

Cette fois, c'est l'œuvre d'art qui l'a emporté sur l'œuvre d'amusement; le drame lyrique a été mis à sa place, et le ballet à la sienne. M^{me} de Méric-Lablache a obtenu un vrai triomphe dans *le Trouvère* [*Il trovatore*], ce qui n'a point empêché le brillant succès de M^{me} Rosali dans *Jovita*. L'Opéra prouvera toujours, quand il le voudra, qu'il peut être le premier théâtre du monde pour la musique, sans cesser d'être le premier théâtre du monde pour la danse.

M^{me} de Méric-Lablache est charmante et gracieuse de sa personne. Comme artiste, elle est parfaite. Elle a d'abord une très belle voix de soprano, étendue, pure, d'un beau timbre, d'une justesse admirable, portant également dans tous les registres, mordante et accentuée dans le grave, vibrante dans l'aigu, pleine et soutenue dans le médium. Voilà pour l'instrument; mais cet instrument est gouverné par une âme, ou plutôt une âme joue de cet instrument. M^{me} de Méric a au suprême degré l'élan tragique, l'accent dramatique, le sanglot, je n'ose dire le *cri*, bien qu'il y ait réellement un *cri* musical, mélodique, qui est la note intime du cœur. J'ai dit que M^{me} de Méric est parfaite comme artiste; oui, si la perfection consiste dans la réunion de toutes les qualités et dans l'exclusion de tous les défauts. Un défaut? Voudra-t-on absolument en trouver un dans une irrégularité de prononciation, dans un grasseyement, il faut le dire, assez marqué, lequel n'est pas, après tout, sans effet, dans un rôle de violence et de sombre désespoir? Mais il faut faire la part des difficultés que la prononciation de la langue française doit présenter au premier abord à une artiste familiarisée depuis dix ans avec la langue italienne.

Il serait long d'énumérer tous les endroits du rôle d'Azucéma [Azucena] dans lesquels M^{me} de Méric-Lablache a fait éclater la salle en bravos; elle a triomphé, on peut le dire, sur toute la ligne. Elle a conquis, dès son apparition, les sympathies de l'auditoire. Elle a chanté son rôle sans sortir un instant des limites de l'expression vraie; elle a tempéré le caractère farouche de la bohémienne par la tendresse de la mère. Dans les scènes où la pauvre vagabonde est condamnée au silence et à l'immobilité, l'actrice a toujours su ajouter à l'intérêt ou à la terreur des situations par le jeu de sa physionomie inquiète et mobile, par la rapidité ou la fixité de son regard, par son geste convulsif et saccadé. De temps en temps un sourire plein d'amertume illuminait sa figure d'un éclat sinistre, et laissait néanmoins deviner tout ce que ce sourire doit avoir de doux et de gracieux dans des situations opposées. Il y a de la Ristori dans cette femme, avec moins de préoccupation du réel et moins de tendance à la plastique.

Quand on a vu et entendu M^{me} de Méric-Lablache, on ne s'étonne plus qu'elle ait laissé de si beaux souvenirs dans les capitales où elle s'est fait entendre, surtout à Saint-Petersbourg, où son engagement la rappelle en ce moment pour la dixième fois. Il serait temps néanmoins qu'elle mit fin à ces longues et fatigantes excursions qui peuvent compromettre le talent autant que la santé, et que M^{me} de Méric-Lablache nous fût définitivement rendue. Je dis bien, car le public l'a adoptée l'autre jour, et elle nous appartenait déjà par le nom qu'elle porte.

Je viens à M^{me} Ugalde. La Galatée de l'Opéra-Comique, la Suzanne du Théâtre-Lyrique, a, dans cette soirée, abordé résolument le rôle de Léonore, et s'en est vaillamment acquittée. M^{me} Ugalde a joué et chanté, comme toujours, avec cet aplomb scénique et cette verve musicale qu'on lui connaît. Quoi qu'on puisse dire de la disproportion de certaines habitudes de son style avec le style de grand opéra, elle a eu de très beaux mouvemens, notamment à la fin du premier acte et dans la grande scène du supplice.

Roger, qui se montrait pour la première fois dans le rôle de Manrique, l'a conçu avec une profondeur de pensée et une ampleur de formes tout à fait dignes de la rare intelligence de ce grand interprète de nos plus grandes œuvres lyriques. Je dirais même que sa voix si belle, si sonore et si vibrante a rencontré dans le *Trouvère* [*Il trovatore*] des éclats inaccoutumés, si, peu de jours après, je n'avais eu lieu de faire la même remarque dans une représentation du *Prophète*. Le talent de Roger se développe donc toujours? sans doute, pourvu que l'artiste veille, ainsi qu'il le fait, à ce que ces soudaines et dramatiques explosions de voix ne nuisent en rien à ce grand art du phrasé et de la liaison des périodes, dans lequel Roger est un de nos premiers modèles.

Bonnehée, qui seul des quatre artistes chargés des principaux emplois, remplissait un rôle qui lui est familier et qu'il possède en maître, s'y est montré d'un bout à l'autre admirable. Ce chanteur est véritablement en progrès. Il a appris depuis quelque temps à gouverner sa voix d'une manière qui fait autant d'honneur à son goût qu'à son talent. Sans cesser d'être énergique, son organe a acquis beaucoup de souplesse et du velouté.

La réunion de ces quatre acteurs, Bonnehée, Roger, M^{mes} de Méric et Ugalde, a réalisé ce soir-là, dans les principales scènes du moins, un des ensembles les plus satisfaisants qu'on puisse désirer à l'Opéra.

La veille de cette représentation du *Trouvère* [*Il trovatore*], un jeune ténor nommé Dufrène avait débuté dans *le Comte Ory*. Dufrène joint à une belle taille, à un extérieur agréable une voix belle, étendue, un peu blanche, mais d'une émission aisée, qui monte sans effort et qui descend sans perdre de son intensité et de sa netteté. Cette voix est remarquable par sa justesse; ce qui a beaucoup contribué à la bonne exécution de l'ouvrage, car il est évident que si, dans les morceaux d'ensemble non accompagnés, tels que le quatuor *Noble châtelaine*, le ténor chargé de la partie supérieure ne se maintient pas au diapason voulu, il entraîne les autres, et de là une débâcle complète des ensembles et des chœurs. Dufrène n'a pas paru trop intimidé de ce que présente de redoutable à un nouveau venu un premier assaut livré à l'indifférence d'un public qui ne le connaît pas. Des marques non équivoques d'encouragement, parties des loges les plus rapprochées de la scène et des premiers rangs de l'orchestre, ont dû d'abord le rassurer, et il n'a pas tardé à recueillir des témoignages unanimes de satisfaction. Il s'est fait entendre hier vendredi dans le rôle de Léopold, de *la Juive*, et il n'a pas été moins bien accueilli.

Voilà un bien long compte-rendu de deux représentations et une analyse bien détaillée du jeu et du chant des acteurs, et, dans tout cela, pas un mot de l'œuvre d'art, pas un mot de la musique? Pas un mot de la musique du *Comte Ory*, de la musique du *Trouvère* [*Il trovatore*]? Le *Comte Ory*! le *Trouvère* [*Il trovatore*]! étrange association! On peut bien croire que je n'aurais jamais songé de moi-même à rapprocher ces deux ouvrages, ces deux noms. On peut bien croire aussi que je ne veux nullement profiter de cette rencontre pour tenter ici une comparaison impossible, intempestive, choquante, en dehors de toute donnée de l'analogie et du bon sens. Mais enfin, puisque le hasard me jette ces deux ouvrages, je ne puis m'empêcher de me demander pourquoi le public, — et ici je n'entends pas le public d'une classe, d'une fraction, dont je parlais l'autre jour, mais le public tout entier, le vrai et grand public, le public sans lequel il n'y a pas de public, — je ne puis, dis-je, m'empêcher de me demander pourquoi le public montre des dispositions si différentes selon qu'il s'agit d'un opéra de Rossini ou d'un opéra de Verdi; pourquoi l'intérêt, la curiosité semblent avoir abandonné le premier, et se portent tout entiers sur le second.

Faut-il, à ce sujet, renouveler à l'égard de M. Verdi ma profession de foi? Il ne m'en coûte nullement de dire que je tiens M. Verdi pour un homme qui a sa valeur personnelle, et que, dans l'idée des développements dont on pense que le drame lyrique est susceptible, M. Verdi a certainement le droit d'être compté pour un organe puissant. M. Verdi est un compositeur sérieux, consciencieux, convaincu; il respecte, autant que sa nature italienne le lui permet, les convenances de la scène. L'idée qu'il se fait de l'art, quelle qu'elle soit, est digne et sincère; il la croit vraie. On dit qu'il se plaît à briser les voix, à substituer les cris au chant. Je ne vois pas quel pourrait être son but en cela et le profit qu'il en retirerait. Il serait plus sensé de dire que la peinture des sentimens excessifs convient à son talent. C'est là sa nature, et, quoique italienne, cette nature est plus dramatique que musicale. Sa mélodie a des contours abrupts et arides; son rythme est brutal, son expression violente. C'est un tempérament sanguin. Ce qui n'empêche pas qu'il ne trouve par momens des accens très profonds, très pathétiques et même des périodes d'une tendresse exquise; mais son style est fort, serré, nerveux, chaud, vigoureusement frappé; il a de la sève et de la vie. S'il est rarement élevé, en revanche il descend rarement aussi à un certain niveau au-dessous duquel il n'y a que le commun. On peut ne pas aimer M. Verdi, il est permis de le discuter; mais il n'est pas permis de ne pas l'estimer, de n'en pas faire cas, comme on est forcé de faire état d'un homme qui s'est tracé une ligne droite et qui la suit.

Voilà mon opinion sur Verdi; voilà l'idée que je m'en suis faite, lentement, peu à peu, de même que je m'en suis fait une, il y a longtemps, sur Rossini. Et cette opinion je suis à peu près sûr que c'est l'opinion de tout le monde, c'est-à-dire du public tout entier. J'interroge donc le public, et comme je ne peux l'interroger en masse, je le prends un à un, individu par individu, et tous me répondent qu'ils pensent comme moi. A la scène, c'est tout différent. Au *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], à *l'Italienne*, au *Comte Ory*, même à *Guillaume Tell*, c'est telle chose; c'est tout autre

chose au *Trovatore*, à la *Traviata*, à *Ernani*. Ici, c'est la foule pressée, attentive, ardente, passionnée; là c'est le monde clair-semé, écoutant avec plaisir, se laissant charmer, mais sans entraînement.

Serait-ce donc qu'il y a un beau pour les esprits recueillis, repliés en eux-mêmes, et que ce beau cesse de leur être accessible une fois que ces mêmes esprits sont réunis en nombre considérable, de telle sorte qu'ainsi réunis ils sont plus sensibles à une autre espèce de beau, à un beau moins pur, moins délicat, plus matériel, plus frappant pour les sens? Serait-ce qu'il en est du goût des choses intellectuelles comme du parfum des fleurs qui veulent être savourées isolément et qui perdent une partie de leur saveur lorsqu'elles sont rassemblées en une gerbe dont l'odeur entête et enivre? Serait-ce enfin qu'il y a deux vies, une vie individuelle, qui se plaît dans la contemplation des choses calmes, reposées, aimées de tous temps, et une vie commune, agitée, un peu factice, qui a besoin d'être alimentée par le nouveau, l'imprévu, le changeant?

Mais, dira-t-on, pourquoi tant vous inquiéter du public, de ce public que vous avez dépeint souvent mobile, divers, capricieux, peu semblable à lui-même? Oui, tout cela est vrai; si chaque homme est un mystère, c'est un terrible mystère aussi que cette collection «complète» de tous les hommes, de tous ces mystères individuels. Le public est l'être à la fois le plus simple et le plus composé, le plus un et le plus complexe, le plus constant et le plus léger, le plus présent et le plus absent; il a par momens l'intuition soudaine d'une réunion d'intelligences d'élite pour lesquelles le vrai et le beau n'ont point de voiles, et tantôt // 2 // il se montre aveugle et sourd aux plus grandes beautés. Oui, tout cela est vrai, et, malgré tout cela, si je m'inquiète si fort du public, c'est qu'en définitive le public fait la loi. Comment? Je vais l'expliquer.

Je disais tout à l'heure que rien n'est plus redoutable pour l'acteur que l'abord du public qu'il ne connaît pas et qui ne le connaît pas. J'ajoute que tant qu'il ne connaît pas le public et qu'il n'en est pas connu, l'acteur ne se connaît pas lui-même. Pour se connaître, il faut qu'il se regarde dans le public; c'est son miroir, sa psyché. Eh bien! il en est de même de l'œuvre d'art. Je suppose qu'un Mécène, mais un Mécène égoïste, se donne le plaisir de faire composer exprès pour lui, par Mozart ou par Rossini, par Mozart ou par Beethoven, un opéra ou une symphonie qui sera exécuté pour lui seul. Cet opéra, cette symphonie sera un chef d'œuvre; Mécène le trouvera sublime, sans aucun doute. Eh bien! je dis que pour avoir une idée juste de cet ouvrage, pour que l'opinion de Mécène n'aille ni trop haut ni trop bas, pour qu'elle ne s'égaré pas enfin, il faudra que Mécène convoque le public à cette représentation; il lui faudra, pour asseoir son jugement, que la lumière de l'œuvre d'art de projète, se réfléchisse dans le miroir du public. Il y a plus. L'auteur lui-même, Mozart, Beethoven ou Rossini, qui se connaît, qui sent sa force, qui sait au fond la valeur de son œuvre (je n'en suis pas très sûr pourtant), ne se rendra un compte exact de son propre ouvrage que lorsque sa pensée se sera à ses yeux reflétée et répercutée dans le public.

C'est ainsi que le public fait la loi, *sans le savoir*. Il est parfois injuste; il se trompe souvent; mais il est toujours intéressant d'observer pourquoi il est injuste et pourquoi il se trompe, car ce n'est pas toujours sa faute, mais bien la faute de ceux qui l'accusent. Je me résume: le public est une puissance, personne ne le nie. Or, il n'y a pas de plus grande puissance que celle qui s'ignore. Aucun de ceux qui le composent ne sait au juste ce qui le détermine; mais ce qui détermine est quelque chose dont l'effet est unanime; ce quelque chose n'est pas ce dont on discute, mais ce sur quoi on s'accorde d'instinct. Malgré ses oscillations, le public revient toujours à un niveau, et l'artiste le plus heureux est celui qui a la perception claire de ce niveau.

Les Musiciens polonais, par M. Albert Sowinski; – *Méthode de violon* de M. Ch. De Bériot; – le diapason; – l'orgue et le piano à pédales.

Un artiste recommandable, pianiste et compositeur distingué, M. Albert Sowinski, sera bien venu du public pour avoir recueilli pendant de longues années de précieux matériaux propres à montrer que la Pologne, sa patrie, avait droit d'occuper un rang distingué parmi les nations qui ont cultivé la musique. Il a publié dans ce but un livre fort intéressant intitulé: *les Musiciens polonais et slaves*, ou *Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues*, etc. Ce livre, imprimé sur beau papier et en beaux caractères, forme un grand in-8° de 600 pages et contient des planches de musique fort bien gravées destinées à faire connaître d'anciens chants nationaux. L'ouvrage est précédé d'un *Résumé de l'histoire de la musique en Pologne*, dans lequel l'auteur passe en revue la musique religieuse, la musique de cour et de salon, les chants populaires: *la Polonaise, la Mazourc, la Krakowiak, les Daïnos*, la musique dramatique, la musique militaire, et d'une description fort étendue des anciens instrumens de musique chez les Polonais et les Slaves.

M. Albert Sowinski s'est livré aux plus patientes et aux plus minutieuses recherches pour élever ce monument à la gloire de son pays. Il a mis en lumière des noms ignorés de la Pologne elle-même, en sorte que les Polonais seront les premiers étonnés de voir leur pays si fécond en illustrations musicales de tout genre. Ce qui ajoute un grand intérêt à l'ouvrage de M. Sowinski, c'est qu'en même temps que l'auteur fait connaître l'histoire de la musique dans sa patrie, il se montre lui-même très versé dans la connaissance de cet art chez les autres nations, en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre. Le livre des *Musiciens polonais* est indispensable à tout érudit qui s'occupe de l'histoire de la musique; il sera recherché aussi par les esprits cultivés et curieux de variété littéraires et amusantes.

Notre grand violoniste, dont le nom seul rappelle tant de beaux et touchans souvenirs, M. Ch. De Bériot, ce maître en l'art du chant sur l'instrument le plus parfait et le plus chantant, si bien qu'il rivalise avec la voix humaine, vient de publier une *Méthode de violon*; et, avant tout examen, on peut juger tout de suite de ce que doit être ce grand ouvrage, fruit de trente années d'expérience de succès et d'expérience

d'enseignement, rédigé petit à petit avec un soin minutieux, *con amore*, dans les longs loisirs auxquels, hélas, l'auteur a été condamné par suite d'une précoce et cruelle infirmité. Qui mieux que M. de Bériot lui-même peut exposer son plan? qui peut mieux que lui montrer à l'élève le but auquel il doit tendre et l'écueil qu'il doit éviter? Laissons-le parler:

«Ce travail est tout à la fois le fruit de l'expérience et de la méditation... Nous n'avons pas la prétention d'avoir porté l'art d'enseigner jusqu'à ses dernières limites; mais nous sommes sûr d'avoir fait faire un pas à l'enseignement en simplifiant la marche.

»Cette méthode est divisée en trois parties: la première et la seconde ont pour objet le mécanisme, la troisième est consacrée au style. La fièvre du mécanisme, qui, dans ces dernières années, s'est emparée du violon, l'a souvent détourné de sa mission véritable, celle d'imiter les accents de la voix humaine, noble mission qui lui a valu la gloire d'être appelé le roi des instrumens.

»Le prestige des grandes difficultés se produit presque toujours aux dépens de la qualité du son, de la justesse d'intonation, de l'exactitude de la mesure et surtout de la pureté du style... Notre intention est moins d'étendre encore le mécanisme que de conserver au violon son véritable caractère, celui de reproduire et d'exprimer tous les sentimens de l'âme. Nous avons donc pris la musique de chant pour point de départ, pour guide et pour modèle. La musique est l'âme de la parole... La musique étant avant tout une langue de sentiment, la mélodie renferme toujours en elle un sens poétique, une parole... que le violoniste doit avoir sans cesse dans l'esprit, afin que son archet en reproduise l'accent, la prosodie, la ponctuation, et fasse, en un mot, parler son instrument.»

Il n'y a qu'un grand maître qui puisse s'exprimer ainsi. Nous recommandons une phrase aux méditations des jeunes violonistes: «La fièvre du mécanisme qui s'est emparée du violon l'a détourné de sa mission véritable.» La page qu'on vient de lire a été écrite par de Bériot, mais ne semble-t-elle pas avoir été dictée par Malibran?

Le *Journal des Débats* a reproduit la lettre que S. Em. le cardinal Morlot a bien voulu écrire aux rédacteurs de *la Maîtrise* pour les engager à persévérer dans les efforts qu'ils font dans le but de ramener le chant d'église à son vrai caractère et à sa vraie expression. Le cardinal a insisté sur ce qu'il appelé la séparation du sacré et du profane. Tel est en effet le vœu de la partie éclairée du clergé, des artistes et des fidèles. Or, cette question de la «séparation du sacré et du profane» en ce qui touche la musique, peut être tranchée de la manière la plus favorable par la commission nommée pour fixer le diapason. On peut s'en reposer sur la science et les lumières de ceux qui la composent pour être assuré qu'ils sauront arrêter un étalon musical qu'il s'agira ensuite de faire adopter au moins par toutes les nations de l'Europe. Mais il est bien important que la commission se préoccupe également de la question dont je viens de parler, qui n'est autre que celle de la distinction essentielle de la musique d'église et de la musique mondaine, et qu'elle sente la nécessité d'établir une

différence entre le *ton de cathédrale* et le *ton d'opéra*. De quoi sommes-nous menacés aujourd'hui, si ce n'est de la confusion du style sacré et du style profane, et de l'absorption complète du premier dans le second? N'est-il pas vrai que cette confusion sera consommée par le fait si l'on établit une même unité pour le ton d'opéra et le ton de cathédrale? Cette question attend une solution victorieuse; nous espérons que la commission du diapason la donnera.

Les concours des élèves de l'Ecole de Musique religieuse ont été très brillants cette année. Les élèves des deux classes d'orgue se sont particulièrement distingués. On a vu des jeunes gens, appartenant plus encore à l'enfance qu'à l'adolescence, exécuter des pieds et des mains, avec un aplomb merveilleux, une précision et une agilité extraordinaires, sur le gigantesque instrument, les fugues les plus difficiles de J.-S. Bach, écrites pour orgue avec clavier de pédales obligé. Aujourd'hui ces choses ne nous étonnent plus. Il n'en était pas ainsi il y a quelques années. On se rappelle avoir vu d'illustres professeurs s'imaginer que des morceaux de Bach écrits dans ce genre étaient des morceaux faits à plaisir pour quelques pianistes fantastiques, tels que Liszt ou Thalberg, lesquels exécutaient ces tours de force au moyen d'une *troisième main* qu'ils avaient l'art de rendre invisible aux yeux des simples mortels. M. Hesse, célèbre organiste de Breslau, ayant été appelé à Paris pour la séance d'inauguration du grand orgue de Saint-Eustache (le même qui fut construit sous l'administration de M. l'abbé Deguerry, et qui peu après devint la proie d'un incendie). M. Hesse fit le premier entendre à Paris des morceaux écrits pour le clavier à mains et le clavier des pieds. La séance allait être levée, lorsque M. Hesse, attaquant la fameuse *toccata en fa*, cloua, pour ainsi parler, tous les assistans à leur place, stupéfiés d'un semblable prodige. Après M. Hesse, vint M. Charles-Valentin Alkan, sans contredit notre premier compositeur-pianiste, qui tourmenta l'excellent facteur Pierre Erard jusqu'à ce qu'il eût construit un piano à pédales. Pierre Erard se rendit à ses désirs, et fit un piano dont les pédales faisaient mouvoir les touches graves du clavier, selon le système des *tirasses*. M. Alkan donna deux séances dans les salons d'Erard, et fit admirer, outre les œuvres de J.-S. Bach, des effets nouveaux exclusivement propres au piano, et que cet instrument, tel qu'il a été exécuté par Erard, peut seul réaliser. Après M. Alkan vint M. Lemmens, en 1851 et 1852, qui fit des merveilles du même genre sur l'orgue de Pantemont et sur celui de Saint-Vincent-de-Paul. Enfin M. Wolff, associé de la maison Pleyel, a inventé le piano-pédalier, qui consiste en un mécanisme de pédales indépendant du clavier à mains, fort bel instrument que M. Georges Pfeiffer a importé à Londres, et qui a été adopté dans l'Ecole de Musique religieuse de Paris. Tel est en peu de mots l'historique des progrès que notre époque a faits dans la science de l'organiste et du clavier à pédales.

— La réouverture du Théâtre-Lyrique et des Bouffes-Parisiens a eu lieu le 1^{er} septembre. Le Théâtre-Lyrique a donné les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*] les Bouffes-Parisiens ont donné *la Chatte métamorphosée en femme*, *la Charmeuse* et *la Rose de Saint-Flour*.

M^{me} Ugalde a été applaudie à tout rompre dans le rôle de Suzanne, et M^{lle} Tautin a obtenu un succès fou dans *la Chatte*; M^{mes} Vanden-Heuvel et Miolan-Carvalho ont été portées aux nues dans les rôles de la comtesse et de Chérubin, et M. Pradeau a été acclamé dans *la Rose de Saint-Flour*. De quel côté se trouve le charmant, l'exquis, le beau, le parfait? C'est selon: au Théâtre-Lyrique, disent ceux qui le fréquentent; aux Bouffes, disent ceux qui les hantent; ce qui prouve, avec la dernière évidence, que tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles, et que tous les goûts sont satisfaits.

JOURNAL DES DÉBATS, 5 septembre 1858, pp. 1–2.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	5 SEPTEMBRE 1858
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	OPÉRA: Représentation au bénéfice de Roger; – <i>le Trouvère</i> [<i>Il trovatore</i>]; – M ^{me} de Méric-Lablache; – M ^{me} Ugalde; – Bonnehéé; – Débuts de Dufrène dans <i>le Comte Ory</i> .
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None