4094. — 75e ANNÉE. — N° 37. PARAIT TOUS LES SAMEDIS Samedi 11 Septembre 1909.
(Les Bureaux, 2 bis, rue Vivienne, Paris, IIe arr.)
(Les manuscrits doivent être adressés *franco* au journal, et, publiés ou non, ils ne sont pas rendus aux auteurs.)

LE
MÉNESTREL

Le Numéro : 0 fr. 30 — MUSIQUE ET THÉATRES — Le Numéro : 0 fr. 30

HENRI HEUGEL, Directeur

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 *bis*, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

SOMMAIRE-TEXTE

I. Critiques musicaux de jadis ou de naguère (5e article), RAYMOND BOUYER. — II. La vérité sur Mme Stoltz (3e article), ARTHUR POUGIN. — III. Un oublié : Le chansonnier Émile Debraux, roi de la goguette (1796-1831) (9e article), ALBERT CIM. — IV. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE PIANO

Nos abonnés à la musique de PIANO recevront, avec le numéro de ce jour :

SOLITUDE

n° 2 de *Dans la nuit*, d'ERNEST MORET. — Suivra immédiatement : *Quasi-gavotte*, de I. PHILIPP.

MUSIQUE DE CHANT

Nous publierons samedi prochain, pour nos abonnés à la musique de CHANT : *Arfaki*, mélodie exotique de RENÉ LENORMAND, prose de H.-R. LENORMAND. — Suivra immédiatement : *C'est l'amour*, nouvelle mélodie de J. MASSENET, poésie de VICTOR HUGO.

CRITIQUES MUSICAUX DE JADIS OU DE NAGUÈRE

I

ESSAI SUR LA CRITIQUE MUSICALE, EN GUISE DE PRÉFACE

A mes confrères d'aujourd'hui.

§ 6.

— Et le jugement d'un nouvel ouvrage, sous sa forme vivante de chronique ou de compte rendu, que nous persistons à regarder comme la vraie critique, n'apparaîtra donc jamais à l'horizon décevant?

— Patience! La critique approche, avec l'opéra qui vient; mais en vérité, vous serez déçu.

— Pourquoi tant de réticences et de précautions?

— Parce qu'il me faut vous prévenir que la critique musicale sera longtemps des moins prolixes. La chronique elle-même est d'invention très récente, si la théorie paraît presque aussi vieille que la musique. Et, du P. Mersenne, j'allais passer à Dom Jumilhac à chacun de nos savants bénédictins des grands siècles, versés dans « l'art et la science du plain-chant »; l'érudition veillait, pendant que Chambonnières touchait les orgues; et déjà le « gothique » était traité de « barbare » autant par l'art nouveau de nos architectes, oublieux de nos lointaines cathédrales, que par l'humanisme de nos écrivains, dédaigneux « de nos vieux romanciers »...

— Sortez de la liturgie et courons au théâtre, puisqu'il vient de naître.

— Ah! oui, comme on aimerait à fouiller les archives des princes de Mantoue, des académies de Florence ou de Venise, afin de connaître la bienvenue réservée aux premiers imitateurs de la tragédie grecque, qui travaillaient sans modèles musicaux, en s'inspirant de l'humaine légende d'Orphée! Mais la critique manquait aux fêtes florentines données à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV, et la presse ne fut pas convoquée le 6 octobre 1600 pour entendre l'*Euridice* de Jacopo Peri, compositeur original et chanteur émérite, qui tenait lui-même le rôle d'Orphée « avec cette merveilleuse façon de réciter en chantant que toute l'Italie admirait (1) »; aucun Romain Rolland des premières années du XVIIe siècle ne vint à Mantoue, en 1607, pour la « première » de l'*Orfeo*, plus fameux aujourd'hui qu'alors, de ce Claudio Monteverdi que nous comparons à Wagner, à Debussy, tour à tour, dans notre secret désir de justifier toute innovation par une tradition. C'était le contraire, pourtant; car aujourd'hui la musique s'ankylose; alors elle se passionnait; la mélodie, dont nous éprouvons le dégoût pour en avoir abusé, renaissait dans la patrie de Virgile; la *sensible*, que nous proscrivons, s'évadait de l'archaïsme où nous voulions rentrer... Mais qui nous dira le scandale que durent provoquer ces modulations neuves et ces musiques nouvelles, puisque toute nouveauté paraît scandaleuse, en musique surtout? Que pensaient les contemporains de la musique dramatisée par la naissance de l'*opéra* frère de l'*oratorio*, ce drame religieux? Quel accueil princier reçut la dissonance expressive? A la polyphonie consonante des voix a succédé l'homophonie soutenue par les accords maintes fois dissonants d'une basse instrumentale et continûment chiffrée; aux quatuors vocaux du *mystère* ou du *madrigal* s'est substituée la *monodie* qui déclame ou qui soupire; voici le *solo*, nouvel orgueil du chanteur, et bientôt l'*aria*, que le premier des deux Scarlatti coulera plus tard en un moule immuable : mélodie, harmonie, orchestration, c'est l'art moderne à son aurore. Et nous assistons à son crépuscule. Enfin, comme on voudrait savoir en détail la voyageuse opinion du contrapontiste allemand Heinrich Schütz sur le jeune opéra latin qui sort des cours princières pour parler galamment, depuis 1630, à la foule aristocratique de Venise! On lirait volontiers le journal tenu, même négligemment, par un précurseur du plus grand des Bach...

— Vous restez dans l'amertume des regrets, ces enfants mal venus du rêve. Et les faits promis à ma déception?

— Les voici. Suivez-moi donc en France. Il faudra brûler plus d'une étape, sous peine de nous éterniser dans l'attente que les

(1) V. *les Tablettes de la Schola* (8e année, n° 7, avril 1909), à propos de la séance consacrée aux *Orphées musicaux* des XVIIe et XVIIIe siècles; et consulter d'abord, sur toute cette période, la très originale et substantielle étude de M. Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (Paris, Fontemoing, in-8°). — Cf. ses *Musiciens d'autrefois* et ses *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, Hachette, 1908).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

faiseurs de *libretti* disent cruelle... Nous sommes en 1648, à la veille de la Fronde : il n'y a pas plus d'un an que le cardinal Mazarin a fait venir l'opéra de sa chère Italie natale en ce Paris mélodramatique que sa diplomatie voudrait distraire; et la *comédie en musique* que les virtuoses d'outre-monts sont venus gazouiller devant la reine Anne d'Autriche, au Palais-Royal, c'était encore un *Orfeo*, celui de Luigi Rossi. Donc, la dix-huitième année de *la Gazette de France*, le premier journal parisien fondé par le médecin Théophraste Renaudot sur un des quais de la Cité, nous dit un mot « *des avantures d'Orphée, enrichies, outre ce qu'en disent les Poètes anciens, d'entrées magnifiques et d'une continüelle musique d'instruments et de voix, où tous les personnages chantoyent avec un perpétüel ravissement des auditeurs*... (1) ». Le candide journaliste ne sait « lequel admirer le plus », beauté des inventions, grâce des interprètes ou magnificence de leurs habits; et ce qui paraît l'émouvoir principalement, c'est « la nouveauté des machines, qui passoyent toute admiration ».

— C'est plutôt bref, en effet, et fort peu « critique ».

— Les érudits, qui dénichent tout, nous affirment que la *Muze historique* de Loret n'est ni plus compétente ni plus bavarde : en France, les yeux paraissent plus sensibles que l'oreille; elle semble avoir déjà désappris le contrepoint d'autrefois (2). Et *le Mercure de France*, dont la naissance, en 1672, ne précède que d'une seule année l'avènement de Lulli, ne parlera guère davantage des opéras de Paris ou de Venise : leurs différences, déjà profondes pourtant, ne semblent point le frapper. D'abord italien, bientôt français, le chanteur seul obtient le peu de périodes qu'alignent médiocrement des gazetiers trop impartiaux, avec une sécheresse de « procès-verbal » ; mieux partagé que le rapsode grec ou que le jongleur gaulois, l'interprète seul paraît digne de remarque. Un mot d'éloge sur l'*exécution*, toujours ; et c'est tout.

— « Courage, Molière, voilà la bonne comédie ! » criait un bon Français à la première représentation des *Précieuses ridicules* au théâtre du Petit-Bourbon, le 18 novembre 1659 ; et la musique vraiment française n'a-t-elle pas rencontré, dès son jeune âge, un pareil encouragement ?

— La même année, ce vieillard clairvoyant nous manque à la *Pastorale en musique* « où tout le monde courut », pourtant, le jour d'avril où l'organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, Cambert, la fit représenter au château d'Issy, dans la galerie basse de M. de La Haye. Douze ans plus tard, ce vieillard symbolique est encore absent de la nouvelle Académie Royale de Musique où parut *Pomone* (3). Après deux printemps, la fortune passe au camp de Jean-Baptiste Lulli, le Florentin qui « montre à la fin ce qu'il sait faire » ; et pendant les quatorze ans qu'elle multipliera ses révérences au succès peu scrupuleux, la fin de notre grand siècle est toujours très sobre d'appréciations musicales.

— Est-ce donc que les amateurs *françois* ne sentent pas encore la différence native entre l'opéra d'outre-monts et le nôtre, adopté, puis glorifié par la souplesse de Lulli ? L'antithèse ne serait-elle pas encore devenue flagrante, ou consciente, entre la prestesse italienne et la majesté française, entre la sensualité qui soupire et la raison qui chante, entre la virtuosité vocale et la déclamation respectueuse de la parole la plus claire qui fut jamais parlée ?

— Il est vrai que les injustes contemporains de Cambert le comprenaient moins bien que le doyen de nos collaborateurs (4) ne connaît ce fondateur méconnu de l'opéra français ! Un d'eux, cependant, « ne veut pas finir son discours sans nous entretenir du peu d'estime qu'ont les Italiens pour nos *opéras*, et du grand dégoût que nous donnent ceux d'Italie » ; sa finesse a parfaitement deviné d'abord « la différente constitution des *opéras* » et saisi pourquoi les Italiens boudent l'opéra français, qui n'est « qu'un enchaînement de danses et de musique », alors que les Français ne peuvent souffrir l'ennuyeux récitatif de leurs rivaux ni « le méchant usage des instruments aux *opéras* de Venise »...

— Enfin, quel est donc ce critique musical si librement et prématurément français ?

— On l'a défini notre premier critique littéraire, en date comme en pénétration ; mais il fut tout à fait involontairement l'un et l'autre avec une désinvolture de grand seigneur : il se nommait Charles-Denys le Guast, seigneur de Saint-Évremond. C'est un peu plus tard que « l'honnête homme » en disgrâce daigne noter ses souvenirs (1) pour occuper son long exil d'Angleterre où sa bonté vient d'appeler « le beau génie » de Cambert dépossédé ; mais ni son estime pour le musicien français, « propre à cent musiques différentes, et toutes bien ménagées, avec une juste économie des voix et des instruments », ni son hommage à l'omnipotence de son rival heureux, ne lui font oublier ces premiers charmeurs qui s'appelaient Luigi, Cavalli, Cesti. Sa plume a même retenu les noms des chanteurs italiens. N'a-t-il pas été de ces jeunes marquis enrubannés qui passaient sans nul effort de l'héroïsme des camps à la préciosité des ruelles et dont l'âme inconsciemment romantique (2) a poussé des « ah ! » quand apparurent la grâce d'*Orfeo*, le *bel canto* de *Cerce* (3) ? Ce n'est pas Saint-Évremond qui dirait, à Londres, ce qu'avouera plus tard Jean-Jacques, à Venise : « J'avais apporté de Paris le préjugé qu'on a dans ce pays-là contre la musique italienne. » Aucun préjugé n'entrave ce devancier de Voltaire. Mais on sent que le grand seigneur ès lettres françaises est peu sympathique à l'*opéra*, « travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. »

— On n'est pas plus franc. Mais pourquoi le seul critique musical de l'époque, et qui devine si finement que le goût français ne pourra faire bon ménage avec la grâce italienne, est-il plutôt défavorable au genre ? Est-ce la faute de la musique ou de son goût ?

— Si ce critique musical est seul et si l'opéra naissant n'a guère éveillé la critique française, le fait dénote plusieurs causes. Ce silence a des raisons particulières à la musique, encore dans l'enfance à côté de la maturité des lettres : Lulli paraît d'autant plus archaïque auprès de Racine ; et si cette nuance essentielle échappe à leurs contemporains, l'oreille du grand siècle est plus apte à sentir la parfaite beauté des vers que la majestueuse naïveté des notes. Ce silence a des raisons particulières à la critique, qui se montre elle-même fort indigente et puérile encore sur tous les sujets : consultez, je vous prie, les descriptions de nos premiers Salons de peinture au Palais-Brion, puis au Louvre (4), et vous n'y lirez qu'expressions vagues ou *poncifs* sur la pompe « extraordinaire » du décor et la richesse des tapisseries qui servaient de cadre à tant de nouveautés « d'une surprenante beauté ». La critique ne sait pas encore s'exprimer.

— Elle a changé depuis deux siècles...

— En toutes choses il faut apprendre à parler : le langage s'apprend, comme la musique. Mais ce silence originel a des raisons plus générales, qui relèvent à la fois du siècle et de la race : le siècle dit de Louis XIV, et qui commence avant que le Roi-Soleil ne rayonne, est fort avare de paroles sur tout sujet qui

(1) Extrait d'une citation faite par M. Frédéric Hellouin dans son *Essai;* p. 26.

(2) Au demeurant, conçu, puis interprété par de savants musiciens, à distance, toujours très significative, de la *chanson populaire*, essentiellement homophone ou monodique, en France comme ailleurs. — Se rappeler ce que le *mélodiste* Jean-Jacques Rousseau pensait des époques d'harmonie ou de science pure, dans sa *Lettre sur la Musique française* (1753).

(3) *Pastorale* représentée le 19 mars 1671.

(4) V. Arthur Pougin, *les Vrais Créateurs de l'Opéra français*, 1881, et de nombreux articles sur ses origines peu connues.

(1) *Éclaircissement sur ce qu'on a dit de la musique des Italiens* (1672), et *Sur les opéras, à M. le duc de Buckingham* (1677) ; dans les *Œuvres de M. de Saint-Évremont, publiées sur les manuscrits de l'auteur* (1705 et 1708). — En 1677, Cambert allait mourir.

(2) V. dans *le Ménestrel* des 9 et 16 mars 1907, nos deux articles sur *le Tricentenaire du Romantisme* (1606-1906).

(3) L'*Orfeo* de Luigi Rossi (Paris, 1647) et le *Cerce* de Cavalli (1660).

(4) Lire l'*Avant-propos du Livret de 1699* et Germain Brice, *Description de Paris*, sur le Salon de 1704.

ne concerne pas l'expression littéraire du cœur humain. Ne croyez point qu'il dédaigne de voir la nature ou d'écouter la musique : il goûte le paysage ordonné par Le Nôtre et l'opéra français, si fier de la « beauté de ses ouvertures » ; il jouit des agréments de la verdure régulière ou de la symphonie primitive ; et s'il n'a pas éprouvé, comme nous, « le besoin de dire (1) », c'est qu'il partage l'avis des Anciens sur la prépondérance de la raison. Sa jouissance auditive ou visuelle n'a jamais l'air d'une émotion : l'opéra, comme la campagne, n'est qu'un décor à souhait pour le plaisir promptement émoussé des sens ; n'est-ce pas le dilettante Saint-Évremond qui veut bien remarquer « qu'une poésie qui parle de rivières, de prés, de campagnes, de jardins, fait sur nous une impression bien languissante » ? Et si, dorénavant, la nature enivre la pensée, l'homme, alors, affirmait sa royauté sur le monde :

Je suis maître de moi comme de l'univers...

Mauvaises dispositions, vous en conviendrez, pour célébrer sensuellement les caresses de l'atmosphère mystérieuse ou de la sirène italienne, et même pour les bien sentir !

(A suivre.) RAYMOND BOUYER.

ERRATUM. — Prière de lire ainsi qu'il suit la fin de la seconde colonne, dans notre dernier article du 4 septembre : « *Nous laisserons..... Plutarque, résumant les écrits de ses devanciers, Macrobe, et tous les grammairiens de la Rome impériale* », etc., etc. — Le nom de *Villoteau* n'appartient qu'à la seconde note. R. B.

LA VÉRITÉ SUR MADAME STOLTZ

QUELQUES NOTES ET SOUVENIRS

Ces commencements de la carrière de Mme Stoltz étaient jusqu'ici à peu près ignorés. Il n'en est pas de même pour celle qu'elle fournit à l'Opéra, où je n'ai point la prétention de la suivre pas à pas, me bornant à quelques notes et à quelques détails particuliers, jusqu'au jour où elle se vit obligée de quitter ce théâtre à la suite d'un scandale violent et sans précédent, dont il est bon de faire connaître les particularités.

On a vu que c'est le 25 Août 1837 qu'elle fit son début, en jouant précisément *la Juive*, où Nourrit l'avait trouvée si remarquable. Elle n'eut pas à se plaindre de l'accueil qu'on lui fit à cette première soirée, où Théophile Gautier l'appréciait en ces termes :

Un public nombreux encombrait l'autre soir la salle de l'Opéra, attiré par la belle musique de *la Juive*, la présence de Duprez et le début de Mme Stoltz. Cette jeune dame, élève de l'école Choron, a obtenu beaucoup de succès. Douée d'une voix magnifique de soprano, d'une jolie figure et d'une taille charmante, elle a joué et chanté le rôle de Rachel avec un talent d'expression vraiment remarquable. Quoiqu'elle semblât dominée par une vive émotion, elle a su rendre avec une grande vérité, sans imiter personne, les nuances différentes de ce rôle difficile. La romance du deuxième acte : *Il va venir*, celle du trio qui suit, et surtout le cinquième acte, ont prouvé qu'elle savait donner à sa voix autant de charme que d'énergie, et nous ne doutons pas qu'elle ne tienne un rang distingué parmi les meilleurs sujets de l'Opéra, surtout si elle parvient à maîtriser la fougue un peu exagérée qui l'emporte trop loin dans les scènes passionnées, et qui lui fait trouver des effets quelquefois un peu hasardés. Il faut que Mme Stoltz conserve longtemps cette voix si pleine et si étendue, et dans son intérêt, nous lui conseillons de se ménager davantage. Elle avait dans cet ouvrage à côté d'elle, dans Duprez, le chanteur qui pouvait le mieux lui prouver qu'on peut être en même temps énergique et pur, et que la grâce est une qualité essentielle de l'art qui doit s'allier à toutes les autres.

Après *la Juive*, Mme Stoltz parut successivement dans Valentine des *Huguenots*, le page Isolier du *Comte Ory* et donna Anna de *Don Juan*, prouvant, par le second de ces rôles, la souplesse de son talent, et montrant qu'au sentiment passionné qu'elle possédait à un si haut degré, elle pouvait joindre la légèreté, l'esprit et cette grâce que lui souhaitait Gautier.

Mon intention n'étant pas d'écrire une biographie en forme de Mme Stoltz, mais simplement de réunir quelques notes et quelques faits, souvent peu connus, qui pourront servir à celui qui entreprendra de retracer d'une façon complète la vie de cette grande artiste, je ne m'appesantirai pas sur toutes les créations qu'elle fit à l'Opéra, me bornant seulement à quelques détails pour quelques-unes. Mais il ne me semble pas inutile de donner la liste complète des ouvrages nouveaux, ou remaniés, à l'interprétation desquels elle prit part pendant les dix années qu'elle passa à ce théâtre. Voici cette liste exacte :

5 Mars 1838. — *Guido et Ginevra*, d'Halévy (Ricciarda).
10 Septembre 1838. — *Benvenuto Cellini*, de Berlioz (Ascanio).
1er Avril 1839. — *Le Lac des Fées*, d'Auber (l'Hôtesse).
25 Octobre 1839. — *La Xacarilla*, de Marliani (Lazarillo).
Janvier 1840. — Reprend dans *la Vendetta*, du comte de Ruolz, réduite de trois à deux actes, le rôle créé par Duprez.
7 Septembre 1840. — Reprend dans *Stradella*, de Niedermeyer, réduit de cinq à trois actes, le rôle créé par Mlle Falcon.
2 Décembre 1840. — *La Favorite*, de Donizetti (Léonor).
7 Juin 1841. — *Le Freischütz*, de Weber, avec récitatifs de Berlioz (Agathe).
22 Décembre 1841. — *La Reine de Chypre*, d'Halévy (Catarina).
15 Mars 1843. — *Charles VI*, d'Halévy (Odette).
13 Novembre 1843. — *Dom Sébastien de Portugal*, de Donizetti (Zaïda).
29 Mars 1844. — *Le Lazzarone*, d'Halévy (Beppo).
2 Septembre 1844. — *Othello*, de Rossini (Desdémone).
6 Décembre 1844. — *Marie Stuart*, de Niedermeyer (Marie).
17 Décembre 1845. — *L'Etoile de Séville*, de Balfe (Estrella).
3 Juin 1846. — *David*, de Mermet (David).
30 Décembre 1846. — *Robert Bruce*, pastiche arrangé par Niedermeyer sur la musique de Rossini (Marie).

Dans son répertoire il se trouve, on l'a vu, un certain nombre de rôles travestis. Mme Stoltz semble en avoir pris le goût en jouant le page du *Comte Ory*, où elle avait reçu un accueil particulièrement flatteur. On la trouve ainsi, sous des vêtements masculins, dans *Benvenuto Cellini*, *la Xacarilla* (petit ouvrage qui, malgré sa valeur modeste, lui dut d'atteindre et même de dépasser sa centième représentation), *la Vendetta*, *le Lazzarone*, et enfin *David*. Fort jolie, très bien faite, elle portait d'ailleurs le costume à merveille, et Théophile Gautier en parlait ainsi, précisément dans *la Xacarilla* :

Mme Stoltz remplit le rôle de Lazarillo avec une aisance, un esprit et une grâce qui n'appartiennent qu'à elle ; Mme Stoltz excelle dans les rôles travestis, comme Ascanio et le page Isolier en font foi ; ce qui ne veut pas dire qu'elle ne soit charmante également sous les habits de son sexe. Quelle délicieuse Rosalinde elle ferait dans *Comme il vous plaira*, cette ravissante comédie de Shakespeare ! La belle voix et la jolie jambe ! cheville mince, pied cambré, une jambe ronde et fine comme celle d'un jeune dieu grec ! Ce qui nous plaît surtout dans la manière dont Mme Stoltz rend les rôles travestis, c'est qu'elle s'abstient de ces mignardises équivoques et de ces ambiguïtés d'hermaphrodite qui font activement récurer leurs lorgnettes aux vieillards de l'orchestre ; elle est tout franchement un charmant garçon vif, pétulant, spirituel avec des allures romanesques et cavalières, un drôle hardi que personne ne s'étonne de voir courtiser une jolie fille. Il ne fallait pas moins que toute la gaieté de Mme Stoltz pour donner un peu de vie à cette action languissante.

Et c'est après avoir joué de cette façon charmante et légère cette sorte d'intermède scénique qu'était *la Xaccarilla*, que Mme Stoltz remporta son plus beau succès de tragédienne lyrique en déployant toute son ardeur, toute sa passion, toute sa puissance émotive dans le rôle de Léonor de *la Favorite*. Les « purs » de ce temps-ci diront tout ce qu'ils voudront de *la Favorite*. Je conviendrai sans peine avec eux que l'ouvrage a considérablement vieilli dans son ensemble ; mais ils devront convenir avec moi qu'à côté de vulgarités choquantes et de remplissages fâcheux il contient des pages pleines de tendresse, et que le quatrième acte, particulièrement, sans avoir la beauté sereine de celui de Lucie, est tout empreint de passion et dégage une émotion intense. Il est certain toutefois qu'il dut une bonne partie de son succès au talent de ses trois interprètes, tous trois de premier ordre : Duprez, Barroilhet et Mme Stoltz. Pour celle-ci, ce fut un véritable triomphe. « Au quatrième acte surtout, disait un critique, elle entraîna tout l'auditoire. Beaucoup de gens croyaient voir Mme Dorval ou Miss Smithson, Marion Delorme ou Ophélie. » (1).

(1) Observation de M. Frédéric Hellouin, d'accord avec M. Emile Faguet et la critique littéraire contemporaine, un peu brève sur cette attachante question du sentiment de la nature au grand siècle de la pensée.

(1) C'est en même temps qu'elle jouait *la Favorite* que Mme Stoltz prenait une part modeste à la partie musicale de la cérémonie de la translation des cendres de Napoléon dans la chapelle des Invalides (15 décembre 1840). On exécutait le *Requiem* de Mozart sous la direction d'Habeneck, qui avait sous ses ordres 150 chanteurs et 150 instrumentistes. « Les parties du quatuor solo, disait un journal, ont été quadruplées et distribuées ainsi : *Soprani*, Mmes Grisi, Damoreau, Persiani et Dorus-Gras ; *Alti*,