a remis au printemps prochain la représentation au bénéfice des inondés, dont nous avons parlé dans un précédent numéro.

La célèbre cantatrice se ferait entendre dans *Rigoletto*.

— M. Halanzier a engagé un baryton, M. Gresse, qui débutera dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*.

Opéra-Comique. — Les répétitions générales du *Val d'Andorre* touchent à leur fin. La première représentation sera donnée vers le milieu de la semaine prochaine.

C'est M. Nicot qui remplira le rôle de Saturnin, primitivement distribué à M. Caisso. Enfin on assure que M. Montjauze chantera le rôle de Stéphane.

— A l'Opéra-Comique, les répétitions de *la Statue*, de M. Reyer, commenceront le mois prochain.

Montjauze a été spécialement engagé par M. du Locle pour chanter le rôle qu'il a créé à l'ancien Théâtre-Lyrique, et c'est mademoiselle Chapuy qui succèdera à mademoiselle Baretta dans le rôle de l'héroïne.

— On parle aussi de reprendre le *Voyage en Chine*.

C'est Ismaël qui jouera le rôle de Pompery, créé par Couderc. Le rôle de Ronsenville, qui fut dans l'origine joué par Sainte-Foy, aura cette fois Pouchard pour interprète.

— A propos de Couderc, nous apprenons avec plaisir que le sympathique chanteur est en bonne voie de guérison. Il a quitté la maison de santé du docteur Dubois.

— Les répétitions de *Piccolino*, le nouvel opéra comique de MM. Sardou et Guiraud, sont poussées activement.

Théâtre-Italien. — M. Léon Escudier commencera ses représentations le 1^{er} avril prochain. La *Messe de Requiem* de Verdi sera donnée six fois, et *Aïda* dix-huit fois.

La direction des chœurs est confiée à M. Raoul Pugno.

Verdi conduira l'orchestre tous les soirs.

L'année suivante, M. Escudier nous fera entendre la *Forza del destino*.

Gaité. — La première représentation du *Voyage dans la Lune* est fixée au 25 octobre.

Le baryton Devoyod, que nous avons entendu à l'Opéra et qui, depuis deux ou trois ans, a obtenu de grands succès à la Monnaie, de Bruxelles vient d'être engagé à la Gaité pour l'hiver de 1876.

M. Devoyod créera un rôle dans *Paul et Virginie*.

Folies-Dramatiques. — M. Cantin vient de recevoir une opérette de M. Darcier, titre : *la Nuit aux baisers*.

Salle Taitbout. — L'ouverture du théâtre Taitbout aura lieu vers le 25 octobre. *La Cruche cassée* sera interprétée par :

Colette	M ^{mes} Chaumont
Elmire	Périer
Javotte	Montaland
Omphale	Darcourt
Hector	Debreux
Batistine	Liona.
Marcaillou	MM. Bonnet
Saint-Pourçain	Luguet
De la Jugulaire	Emmanuel
Chalumeau	Mercier
Un tabellion	Galabert

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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