

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

FLOR O'SQUARR Charles, *Histoire anecdotique du casino Saint-Hubert : souvenirs du Vieux Bruxelles*, Bruxelles : H. Kistermaeckers, 1884.

---

**Cette œuvre littéraire appartient au domaine public.**

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles.

Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Accessible à :

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2019/Bruxelles\\_Casino-St-Hubert\\_abbyy.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2019/Bruxelles_Casino-St-Hubert_abbyy.pdf)

Prix : 1 franc.

SOUVENIRS DU VIEUX BRUXELLES

HISTOIRE ANECDOTIQUE

DU

# Casino Saint-Hubert

PAR

*CH. M. FLOR O' SQUARR*



A BRUXELLES

*chez HENRY KISTEMAECKERS, éditeur.*

1884



L.P.B.  
4892

84<sup>e</sup>, Boulevard du Nord

Bruxelles

Je me permets d'offrir ce  
souvenir du vieux Bruxelles  
à M. Bula qui représente  
et défend si noblement le  
Bruxelles d'aujourd'hui

A. Forisquanz



12889

HISTOIRE ANECDOTIQUE  
DU  
CASINO SAINT-HUBERT

---

Bruxelles. — Imp. A. LEFÈVRE, rue St-Pierre, 9

---

SOUVENIRS DU VIEUX BRUXELLES

---

HISTOIRE ANECDOTIQUE

DU

# Casino Saint-Hubert

PAR

*CH. M. FLOR O' SQUARR*



A BRUXELLES

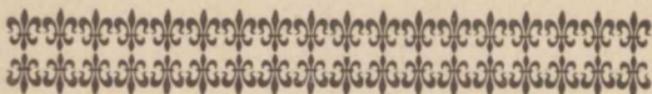
*chez HENRY KISTEMAECKERS, éditeur.*

---

1884







I

## Le Marché aux Fleurs.

---

QUAND on a démoli, il y a quelques années, presque tout le bas quartier de la ville de Bruxelles pour créer, sur la Senne voûtée, ces splendides boulevards qui sont aujourd'hui l'orgueil de la capitale, l'administration communale fit reproduire, par le pinceau, quelques-uns des côtés pittoresques de ce vieux Bruxelles qui allait disparaître sous la pioche des démolisseurs.

Il s'attache toujours aux choses disparues, et qui ont été aimées, des souvenirs qui font que, même lorsqu'on les a remplacées par des

choses meilleures, la pensée se reporte vers le passé avec une nuance de regret et de mélancolie, et c'est avec une sorte de consolation et de plaisir qu'on en voit évoquer le souvenir.

— Parlons de cela, disent volontiers les personnes âgées, en faisant allusion à des faits remontant à de nombreuses années en arrière; parlons-en un brin, cela nous rajeunira.

C'est ce double ordre d'idées qui nous a décidé, au moment où s'inaugure le nouveau théâtre du Vaudeville, élevé sur les ruines de l'ancien Casino, à faire rapidement l'histoire de ce petit Casino où les Bruxellois ont passé depuis trente ans tant de bonnes soirées.

Trente ans, ce n'est rien dans l'histoire d'un bâtiment, d'un établissement — nous allions dire d'une institution; mais nous sommes dans une époque où l'on vit tellement vite que trente ans c'est beaucoup, et nous avons l'air de revenir de bien bien loin en vous parlant de l'ancien Casino que toute une génération n'a connu que par ouï-dire.

Il nous faudra pourtant, pour faire de notre étude quelque chose de complet, remonter en arrière de quelques années encore.

Ceux de nos lecteurs qui ont l'avantage ou le désagrément — cela dépend du point de vue auquel on se place — de marquer leur âge avec

un cinq dans la colonne qui n'est pas celle des unités, doivent se rappeler que, dans leur prime jeunesse, il y avait au bas de la rue de la Montagne, presque en face de la petite rue du Singe (qu'on appelait alors la rue Sainte-Anne), une petite hôtellerie fréquentée surtout par les voyageurs d'Alsace et de Lorraine.

A cette époque où il n'y avait pas, ou presque pas, de chemins de fer, certains hôtels accaparaient ainsi la clientèle d'une localité, voire d'une région entière. Un premier habitant du pays était venu là par hasard, s'y était bien trouvé, l'avait raconté à son retour et avait ainsi achalandé la maison parmi ses amis et connaissances.

C'était un peu ainsi dans tous les pays et la tradition s'est conservée d'une façon naturelle, et, en somme, assez logique.

Pendant bien longtemps, les Bruxellois qui allaient à Paris ne logèrent pas ailleurs qu'à l'*Hôtel de France et Champagne*, rue Montmartre.

A l'époque dont nous parlons, les Alsaciens et Lorrains qui venaient à Bruxelles descendaient de préférence à l'*Hôtel du Faucon*, rue de la Montagne.

Cet *Hôtel du Faucon* avait des spécialités diverses. Outre l'hébergement des voyageurs,

il s'y faisait un important trafic de messagerie — ce qu'on appellerait aujourd'hui la poste des petits paquets. En outre, deux ou trois fois par semaine, il y avait là des ventes publiques de fleurs, plantes et arbustes, comme il y en a aujourd'hui à l'Hôtel des Ventes du boulevard Anspach, sous la direction de l'horticulteur Van Riet.

Seulement, il y avait entre le spécialiste que nous venons de nommer et l'organisateur des ventes de fleurs de l'*Hôtel du Faucon* d'autrefois, cette différence que jamais Van Riet ne mettrait en vente une plante quelconque sans lui donner au moins deux noms en latin, tandis que son prédécesseur d'alors ne donnait jamais à ses produits qu'un seul nom, et un nom qui n'appartenait à aucune langue.

Il appelait un sycomore « un chicamore » ; pour un jasmin, il disait « jalsemine »... le reste à l'avenant, et c'était pour les gamins du voisinage une exquise partie de plaisir que d'aller, les jeudis après midi, l'entendre expectorer ses cocasseries horticoles du haut du peron en pierre de taille, à rampe de fer droite, qui conduisait au bureau de l'hôtel, à droite au fond de la cour.

Vers 1845 ou 1846, cette distraction fut brusquement enlevée à ce joyeux essaim d'espiègles

qui devait fournir à la patrie un menuisier, un lampiste et trois avocats. L'*Hôtel du Faucon* fut fermé, exproprié, démoli pour fournir les matériaux de son aile postérieure à la construction — étonnante et merveilleuse audace du temps — des galeries Saint-Hubert.

Quelle affaire que la construction de ce passage ! Et quelles légendes s'y rattachent ! Les unes joyeuses, comme celle de cette vieille femme prodigieusement riche et indéfinissablement sale, qui habitait la maison du Marché-aux-Herbes juste à l'angle de la petite rue Saint-Hubert, et qu'on ne désignait à Bruxelles que sous le nom de *Zwette Madame*, la dame noire. Elle avait une spécialité, ou du moins on lui attribuait une manie. A certains moments de la journée, elle soulevait un coin de rideau et restait pendant des heures le visage collé contre la vitre, regardant la rue de la Colline. De mauvais plaisants racontèrent que ce n'était pas son visage qu'elle collait à la vitre pendant ces accès de contemplation rêveuse...

Et vous voyez d'ici les groupes qui se formaient et stationnaient presque en permanence sur le trottoir du Marché-aux-Herbes pour voir... ce que montrait, ou ne montrait pas *Zwette Madame* !

On eut beaucoup de peine à la décider à se

laisser exproprier. Tous les habitants de cette petite ruelle noire, étroite et tortueuse qui allait du Marché-aux-Herbes à la rue des Bouchers, tenaient d'ailleurs, paraît-il, énormément à leurs vieilles mesures — à preuve (et ceci est la légende lugubre) ce barbier, nommé Pamel, qui demeurait là juste à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui le Casino Saint-Hubert, et qui se coupa la gorge d'un coup de rasoir quand il lui fallut déguerpir de son échoppe.

Et la légende des évêques qu'on avait trouvés enterrés dans les démolitions à l'endroit où se trouve aujourd'hui la *Taverne Royale* ! Tout Bruxelles a couru pendant huit jours, pour voir ces squelettes épiscopaux, qui n'avaient jamais existé que dans l'imagination badine de Charles Deleutre, le roi des chroniqueurs d'alors...

Que ces temps sont loin de nous !

Qui se souvient, même parmi ceux qui, de nos jours, font profession d'écrire, de ce brave et charmant conteur, critique d'art sans rival, historien, poète, lettré et érudit comme on ne l'est plus ?

Il est allé mourir à Paris, sous le nom de Paul d'Ivoy, après avoir créé, au *Figaro* et ailleurs, la chronique quotidienne dans laquelle il excellait et dont personne avant lui n'avait

osé entreprendre le lourd et énervant travail !...

Les jeunes d'aujourd'hui ne savent même pas son nom !...

Enfin !...

┌ Quand l'architecte Cluysenaer fit les plans des galeries Saint-Hubert, il songea naturellement à tirer parti de la clientèle qui avait l'habitude d'aller aux ventes de fleurs de l'*Hôtel du Faucon*, et c'est ainsi que, dans la construction de la galerie de la Reine, la cour de l'*Hôtel* fut conservée, aménagée, agrandie et qu'on y installa le marché aux fleurs, dont les galeries, les piliers, les escaliers et les dégagements sont restés debout et intacts lorsque le marché aux fleurs est devenu plus tard le café-concert du Casino Saint-Hubert.

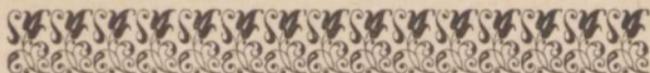
Le marché aux fleurs du passage Saint-Hubert fut inauguré le 1<sup>er</sup> juin 1847. Ce fut pendant longtemps une attraction très enviée : c'était le premier marché couvert qu'on eût vu à Bruxelles. Depuis, la couverture des marchés est devenue la règle, si bien qu'on en était venu dernièrement à hermétiquement fermer le marché aux poissons, aux Halles-Centrales, où il n'y avait de véritablement centralisé que la mauvaise odeur. On a mis quelque temps à s'apercevoir que trop couvrir nuit.

Mais alors un marché couvert était une in-

novation heureuse et les étalages fleuris du passage Saint-Hubert eurent un joli succès de vogue.

Cette vogue dura quatre ans à peine. Qui l'aurait cru? ce fut la politique qui vint renverser les étagères des fleuristes du passage et transformer le marché couvert en café-concert, sous le titre de Casino des Galeries Saint-Hubert.





## II

### Le Café-Concert.

---

**L**ES grands événements politiques qui bouleversent et ensanglantent de temps en temps le monde, ont parfois des causes mystérieuses bien étranges ; mais ils ont aussi des ricochets bien surprenants et des contre-coups absolument inattendus.

C'est ainsi que, en 1851, l'inquiétude que les pronostics de la politique, en France, avaient jetée dans les esprits, fut cause qu'un certain nombre de Français, craignant des événements qui s'annonçaient pleins de menaces, vinrent s'établir en Belgique, à l'abri des secousses révolutionnaires.

De ce nombre fut le comte de Juvisy, qui devait créer à Bruxelles le Casino.

Dans un premier travail publié dans la *Chronique* sur ces souvenirs du vieux Bruxelles, nous avons dit que la création du Casino avait été postérieure au coup d'Etat de 1851, et en avait été, par ainsi, en quelque sorte, la conséquence.

C'était une erreur, comme nous avons eu l'occasion de le constater depuis, et nous nous faisons un devoir de la rectifier. L'inauguration du premier café-concert du Casino sous la direction d'une Société composée de MM. le comte de Juvisy, Roger et Rutten, eut lieu le 15 novembre 1851, un peu plus de quinze jours avant le coup d'Etat.

Cette Société conserva la direction de l'établissement qu'elle venait de créer jusqu'au 14 septembre 1855.

L'idée de la transformation du marché aux fleurs en café-concert fut mise à exécution avec une étonnante rapidité, — étonnante surtout quand on tient compte de la façon dont se font aujourd'hui des transformations de ce genre, par suite des obstacles et des entraves de tous genres qu'y mettent les bureaux des diverses administrations publiques, par la « filière » desquelles on est obligé de passer.

Nous annonçons dernièrement que les travaux de démolition du Casino venaient de commencer. Depuis le mois de janvier, les plans du nouveau théâtre à édifier avaient été soumis aux autorités auxquelles il appartient d'autoriser ce genre de travaux. Il a fallu cinq mois pour que cette autorisation fût délivrée.

En 1851, l'affaire fut bâclée en quelques jours. La décoration, il faut le dire, était absolument sommaire. Quelques fleurs teintes à l'estompage sur les murailles. Quelques tentures de ci, de là. Des portes pour empêcher les courants d'air, des chaises et des tables, au rez-de-chaussée et dans les galeries, et, à gauche en entrant, une estrade avec tapis rouge et banquette de velours pour les chanteuses : c'était tout.

Rien de primitif comme ce que M. le comte de Juvisy appelait alors pompeusement : la scène. C'était une sorte de tambour en forme de demi-lune, d'une largeur de quatre mètres et élevé d'un mètre cinquante au-dessus du sol.

Les chanteuses, au nombre de quatre ou cinq, étaient assises au fond, sur la banquette de velours, dans des toilettes éclatantes, faites pour éblouir les regards des spectateurs en attendant que leurs chants charmassent leurs oreilles.

Il n'y avait pas de rideau : la tradition alors voulait que les cafés-concerts ne devaient pas en avoir, et ce fut une sorte d'événement quand, plus tard, on en installa un sur la scène du Casino transformée.

Pour arriver à ce tambour, que les habitués du temps appelaient « le salon de ces dames », les artistes devaient traverser le couloir public et monter sur la « scène » par un double petit escalier de quelques marches placé à droite et à gauche du tambour.

La principale originalité de cette première installation du Casino était l'emplacement choisi pour l'orchestre des musiciens.

Au lieu d'être placés, comme partout, devant la scène, entre la rampe et le public, les musiciens étaient installés au fond, dans une galerie, au-dessus du divan d'exposition des chanteuses.

Il résultait de cette combinaison que les artistes, chanteurs et chanteuses, tournant le dos à l'orchestre, n'avaient aucune idée de la mesure et chantaient absolument à la débâdâde.

Quand, d'aventure, on bissait un morceau, le chanteur était obligé de tourner le dos au public pour s'entendre au sujet de la reprise avec le chef d'orchestre.

On mit quelque temps à s'apercevoir des inconvénients de cette façon de procéder. Les artistes, cependant, protestèrent tant et si bien qu'on déplaça l'orchestre et on l'installa, comme partout ailleurs, en demi-cercle devant l'estrade, le chef au milieu.

Mais la galerie qu'il avait occupée jusqu'alors, au-dessus du tambour, ne devait pas rester longtemps vacante. Dès le premier soir, des habitués s'en emparèrent et en firent une espèce de poste d'observation.

Poste d'observation assez agréable, il faut le dire. De cet endroit, le regard des privilégiés plongeait dans les corsages libéralement décolletés des dames artistes. Outre les regards fureteurs et quelquefois satisfaits, il y avait des échanges discrets de conversation, de petits mots jetés d'en haut et auxquels parfois on répondait d'en bas, par un chuchotement derrière les éventails.

On devine que ces places spéciales étaient très recherchées. Quelques habitués s'en étaient en quelque sorte attribué le monopole. Le public ne mit pas longtemps à leur trouver un sobriquet. On les appelait « les plongeurs ».

Et ce n'étaient pas les seuls « plongeurs » qui eussent un nom spécial parmi les habitués du café-concert des Galeries.

Il y avait là, comme dans les assemblées législatives, une droite, une gauche et un centre.

La gauche, c'étaient les turbulents, les mécontents qui, prétendant s'y connaître en matière de chant et de musique, donnaient le signal des applaudissements, des rappels, des chuts ou des murmures. Ils étaient la terreur des chanteuses, qu'ils bombardaient du reste de bouquets, et les ennemis-nés des chanteurs qui, la plupart du temps, étaient les maris des chanteuses. On les appelait « les infernaux ».

A droite s'étaient, comme d'un commun accord, groupés les habitués d'un certain âge, fuyant le bruit que faisaient les infernaux. C'étaient de petits rentiers et de vieux huissiers, qui ont toujours fourni une clientèle nombreuse et assidue au Casino. Comme la plupart avaient des cheveux grisonnants, on appelait l'endroit qu'ils occupaient de préférence « le côté de la neige ».

Au centre, c'était « la bourgeoisie », appellation qu'il ne faudrait pas prendre trop strictement au pied de la lettre, car, à côté d'honnêtes bourgeois qui venaient là en famille entendre un brin de musique, en prenant un verre de bière et en fumant un cigare, il y avait, dans cette « bourgeoisie », une clientèle parfois désastreusement mêlée : des flâneurs, des voya-

geurs de commerce en quête de bonnes fortunes, et, à côté d'eux (ici commence le mélange), d'aimables personnes venues tout exprès pour répondre à cette préoccupation et appartenant à la catégorie des citoyennes qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'horizontales.

Ceci nous amène à parler d'une cinquième et dernière classification d'habitues du Casino à son origine.

La galerie à l'étage, qui faisait tout le tour de la salle, alors absolument carrée, s'appelait « l'Afrique », parce qu'elle était particulièrement fréquentée par des dames à qui le populaire, peu respectueux de sa nature, donnait un nom que nous traduirons d'une façon polie en les appelant « navires du désert ».

C'était dans ces galeries de l'Afrique que s'ébauchaient les idylles qui ont fait pendant longtemps, après la transformation de la salle et du genre, une réputation spéciale au Casino, réputation que les efforts de la direction actuelle ont heureusement réussi à faire oublier.

L'idylle ébauchée, les couples s'en allaient d'une façon plus ou moins sournoise, par la rue de la Montagne, l'achever dans les garnis du voisinage.

A cette première phase de son existence, il faut bien le dire, le Casino était plutôt

un rendez-vous de chercheurs d'unions libres qu'un rendez-vous d'amateurs de musique. Une demoiselle dont on disait : « C'est une femme du Casino » était classée d'emblée parmi les personnes de mœurs absolument déplorables. Et il fallait aux autres une certaine indépendance d'esprit à l'égard des préjugés pour les décider à aller y passer, exceptionnellement, une soirée.

Tout cela, il faut l'ajouter, a été bien changé depuis. Devenu théâtre des Bouffes-Bruxellois, le Casino a vu sa clientèle se transformer peu à peu et s'épurer complètement. C'était un théâtre comme les autres, où, au point de vue de la société qu'on y rencontrait, la mère, sans danger, pouvait conduire sa fille.

A côté de ces différentes catégories d'habités du Casino que le public avait catalogués dès le début, nous pourrions en mentionner une autre qui, celle-ci, faisait en quelque sorte partie de l'établissement — à la façon dont, dans le Code civil, on devient immeuble par destination — en y étant attaché d'une certaine manière.

Nous voulons parler de ces habitués, presque toujours les mêmes, qui ont pour spécialité, comme Ruy Blas, d'être des « vers de terre amoureux d'une étoile ».

Nous en rencontrerons sans doute un certain nombre au cours de nos souvenirs; mais le plus original de tous, à coup sûr, c'était un grand et gros vieillard, qui venait chaque soir prendre place à gauche de l'orchestre, au premier rang des spectateurs, tout à côté de la contrebasse.

Il avait obtenu de la direction le privilège d'apporter sa chaise à lui, et cette chaise, il l'attachait par une chaînette à un des piliers de fonte qui soutenaient la voûte — le pilier qui, dans le Casino d'hier, était le premier à la gauche du spectateur, en entrant.

Cet habitué avait ceci de particulièrement original qu'il était sourd comme une lanterne. Mais son assiduité avait une excuse.

Cette excuse s'appelait Maria Duchêne, une des fortes chanteuses de l'époque — forte en chair et en l'autre chose dont il est question dans la *Fille de Madame Angot*.

Chaque soir, au moment où Maria Duchêne prenait place sur le tremplin de velours rouge, on voyait arriver le droguiste sourd (avons-nous dit que c'était un droguiste?) Il se faufilait tranquillement près de la contrebasse, tirait de sa poche une clef qui ouvrait le cadenas de la chaînette, détachait sa chaise et s'y étalait

comme un chanoine qui va assister à un sermon sur la gourmandise.

Quand Maria Duchêne descendait de l'estrade, le droguiste relevait sa chaise, la fixait par la chaîne à la colonne de fonte, refermait à clef le cadenas et s'en allait rue de la Montagne attendre la sortie des chanteuses.

Et tout cela aussi tranquillement, au milieu des spectateurs qui riaient, que s'il avait été tout seul sans lumière au fond d'une cave.

Personne, au Casino d'alors, n'avait ses entrées dans les coulisses, pour cette excellente raison qu'il n'y avait pas de coulisses ; mais il y avait quelque chose qui y ressemblait un peu.

Dans le couloir qui conduisait de la salle à ce qu'on appelait les loges d'artistes, il y avait, accroché à la muraille, un porte-manteau où les musiciens de l'orchestre suspendaient leurs chapeaux.

Quelques habitués avaient sollicité ou conquis le droit d'aller, eux aussi, remiser là leurs coiffures. Cela leur permettait d'ouvrir la porte conduisant à l'escalier des loges, d'aller et venir avec de petits airs d'être de la maison, dont ils étaient très fiers et dont le reste des spectateurs était sérieusement jaloux.

Ces loges d'artistes étaient situées au premier étage, à gauche, au-dessus du buffet ac-

tuel; on y arrivait par un escalier qui vient d'être démoli. C'était une grande salle qui, depuis, a servi de foyer. Une cloison en planches de deux mètres de haut coupait la pièce en deux. C'est là que les artistes s'habillaient ensemble, les chanteurs à droite, les chanteuses à gauche. Les sexes étaient séparés, pour satisfaire aux lois de la décence; mais il suffisait de mettre le pied sur un tabouret pour que la tête dépassât la hauteur de la cloison, et les prétextes ne manquaient pas — du rouge ou du blanc à emprunter, ou du feu pour allumer une cigarette, ou un fer pour friser quelques cheveux — cela suffisait pour donner à cette barrière un caractère absolument artificiel.

Personne ne s'en plaignait et, somme toute, les convenances étaient respectées autant qu'elles désiraient l'être.

Parmi les habitués de cette première époque, il y en avait un qui semblait s'être donné pour mission d'applaudir et de chauffer les succès de toutes les chanteuses, sans préférence et sans arrière-pensée. Il applaudissait pour le simple plaisir d'applaudir, et faisait à lui seul l'office de tout un service de claque.

C'était une manie absolument désintéressée, car Polle — comme on l'appelait, son véritable

nom était Paul C... — était riche et n'aurait même pas accepté, en échange de ses bravos persistants, ses entrées à titre gratuit. Mais le public, qui ne croit pas volontiers au désintéressement, supportait mal les manifestations à jet continu de l'enthousiasme de Polle. Il n'était pas de mauvais tour qu'on ne lui fit et qu'il ne supportât, du reste, avec une entière tranquillité.

Mais un jour qu'il était monté à la galerie pour applaudir d'un nouveau poste d'observation, ses voisins, s'impatiantant plus que de raison, le jetèrent par-dessus la balustrade la tête la première.

Il y a un dieu pour les amants discrets des Muses : Polle, qui devait tomber face et se briser la tête, tomba pile et ne subit que d'insignifiantes avaries. Mais il se le tint pour dit et ne reparut plus jamais au Casino, où le public appréciait si mal ceux qui appréciaient si bien les chanteurs et le chant.

Nous avons dit que le fondateur du Casino s'appelait le comte de Juvisy. C'était un fort aimable homme, qui ressemblait assez, physiquement, au directeur actuel de l'Eden, M. Comy.

Son administration se composait de deux personnes : à l'intérieur, M. Bladinière, avec

le titre de régisseur-général, et à la porte, le père Courtois, avec les fonctions de contrôleur-général.

Avez-vous déjà remarqué que, dans les théâtres, c'est à peu près comme dans la Commune de Paris en 1871? Tout le monde est général.

Dans les théâtres, on n'est pas contrôleur, on est contrôleur-général; on n'est pas régisseur, on est régisseur-général; on n'est pas secrétaire, on est secrétaire-général; — tous du grand état-major!

Donc, le premier contrôleur du Casino fut général comme les autres, le général Courtois.

Un drôle de type, bien particulier et essentiellement populaire que ce père Courtois, avec ses longs cheveux tire-bouchonnés, sa longue barbe en broussaille grisonnante et sa légère déviation de l'épaule droite, qu'il avait contractée à force de lever le coude.

Il avait surtout un œil au regard duquel il attribuait lui-même une puissance de fascination particulière. Il avait fait peindre à la sanguine sur le mur, derrière le bureau du contrôle, quelque chose qui ressemblait à un œil largement ouvert qui lançait un rayon fulgurant. Et, quand il s'absentait un instant, il disait aux autres employés du contrôle :

— Prenez garde ! il est toujours là, l'œil du père Courtois ! toujours ouvert !

Il avait semé toutes sortes de légendes autour de lui. La plus répandue le faisait passer pour le mari légitime d'Adèle Courtois, qui était en train à cette époque d'entrer dans le bataillon des Vieilles-Gardes avec un grade élevé.

L'honnête mari, qui ne mangeait pas de ce pain-là, avait abandonné la « malheureuse » pour venir gagner sa vie en travaillant.

Quand le père Courtois avait bu un coup — ce qui lui arrivait quelquefois — il protestait contre toute attribution de lien ou de parenté entre lui et la célèbre impure. Il racontait alors en termes émus, avec des détails qui étaient parfois les mêmes, qu'il avait été un des héros de la Révolution de 1830 et qu'il avait tué des z'Hollandais par douzaines, au Parc et z'ailleurs.

Le fait est que, tous les ans, quand venait son bénéfice, le père Courtois endossait un uniforme très exact de combattant de 1830, avec la blouse, le bonnet fourré et un grand sabre de cavalerie. Dans la ceinture, deux énormes pistolets à silex. Ainsi accoutré, il montait sur la scène et chantait, sur un air composé par M. Singelee, alors chef d'or-

chestre du théâtre du Vaudeville, rue de l'Evêque, une chanson qui était applaudie à tout rompre, et dont voici le refrain :

C'est le gen gen (*ter*)  
C'est le gendarme!

Le prix d'entrée, au café-concert du comte de Juvisy, était de cinquante centimes par personne, ce qui donnait droit à une consommation.

Il n'y avait alors ni fauteuils, ni banquettes : c'étaient des tabourets et des guéridons qu'on pouvait déplacer à volonté, comme dans les autres cafés.

Ce prix d'entrée donnant droit à une consommation ne tarda pas à amener des tiraillements. Le public et la direction entendaient différemment ce qu'il fallait considérer comme une consommation. D'une part, on demandait du café et des liqueurs, de l'autre on prétendait ne donner qu'un modeste verre de faro.

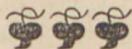
Comme on ne parvenait pas à s'entendre, et qu'il y avait tous les soirs des discussions, la direction finit par trancher la difficulté en supprimant le droit à la consommation.

Ce fut la première transformation du régime intérieur du Casino.

Les Bruxellois d'aujourd'hui se rappellent-ils qu'on avait commencé aussi; au théâtre du Vaudeville de la rue de l'Evêque, par donner à chaque spectateur qui entrait un droit à une consommation ?

L'entreprise avait été basée sur cette combinaison. Les consommations variaient d'après le rang et l'importance de la place occupée. Aux premières loges, on pouvait se régaler d'une glace à la vanille; aux secondes, on n'avait plus droit qu'à un petit verre; le parterre devait se contenter d'un faro, et le poulailler d'un simple *streek*.

Là aussi, la combinaison ne dura pas et il fallut y renoncer — mais pour un motif absolument différent de celui qui prévalut au Casino. Au Vaudeville, c'est le public qui prit l'initiative de refuser les consommations qu'on lui offrait gratuitement, en sus de son billet d'entrée. On devine pourquoi: elles étaient détestables.





### III

## Les anciens cafés-chantants de Bruxelles.

---

**A**VANT l'ouverture du Casino, d'autres tentatives avaient été faites pour acclimater à Bruxelles des établissements de ce genre.

Le premier café-concert qui ait été établi dans la capitale était un « estaminet-chantant ». C'était dans une immense salle située rue de la Montagne, à droite en montant, presque en face de la rue des Bouchers, et ayant pour enseigne : *Au Géant*.

Cette enseigne se justifiait par ceci, qu'à l'ou-

verture de l'estaminet on y avait exhibé un géant qui avait été, pendant assez longtemps, pour le public bruxellois, une curiosité de grande attraction.

L'estaminet avait son originalité. Au-dessus du comptoir, qui était à droite en entrant, le propriétaire de l'endroit, un Français, nommé Martin, avait fait peindre en grosses lettres sur la muraille :

“ ICI, ON PREND PATIENCE. ”

“ Patience », c'était un mélange de faro et de bière de mars, dont le père Martin s'était fait une spécialité comme article de consommation.

A tout ce qu'on lui disait, en entrant chez lui, Martin répondait imperturbablement :

— Il faut prendre patience.

Et sans attendre qu'on lui répondît, il tirait un verre de bière pour le client, un autre pour lui, et trinquait avec un gros rire, en répétant :

— Prenons patience !

Pendant bien des années, le mot resta dans le quartier.

L'estrاده sur laquelle on chantait dans l'estaminet du *Géant* était une manière d'armoire appliquée dans la cour à une fenêtre s'ouvrant

au fond de la salle. Cette armoire était praticable du côté de la cour. L'artiste entrait par un panneau, chantait sa chansonnette, et sortait par le panneau opposé.

L'étoile de l'endroit fut, pendant la première saison, un bossu, qui entretint avec succès la vogue acquise par le *Géant*. Martin affectionnait les phénomènes.

Un beau matin, en ouvrant l'estaminet, on trouva le père Martin pendu dans son armoire. Il avait cessé de « prendre patience ».

Après la mort du père Martin, l'estaminet-chantant du *Géant* fut fermé : mais le succès de cette première tentative avait appelé des imitateurs, et, dans tous les quartiers de la ville — ceci se passait de 1840 à 1842 — on vit surgir successivement des estaminets-chantants, organisés sur le modèle absolument primitif et rudimentaire de celui de la rue de la Montagne.

Détail curieux : ce n'étaient que des hommes qui alimentaient le personnel de ces beuglants populaires. Leurs chansons étaient prises dans le répertoire grivois ou mélancolique. Des poètes de bonne volonté leur fabriquaient de temps en temps des couplets de circonstance, sur un événement d'actualité. C'étaient alors des engouements indescriptibles. La même

chanson, réclamée successivement par les consommateurs qui se succédaient au cours de la soirée, suffisait pour remplir le programme du jour.

Ce n'est que longtemps après qu'on essaya, à Bruxelles, de faire de vrais cafés-concerts — à l'instar de Paris — avec une estrade et des chanteuses échantillonnant sur des chaises ou des banquettes, épaules et bras nus, avec des fleurs dans les cheveux et des gants blanchâtres plus ou moins assortis de nuance avec les bras passés à la céruse.

Notons, parmi ces tentatives les plus remarquées de l'époque, le *Jardin d'Hiver* de la rue de l'Hôpital, qui s'appela ensuite la *Salle de l'Orient*, le concert sans titre de la *Philharmonie*, établi au Marché-aux-Poulets, à l'endroit où se trouve maintenant la loge maçonnique des Amis de l'Union et du Progrès, et le *Château des Fleurs* de la chaussée de Laeken.

Une tentative assez sérieuse fut faite aussi au café des Boulevards : la famille Deschamps y eut un moment de vogue qui ne se maintint pas.

Le *Jardin d'Hiver*, installé rue de l'Hôpital sur l'emplacement d'un ancien hôtel de messageries, était celui où on avait fait le plus de

frais pour attirer et retenir la clientèle. Pour justifier le titre de *Jardin d'Hiver*, on avait couvert la cour d'une toiture vitrée, et le long des murs cloué des encloisonnements de voliges entrecroisées, peintes en vert et sur lesquelles couraient des imitations de feuillage en papier.

Avec beaucoup de bonne volonté, on pouvait se croire dans une immense serre. Le directeur se multipliait pour trouver des attractions. En dehors de ses concerts, il organisa des poses plastiques aussi... natures que possible. C'est là qu'on vit pour la première fois des fontaines lumineuses, avec des syrènes vivantes se démenant sous une pluie de gouttelettes diamantées par des réflexions de couleurs.

Nul mieux que lui ne s'entendait à chauffer l'enthousiasme du public et à faire mousser ses chanteurs et ses chanteuses.

Après chaque « numéro », il surgissait brusquement sur le devant de l'estrade et donnait le signal des applaudissements, en criant de toutes ses forces :

— Allons, messieurs et dames, encore une fois bien mérité pour M<sup>lle</sup> Chose (ou M. Machin).

Tous ces efforts ne purent vaincre l'indifférence du public. On n'allait pas aux concerts

de l'*Orient*, mais, en revanche, on s'étouffait à ses bals.

Nous pourrions en dire autant des concerts et des bals de la *Philharmonie*, avec cette différence que, là, on ne s'épuisait pas en efforts pour chercher et trouver des attractions. L'archet du chef d'orchestre y était tenu par M. Bernier, un nom connu dans le monde musicien.

Au *Château des Fleurs*, la musique n'était qu'un prétexte. Dans une revue de fin d'année, on chantait à propos de l'endroit :

Ses nombreux bosquets souvent dans l'ombre reten-  
[tissent  
D'étranges soupirs qui n'sont pas ceux du désespoir.

C'était ça. On allait là comme on allait à la *Cour de Toulouse*, au *Pavillon de Spa* et à tant d'autres endroits de la banlieue dont plus d'un Bruxellois pourrait dire, comme Alfred de Musset, en parlant de Venise :

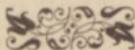
Là mon pauvre cœur est resté...  
S'il doit m'en être rapporté,  
Dieu le conduise !

Nous avons aussi, à cette époque, ce qu'on pourrait appeler le concert-nomade, composé

d'artistes appartenant d'ordinaire à la même famille et chantant ensemble, soit dans les établissements publics, soit dans des installations improvisées en plein air. Une de ces familles mérite une mention spéciale dans ces souvenirs anecdotiques. Le père avait équipé une sorte de théâtre volant: on chantait sous une tente qui se transportait de droite, de gauche, mais de préférence dans les terrains vagues où est installée aujourd'hui la station du chemin de fer à l'Allée-Verte. Son installation s'appelait *la Tente Royale*. Le directeur avait pour artiste principale sa petite fille, une enfant de treize à quatorze ans, qui chantait et disait la chansonnette avec un charme et un esprit incroyables. L'enfant s'appelait Zulma Bouffar.

Quand le Casino des Galeries commença à prendre rang parmi les attractions bruxelloises, la petite Bouffar y fut engagée d'emblée comme étoile.

Ceci nous amène à parler des artistes du chant et de la comédie qui ont passé par le Casino. La liste en est longue et glorieuse. Bien des artistes devenus depuis célèbres, ont débuté là, obscurs et absolument ignorés.





#### IV

### Les artistes du Casino.

---

**E**N tête des artistes qui firent l'inauguration du Casino, il faut citer Darcier, le chanteur-auteur qui, d'emblée, avec son répertoire populaire et son action infaillible sur le public, décida du succès de l'entreprise. On peut dire que c'est lui qui a véritablement importé et créé le café-concert à Bruxelles.

Faut-il lui en savoir gré ? Là n'est pas la question ; nous n'apprécions pas, nous racontons des souvenirs.

Ce qui affirma et consolida le succès, ce fut le choix intelligent ou l'heureuse chance qui présida aux engagements de la direction du comte de Juvisy pendant les premiers temps qui suivirent l'ouverture.

Beaucoup sont venus là qui étaient déjà célèbres ; beaucoup y ont débuté qui le sont devenus.

A côté du grand Darcier, citons quelques noms :

Les sœurs Cico, dont l'une, Marie, alla presque directement du Casino à l'Opéra-Comique de Paris ;

M<sup>lle</sup> Hardy, une Liégeoise, fille d'un colonel, disait-on. — Ce fut longtemps une étoile de premier resplendissement, et ceux qui se rappellent la façon dont elle chantait la *Coupe de Galathée* et la *Fille du Régiment*, peuvent seuls expliquer les ovations enthousiastes qu'on lui faisait chaque soir. — « C'est plus fort comme sur la Monnaie », disaient les habitués, et c'était vrai ;

M<sup>lle</sup> Anaïs, qui popularisa à Bruxelles une chanson bientôt passée à l'état de scie : *Allons, Glycère* ;

M<sup>lle</sup> Marie Sasse, qui s'est appelée un instant Marie Sax, et qui fit ses premiers débuts sur le petit tremplin du passage Saint-Hubert. — Marie Sasse nous venait de Gand, où elle est née, si nous ne nous trompons, et c'est après avoir chanté pendant quelque temps au Casino de Bruxelles qu'elle est allée à Paris prendre rang d'abord au concert du *Géant*, d'où elle

passa au théâtre Lyrique à côté de M<sup>me</sup> Miolan-Carvalho et de M<sup>me</sup> Ugalde. Au théâtre Lyrique, Marie Sasse débuta dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro*. Elle alla ensuite à l'Opéra créer l'*Africaine*.

Côté des hommes, nous nous rappelons un type assez curieux de comique, un petit homme très entiché de sa personne, très soigneux de sa toilette, qui avait l'air de sortir d'une boîte, tout frisé, tout musqué, un nommé Bousquet, un Marseillais, à la fois danseur et chanteur, qui a importé en Belgique une autre scie musicale : le *Docteur Isambart*.

N'oublions pas le plus sympathique de tous, Gil Naza, qui était venu à Bruxelles pour suivre les cours de médecine à l'Université, qui avait commencé par s'établir dentiste, sous son nom de famille — David — et qu'un entraînement irrésistible poussa vers les choses du théâtre. Quel succès il eut dès sa première apparition ! Il avait une facilité étonnante d'assimilation et entraînait d'une façon merveilleuse, comme on dit au théâtre, dans la peau de ses personnages. Tour à tour, il faisait pleurer sous les traits de Jean Bonhomme :

C'est Bonhomme  
Qu'on me nomme ;  
Ma gaité fait tout mon trésor...

puis il nous faisait rire à nous tordre dans ses imitations de marollien, une langue qui ne s'enseigne pas, qu'il avait apprise d'instinct, et qu'il aurait peut-être inventée si elle n'avait pas existé.

Tout en chantant chaque soir au Casino — et plus tard en dirigeant ses entreprises de théâtre à Molière, ou en jouant la comédie à Paris, Gil Naza continuait tranquillement ses études de médecine.

C'est ce qui lui a permis, pendant le siège de Paris, de créer, rue de Vaugirard, une ambulance dont il était le chef, et pour laquelle il allait chercher des blessés jusque sous le feu des canons allemands, à Champigny et ailleurs.

Parmi les anciens artistes de la création — ou des premières années du Casino — nous avons à citer encore : Jules Moulin, le fort ténor ; Bouchez, le baryton ; Fleury, le comique si amusant dans son *Marchand de Chansons* et son *Danseur de corde* ; Alexandre Legrand, qui n'avait de réellement grand dans toute sa personne que son nez — un nez, par exemple, de dimensions exceptionnelles. Celui-là avait aussi son morceau de grande maëstria, son *lijfstuk*, comme on dit à Bruxelles : c'était le *Tourlourou frileux*.

Citons encore : M. Dubouchet, M<sup>lle</sup> Estelle et M<sup>lle</sup> Maria Duchêne, déjà nommée.

Quelques années plus tard, nous avons vu encore débiter au Casino un baryton nommé Noël, qui chante en ce moment sur des scènes d'un ordre supérieur sous le nom d'Horeb — et, à côté de ce baryton, un petit ténor gras-souillet et tout rond qui devait apporter au Casino sa seconde transformation en y acclimatant l'opérette. Il chantait avec un entrain étonnant l'extravagante composition d'Hervé :

Les trompettes ont retenti,  
L'arène est entr'ouverte  
Et le taureau parti!...

Cette insanité s'appelait le *Cri des deux Espagnes*. Celui qui la chantait avait nom Léopold Boyer, le directeur du Casino d'hier et le prochain directeur du théâtre du Vaudeville de demain.

Boyer partageait le succès avec M<sup>lle</sup> Pauline Huart, qui chantait si gaillardement, en uniforme, la chanson de M. Victor Lefebvre :

V'là l'carabi (*bis*)  
V'là l'carabinier de Belgique !

Le Casino a, du reste, toujours eu la spécialité des chants, chœurs et rondes patriotiques.

C'est là aussi que fut exécuté la première fois le chant des carabiniers belges :

Si la patrie aux armes nous appelle,  
Carabiniers, soyons soldats.

Après les artistes, nous arrivons, par une transition qu'on s'expliquera plus loin, à parler des chefs d'orchestre de la maison.

Il y en a eu qui se sont fait une réputation dans l'endroit, entre autres M. Roosenboom et M. Salvator. Leur nom et leurs œuvres sont assez connus pour que nous n'ayons pas besoin d'insister — pour le premier surtout.

Mais il en est un — de ces chefs d'orchestre — dont le public n'a jamais connu le nom, qui n'a jamais figuré sur l'affiche et qui cependant avait son importance à un certain point de vue.

Tous les ans, alors, quand arrivait l'anniversaire des fêtes de septembre, la troupe du Casino tout entière — les dames avec des écharpes tricolores, les hommes avec des brassards — chantait, les quatre soirs, la *Brabançonne* à la fin du spectacle.

Comme la troupe, généralement, était composée d'artistes français qui connaissaient à peine la *Brabançonne* de réputation, on passait la première quinzaine de septembre à leur apprendre l'hymne national, paroles et musique.

C'était un musicien des grenadiers qui avait cette mission. Tous les ans, pendant quinze jours, il était professeur de *Brabançonne*, et à l'anniversaire des « glorieuses, » pendant quatre jours il était chef d'orchestre.

Le jour où M. Léopold Boyer devint gérant du Casino, en 1868, il prit l'initiative de faire chanter une *Brabançonne* nouvelle, dans laquelle on supprimerait les allusions blessantes pour nos voisins de Hollande.

Nous avons conservé un exemplaire, glorieusement imprimé en lettres d'or sur satin blanc, de cette *Brabançonne* nouvelle, dont les paroles étaient de M. Léopold Boyer et de M. Paul Burani.

Cette *Brabançonne* avait ceci de remarquable, que presque tous les vers étaient trop courts, ce qui n'empêchait pas les artistes de les chanter très consciencieusement sur la musique de Campenhout.

Les auteurs entendaient d'une façon toute particulière l'organisation de la défense natio-

nale, à en juger par ce couplet, le cinquième de l'hymne :

Contre les hordes étrangères,  
Plus de fortifications ;  
Pour nous, les peuples sont des frères,  
En frères nous les accueillons !  
Et le malheur ou le génie  
Trouve, en notre hospitalité,  
Ce qui console et fortifie :  
Le culte de la liberté.

Après 1870, on cessa de chanter l'hymne de MM. Boyer et Burani aux fêtes de septembre, et l'emploi de professeur de *Brabançonne* fut supprimé.

Nous retrouverons plus tard, quand nous arriverons à parler des transformations successives du Casino, à parler des autres artistes qui s'y sont fait remarquer dans le chant ou le vaudeville. Continuons la revue des chefs d'orchestre qui s'y sont succédés.

Parmi ces chefs d'orchestre, il y en a un qui mérite une mention spéciale. C'était un nommé Gariel, qui avait débuté comme chef d'orchestre au théâtre des Boulevards, à une époque où ce théâtre, après l'incendie, s'était intitulé pompeusement « Théâtre des Bouffes-d'Été ».

Ce Gariel, assez bon musicien du reste, avait fait partie de la musique d'un régiment de cavalerie en France. Un jour, il avait déserté, et, arrivé en Belgique, avait cherché à s'employer.

Le père Frébaut, un Français, le père d'Elie Frébaut, le journaliste parisien, qui avait eu l'idée de monter ce théâtre des Bouffes-d'Eté, ayant rencontré Gariel, l'avait pris pour chef d'orchestre. Or, Gariel ne savait pas jouer du violon. Son instrument était le cornet à piston ; c'est avec son cornet qu'il battait la mesure, tout en faisant sa partie de piston dans l'orchestre.

Comme chef d'orchestre, c'était original ; moins toutefois que cet autre chef d'orchestre qu'on avait engagé un jour au théâtre de l'Alcazar, au début d'une campagne d'été entreprise pendant que M. Humbert était allé à Londres jouer la *Fille de Madame Angot*.

Tout le temps qu'avaient duré les répétitions préalables, ce chef d'orchestre avait délégué ses pouvoirs à son sous-chef, trouvant au-dessous de sa dignité de s'occuper de ce qu'il appelait « les bagatelles de la porte ».

Le jour de la première représentation, quand il lui fallut prendre place en personne au fauteuil, et conduire, on s'aperçut qu'il ne savait pas une seule note de musique.

Parmi les meilleurs chefs d'orchestre qui ont tenu l'archet au Casino, il faut citer M. Antoine Massagé, qui vient de mourir à Paris, où il était directeur du Concert Parisien, faubourg Saint-Denis.

Un des administrateurs du Casino, en tournée en province pour y recruter des artistes, avait rencontré, vers 1865, M. Massagé à Liège. Il avait eu quelque peine à le décider à venir à Bruxelles.

Le Casino, à cette époque, n'avait pas encore fait oublier complètement sa mauvaise réputation des premiers temps, et M. Massagé se méfiait.

— Vous verrez que ce n'est plus du tout ce qu'on vous a dit, insistait l'administrateur. Et puis, vous aurez chez moi un orchestre digne de vous, des musiciens de talent... plusieurs d'entre eux font partie de la musique des guides et des grenadiers. Vous serez content.

M. Massagé se laissa persuader, vint à Bruxelles et constata qu'en effet, l'orchestre du Casino était alors, comme il l'a toujours été, d'ailleurs, exceptionnellement composé.

Après la première répétition, comme l'administrateur lui demandait son impression, le nouveau chef lui répondit :

— Votre orchestre est excellent, mais il est un peu haut,

L'orchestre du Casino avait alors, comme il l'a conservé depuis, du reste, l'ancien diapason, un peu plus élevé que le nouveau diapason normal.

— C'est facile à arranger, répliqua l'autre, j'en fais mon affaire.

Et il en fit si bien son affaire, en effet, que lorsque, le soir, les musiciens vinrent pour s'installer à l'orchestre et s'asseoir, ils tombèrent tous les uns sur les autres, comme des capucins de cartes.

L'administrateur avait fait scier les pieds de tous les tabourets et les supports des pupitres, pour remédier au défaut de l'orchestre « qui était trop haut ».

Citons parmi les chefs d'orchestre qui ont passé au pupitre du Casino, M. Adolphe Mayer, le mari de M<sup>me</sup> Boulard, actuellement premier régisseur de l'Opéra de Paris. Il ne tint jamais l'emploi de chef d'orchestre, mais en remplit fréquemment les fonctions à titre gracieux, dans des circonstances exceptionnelles — pour des représentations à bénéfice, par exemple.

Citons encore M. Hayen, M. Russinger, dit Angelo, M. Bernigaud, M. Adam Bender, mort depuis chef de musique au 11<sup>e</sup> régiment de ligne, et enfin M. Videix, — toute une pléiade d'artistes de premier ordre, distingués non-seulement comme exécutants, mais comme compositeurs de musique.



## Transformation.

---

**D**E 1852 à 1863, le Casino demeura, à bien peu de chose près, ce qu'il était à l'époque de sa création.

La scène restait installée à la gauche de l'entrée ; les dames artistes y venaient chaque soir poser en espalier en attendant leur tour de chanter, et le public continuait à les écouter plus ou moins, en buvant de la bière et en mangeant des pommes de terre cuites au four — ce qui fut longtemps le lunch favori de l'endroit.

En 1853, une scission se fit ; une partie des artistes s'en alla à la salle de la Philharmonie,

Marché-aux-Poulets, fonder le *Casino Belge*, où l'on chantait le dimanche et le lundi.

Mais l'accord ne dura pas longtemps entre les deux Casinos, si nous en jugeons par une note publiée en novembre 1853 dans le *Carillon*, organe officiel du musico des Galeries, et où il était dit :

« Nous pensions que l'administration du Casino des Galeries, en transportant une partie de ses pénates dans l'ancienne salle de la Philharmonie, s'était chargée aussi de l'organisation des bals et fêtes de nuit qui auront lieu tous les dimanches après le concert ; mais nous apprenons qu'elle leur est complètement étrangère. »

Ce numéro du *Carillon* contient un programme où nous voyons figurer M<sup>lle</sup> Pauline Huart, M<sup>me</sup> Zélie Vié, MM. Bousquet et Baptiste et M<sup>me</sup> Ponsin.

Cette dernière était l'étoile du moment, car son nom figure dans le programme en grosses lettres et le journal *le Carillon* contient un article où on la compare à Darcier — au point de vue de la façon de chanter, bien entendu.

C'est Delort, le régisseur, qui vendait lui-même les programmes dans la salle. Il y avait alors deux buffets, un dans la galerie de l'étage

et l'autre en bas. Ils étaient tenus par les deux sœurs Bladinière.

Presqu'en même temps que s'ouvrait, au Marché-aux-Poulets, le *Casino Belge*, M. le comte de Juvisy fondait, au mois d'août 1853, le théâtre Lyrique, qui prenait pour titre *Casino d'Été Saint-Hubert*. L'inauguration de cette salle nouvelle, sur un terrain voisin du gazomètre de St-Josse-ten-Noode, eut lieu pendant les fêtes du mariage du duc et de la duchesse de Brabant. Le personnel se composait des artistes du Casino et de quelques pantomimes, entre autres MM. Tassin et Kalpestri.

C'est ce *Casino d'Été* qui, devenu peu de temps après *Opéra Populaire*, devait devenir plus tard le *Théâtre Lyrique*, de joyeuse mémoire.

A l'*Opéra Populaire*, où l'on entrait moyennant un droit d'entrée uniforme d'un franc par tête, nous avons vu jouer la *Favorite* et *Lucie de Lammermoor* — un spectacle absolument extraordinaire, même pour le prix.

Il ne paraît pas être dans les destinées des Opéras populaires de prospérer. Celui de Saint-Josse-ten-Noode fut rapidement obligé de fermer ses portes et de céder la place à une troupe de vaudeville qu'y installa un nommé Delort, dont nous avons déjà parlé précédem-

ment et dont nous aurons à reparler encore.

Pendant quelque temps, MM. Briey, Saint-Martin et Boisselot frère, y jouèrent en société. La Chambaudie y récita des vers et y eut surtout du succès avec sa fable des *Grenouilles et des Crapauds*.

Pendant ce temps, la direction du Casino avait changé. M. le comte de Juvisy était retourné en France et avait cédé son bail à son régisseur, M. Bladinière, qui dirigea l'établissement depuis le 15 septembre 1855 jusqu'au 31 janvier 1858.

Ce M. Bladinière avait pour associé un habitant de Cahors, nommé Delor, qui n'avait rien de commun avec le rédacteur du *Carillon*, et qui, du reste, n'a été connu que de très peu de personnes à Bruxelles. Ce Delor, qui se livrait dans son pays à l'élève des vers à soie, ne venait à Bruxelles que deux ou trois fois par an, voir ce qui se passait à son théâtre, comme un propriétaire va voir ses champs, ses récoltes et ses vendanges. Chaque fois qu'il venait, c'était fête carillonnée parmi le personnel. M. Delor, qui avait sans doute des raisons de se montrer satisfait de la façon dont on gérait ses intérêts pendant son absence, témoignait sa satisfaction en offrant du champagne — une tradition perdue, là et ailleurs, et que seule M<sup>me</sup> Olga Léaut

a essayé de rétablir depuis, de temps en temps, au théâtre de la rue d'Arenberg.

C'est sous son administration que débutèrent le comique Baptiste et M<sup>lle</sup> France, laquelle avait un succès fou au théâtre en chantant les *Follichons* et le *Dernier Verre*, et recherchait, au dehors du théâtre, d'autres succès qu'elle se plaisait à accentuer de tapage et d'éclat.

L'époque des brillantes cocottes, qui devait finir si brusquement à la suite du krach de la Banque de Belgique, commençait alors. M<sup>lle</sup> France fut une des premières qui étonnèrent le bourgeois tranquille en se promenant sur les boulevards en Daumont les jours de Longchamps ou de courses de chevaux.

La direction Bladinière ne dura, nous l'avons dit, que jusqu'au 31 janvier 1858. Le lendemain, L. Delort prit sa place et conserva la direction jusqu'au 15 février 1863. Il fut remplacé ensuite par M. Auguste Graindorge qui, le 15 juillet 1872, céda la place au directeur actuel, M. Léopold Boyer.

Nous avons dit comment les débuts de M. Léopold Boyer au Casino y avaient coïncidé avec l'importation du genre « opérette ».

Il y avait alors deux genres d'opérettes absolument distincts : le genre théâtre et le genre café-concert.

Ces deux genres avaient chacun leur chef, leur armée et leur champ d'opérations strictement déterminé.

A cette époque, la liberté des théâtres n'avait pas encore été décrétée en France, et comme, en matière de théâtre, ce qui se fait en France a toujours son contre-coup naturel et forcé en Belgique, les deux genres restaient distincts et séparés chez nous, comme ils l'étaient chez nos voisins de France.

Constatons d'abord ce phénomène que l'opérette, cette irrévérencieuse et insolente opérette, qui fait le pied de nez aux dieux de l'Olympe et se moque sans façon des grands de la terre, cette opérette effrontée, révolutionnaire et licencieuse est la fille de l'oppression, de l'arbitraire et de la dictature.

Dans les premiers temps de l'Empire, les genres à exploiter par les différents théâtres étaient rigoureusement classés. A Paris, il était absolument interdit de faire chanter un grand-opéra en dehors de ce qu'on appelait alors l'Académie impériale de musique, et le directeur qui aurait fait jouer sur sa scène une pièce du répertoire de la Comédie-Française, aurait été bien certain de voir fermer son théâtre

C'est ainsi qu'il était interdit de jouer des

opéras-comiques ailleurs que sur le théâtre de ce nom, situé à Paris, place Favart.

Or, il se trouvait alors en France certain nombre de compositeurs dévorés du désir d'aborder le théâtre, mais qui en étaient empêchés parce que la salle Favart était accaparée par les fournisseurs habituels de la maison, MM. Auber, Halévy, Hérold, Grisar et les autres.

C'est alors que l'idée vint à deux de ces compositeurs, tenus à l'écart, d'imaginer un genre nouveau, entre le vaudeville et l'opéra-comique. La censure, qui ne soupçonnait pas à quel serpent elle allait donner la couvée, autorisa cette tentative, qui ne touchait à rien de ce qui avait existé jusque-là — et l'opérette fut créée.

Seulement, comme il est de l'essence de toute administration de réglementer et de catégoriser, il fut décidé que le théâtre des Bouffes seul pourrait jouer des opérettes en plusieurs actes avec plusieurs personnages, tandis que les autres scènes de genre ne pourraient jouer que des pièces en un acte et à deux personnages.

Ainsi s'établit, au début la différence existant entre les opérettes de Jacques Offenbach, qui tenaient tout un spectacle, avec de nom-

breux personnages et une grande mise en scène, et les opérettes d'Hervé, qui n'avaient, à l'origine, que les allures d'un duo plus ou moins développé.

A Paris, les théâtres-concerts, où on jouait *Toinette et son Carabinier*, et d'autres pièces de ce genre, ne pouvaient pas avoir de décor spécial. La tradition suivit ces pièces à l'étranger.

Ce fut ainsi qu'au début, au Casino, on joua presque tout le répertoire des opérettes en un acte sans décor.

Ce fut par une infraction impertinente aux ordonnances qui réglaient alors l'exploitation des théâtres que le compositeur Hervé réussit à faire lever l'interdiction qui pesait sur les pièces à plusieurs personnages.

Il envoya un jour à la censure une pièce dans laquelle il y avait des « chœurs invisibles ».

— Pour l'effet de ma musique, avait-il dit aux censeurs, il faut que les morceaux qui se chantent en scène soient soutenus par des chœurs. Du moment où je ne montre en scène que deux personnages, je suis en règle avec les ordonnances et on ne peut pas m'empêcher de faire chanter des chœurs invisibles.

On n'empêcha pas, en effet, mais le jour

de la représentation, le public, surpris, vit se mouvoir en scène un ou deux paravents de toile peinte sur lesquels étaient représentés des choristes en brillants costumes. Les chanteurs et chanteuses marchaient derrière ces paravents de manière à ne pas être vus du public, et chantaient « invisibles ».

On rit beaucoup, et la censure, comprenant qu'il eût été trop bête à elle de se fâcher quand tout le monde riait de si bon cœur, passa outre — et à partir de ce moment, il n'y eut plus de distinction entre les opérettes d'après le caractère des théâtres sur lesquels on les représentait.

Sans avoir à lutter contre les mêmes difficultés, sans être tracassé comme les scènes françaises par la police, le ministère et la censure, le Casino avait subi successivement toutes les transformations des établissements similaires de France.

C'est ainsi qu'après avoir commencé par monter le *Cri des deux Espagnes* sur un tambour, sans rideau ni décor, le Casino arriva peu à peu à jouer tout le répertoire d'Offenbach et même des opéras-comiques, comme le *Maître de Chapelle*, le *Chien du Jardinier*, le *Nouveau Seigneur du Village* et les *Pantins de Violette* sur un vrai théâtre où il y avait de

vrais décors, avec des accessoires et même quelque chose qui ressemblait à un rideau — avec cette différence qu'au lieu d'ouvrir et de fermer la scène en montant ou en tombant de haut en bas, le rideau, fendu par le milieu, s'ouvrait en s'écartant à droite et à gauche, comme les tentures d'alcôve d'une chambre à coucher.

Cette transformation avait eu cette conséquence que la scène, établie jusqu'alors à gauche en entrant, fut transportée au fond, en face de l'entrée, où elle était encore il y a quelques semaines.

Cette scène n'avait pas de cintres au-dessus et pas de dégagements au-dessous. Les dessous étaient occupés par les caves à bières et à liqueurs du limonadier. Et cependant on a joué là des revues-féeries où des personnages surgissaient du sol par une trappe et où d'autres s'enlevaient en ballon dans les nuages — double tour de force qui déconcertait toutes les lois de la mécanique, de l'optique et de la physique — lesquelles veulent que le contenant soit toujours plus grand que le contenu. Au Casino, c'est toujours le contraire qui a été vrai.

Pendant que s'opéraient ces transformations, le malheureux Delort qui, comme nous l'avons dit, avait passé du Casino au théâtre Lyrique,

s'en allait s'éteindre dans la maison de santé d'Evere, atteint de cette folie spéciale des grandeurs, que les médecins appellent « paralysie progressive du cerveau ».

Sa folie était clémente. Il arrêta au passage les visiteurs de la maison de santé pour leur dire :

— Prenez garde, vous êtes ici dans une maison de fous. Tenez, cet individu là-bas, qui a l'air inoffensif et doux, c'est un fou. Si vous vous approchez de lui, il va vous dire qu'il est le pape. Faut-il qu'il soit bête, hein? Tout le monde sait bien que le pape, c'est moi.

Nous avons déjà dit qu'il eut pour successeur M. Auguste Graindorge. Ce dernier se faisait remplacer dans l'administration du Casino par un gérant dont nous avons déjà eu l'occasion de parler à propos du chef d'orchestre Massagé et du diapason de l'orchestre.

Donnons un échantillon de son habileté comme metteur en scène.

Nous avons dit, précédemment, comment le genre de l'opérette, en ce qui concerne les cafés-concerts, s'était lentement et progressivement transformé.

La censure parisienne avait réglementé d'abord la mise en scène avec une extrême sévérité pour les théâtres qui n'avaient pas

« d'ordre ». Et comme, en province ainsi qu'à l'étranger, on montait les pièces comme à Paris, les traditions s'imposaient et se continuaient.

Un jour, tout fut permis. Le gérant, informé de la chose, voulut mettre la permission à profit. Et, comme on venait de lui envoyer de Paris le livret et la musiquette du *Docteur Tamtam*, il saisit l'occasion pour montrer qu'à Bruxelles on s'entendait, aussi bien qu'à Paris, à monter convenablement les pièces nouvelles.

Il fit jouer le *Docteur Tamtam* en Louis XV, avec des culottes courtes, des cheveux poudrés et les costumes de l'époque. Or, l'action se passait de nos jours et c'était une chose absolument étonnante que d'entendre ces personnages en costumes du XVIII<sup>e</sup> siècle parler de choses et de gens qui ne devaient exister qu'à cent cinquante ans de là.

C'est pendant cette période transitoire, entre le Casino café-concert et le Casino théâtre d'opérette, que passa par Bruxelles la troupe de lutteurs recrutée par l'incomparable Rossignol-Rollin.

Rossignol loua la petite salle du passage Saint-Hubert, y développa son « magnifique tapis d'Aubusson » et y attira le public bruxel-

lois à l'aide d'innombrables affiches où il provoquait « tous les hommes forts à venir se mesurer avec les lutteurs d'élite qui, par leurs contours académiques, leur invincible puissance musculaire et leur grâce athénienne, rappelaient les immortels héros des Olympiades de la Grèce, qui, semblables aux géants de l'antiquité, acquéraient une force nouvelle chaque fois qu'ils touchaient la terre ».

Personne n'a jamais surpassé, ni même égalé Rossignol-Rollin dans l'art du boniment, que lui avait appris un bohème de lettres parisiens, nommé Dunan-Mousseux.

Les affiches de Rossignol-Rollin étaient de véritables chefs-d'œuvre. Chacun de ses lutteurs recevait, en entrant dans sa troupe, un sobriquet étonnant.

C'étaient : le Rempart des Cévennes, le Lion de la Palud, l'Ours des Pyrénées, le Joli Modèle parisien, le Taureau de la Provence, le Bastion de l'Ouest, le Terrible Savoyard, etc., etc.

Un jour que le Terrible Savoyard — Arpin de son vrai nom — avait lancé un défi « à tous les hercules de Belgique », on vit se présenter dans l'arène, sur le magnifique tapis d'Aubusson du père Rossignol, un lutteur masqué. Il avait

écrit qu'il relevait le défi au nom « des garçons de Bruxelles ».

Le lutteur masqué était grand, fort, bien proportionné; mais à côté d'Arpin, petit, musclé d'acier et habitué à la lutte, il semblait ne pas devoir tenir longtemps. Des paris assez considérables s'étaient engagés pour et contre lui.

L'engouement pour les courses de chevaux ne s'était pas encore développé alors à Bruxelles. Au lieu de parier sur des chevaux qui couraient, on pariait sur des hommes qui luttaient. C'était le sport du jour.

A la grande surprise de tous, à peine le lutteur masqué fut-il mis en présence du Terrible Savoyard que, l'étreignant avec une vigueur inattendue, il le plia en deux comme une serviette et l'étendit brusquement à terre, en lui faisant toucher, comme il convenait, le tapis de ses deux épaules.

Ce fut, parmi les Bruxellois qui assistaient à la lutte, une explosion d'enthousiasme indescriptible.

Pendant qu'on applaudissait à tout rompre, Rossignol-Rollin, se précipitant dans l'arène, fit signe qu'il voulait parler, et comme ce qu'il disait était toujours étourdissant, il n'eut pas grand'peine à obtenir qu'on fit silence.

— Messieurs, dit-il d'une voix que l'émotion semblait étrangler, c'est la rougeur au front et l'indignation au cœur que je viens demander pardon au noble public bruxellois du scandale sans précédent qui vient de se produire ..

Un scandale? Chacun écoutait anxieux.

— M. Arpin, continua l'orateur, vous a fait une sanglante injure pour laquelle je viens, les mains jointes, vous offrir les plus humbles excuses.

On comprenait de moins en moins.

— Sortez! dit Rossignol en menaçant de sa canne le Terrible Savoyard absolument interdit. Vous avez osé vous présenter devant le public bruxellois en état d'ivresse... Regardez-le, messieurs, il peut à peine se tenir debout, tant il est soûl!... Sortez, Monsieur Arpin, je vous chasse!

L'honneur de la troupe était sauf.

Mais un autre étonnement, bien plus imprévu, était réservé ce soir-là aux amateurs des luttes olympiques.

A peine le malheureux Arpin s'était-il retiré, confus, au milieu des huées, que le public réclama à grands cris le lutteur masqué pour lui faire une nouvelle ovation.

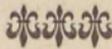
Au moment où le vainqueur du Terrible Savoyard se présentait dans l'arène, pour saluer

le public avec des gestes de bouche en cœur, on vit sortir des rangs de la foule un petit vieux fumant un énorme cigare et armé d'un gigantesque parapluie avec lequel il se mit à taper à tour de bras sur le colosse.

C'était le père S..., qui venait, malgré le masque, de reconnaître son fils et qui le châtiât à sa façon de s'être ainsi donné en spectacle avec des acrobatés.

Jamais on n'avait mis en scène d'une façon plus comique la fable de La Fontaine où

Chacun s'étonnait que Martin  
Chassât les lions au moulin.





## VI

### Les Bals du Casino.

---

C EPENDANT les concerts du Casino marchaient cahin-caha. On avait changé les habitudes de la clientèle, en supprimant les droits à la consommation, en élevant le prix d'entrée à soixante centimes, et en créant une catégorie de spectateurs privilégiés à soixante-quinze centimes. Pour ceux-là, on avait confisqué une partie du parterre et on y avait installé des bancs et des stalles.

Et puis, partout, en vertu de cette loi d'imitation qui semble être la caractéristique de l'industrie bruxelloise, des concurrences s'étaient créées.

Mais si les concerts tendaient à périliter, les bals du Casino, par contre, faisaient fureur.

Ces bals avaient conquis, dès l'origine, une vogue qui s'est absolument perdue depuis. On dansait ferme, de ce temps-là, du reste, à Bruxelles, et les Bruxellois devenus vieux se demandent parfois avec étonnement ce que peuvent bien faire de leurs soirées les jeunes gens d'aujourd'hui.

Tous les endroits où l'on dansait le soir, en été ou en hiver, ont disparu. Que sont devenus l'Allée-aux-Hiboux, les innombrables Morian, le Paradis de Saint-Gilles, le Sauvage, le Grand-Turc, la Maison-Blanche, le Prado, le Tivoli, le Pannen-Huis, le Petit-Paris d'Etterbeek, la Lampe — et tant d'autres joyeuses guinguettes où l'on se trémoussait si gaillardement l'été ?

L'hiver, en dehors des bals de la Monnaie et de l'Alhambra, où les jeunes Bruxellois vont-ils danser, rire et « fréquenter » un brin ?

A cette question, qui paraît impertinente, on pourrait répondre par cette autre impertinence :

C'est qu'il n'y a plus de jeunes Bruxellois.

Et ce ne serait peut-être pas si impertinent que cela.

Des mœurs nouvelles se sont introduites. Et ceux qui vivaient autrefois, et qui continuent à

vivre aujourd'hui, ont beau se raisonner et chercher des « parce que » aux « pourquoi ? » auxquels ils se heurtent chaque jour, ils ne parviennent pas à se persuader que ce qu'ils voient aujourd'hui vaut mieux que ce qu'ils voyaient alors.

On a beau dire et épiloguer, on ne s'amuse plus de nos jours à Bruxelles comme on s'y amusait naguère, et si on s'y amuse encore, on s'y amuse autrement. Tous les vieux Bruxellois vous diront que leur manière à eux était préférable à celle de leurs successeurs.

Ces bals du Casino avaient une clientèle spéciale. D'abord, le personnel de l'un et l'autre sexe des habitués de l'endroit — les plongeurs, la neige, la bourgeoisie, les vers de terre, sans compter les nomades de l'Afrique — ou plutôt en les comptant en première ligne.

Nous y avons vu « entrer dans la carrière » bien des jeunes qui occupent ou ont occupé depuis des postes élevés dans la magistrature, l'armée et la diplomatie.

Le plus curieux de ces types de danseurs a été, à coup sûr, un docteur — le protecteur d'une chanteuse sentimentale nommée Fernande.

Nous l'appelons docteur parce que, en effet, il avait passé des examens et était en posses-

sion d'un diplôme très régulier de docteur en médecine — ce qu'il appelait « sa peau d'âne de rechange ». S'il eût voulu, il eût fait un excellent médecin ; mais il songea trop tard à s'y résigner. Le pli de la vie de bohème était pris et il resta un étudiant de quatorzième année jusqu'à sa mort.

Nous n'avons pas besoin de le nommer. Tout Bruxelles l'a connu, l'a vu, traînant par les rues une Fernande quelconque, escortés d'énormes terre-neuves et portant, pour mieux accentuer sa qualité de médecin, d'in vraisemblables costumes de planteur blanc lui donnant l'air d'un pierrot.

C'était un sujet d'étonnement pour ceux qui voyaient pour la première fois ce pierrot si bizarrement accompagné. Il faisait des tours de dislocation dans les cafés « pour une tournée », s'adressant au premier venu, en le tutoyant, pour lui dire :

— Je parie que tu ne fais pas ceci... ou cela.

Le premier venu, effaré, demandait :

— Quel est cet olibrius ?

On répondait :

— C'est le docteur Machin.

Etonnant, il l'était, en toutes choses, et il le fut même plus longtemps que ne le sont en

général les autres entrepreneurs d'épatement, puisqu'il le fut jusque après sa mort.

Comme il avait pris pour règle d'être absolument irrégulier, il professait nécessairement pour la vie de famille une invincible horreur. Comme domicile, il était insaisissable. Les gens qui d'aventure avaient affaire à lui devaient aller le guetter dans certains cafés, à certaines heures, surtout aux heures où personne n'y va d'habitude, vers l'aube naissante.

Quand acheva de le terrasser la vie de bâtons de chaise qu'il menait, il y avait quelque temps qu'il campait chez une fille, qu'il avait rencontrée... inutile de dire où.

La famille, informée de l'événement, voulut donner au mort une absolution suprême des incartades du vivant et lui prépara de fort décentes funérailles — un service de première classe, et le reste.

Seulement, quand on envoya le cercueil pour emporter le mort, la fille qui l'avait soigné refusa de le donner.

— On ne s'est pas occupé de lui quand il était malade, dit-elle, avec une implacable logique d'amante blessée, on n'a pas besoin de s'en occuper maintenant. C'est moi que cela regarde.

Et elle se chargea de tout, en effet, avec le

concours de quelques amis. Les funérailles organisées par la famille n'en furent pas moins célébrées solennellement. Seulement, le mort n'assistait pas à son enterrement.

A ces bals du Casino, la troupe des artistes, hommes et dames, faisait solennellement son entrée vers une heure après minuit. Des tables étaient dressées dans un coin, et la direction invitait toute la troupe à souper — un festin auquel, comme à celui de la chanson, « il ne manquait rien » — huîtres, poulets, salade, bordeaux, bourgogne et champagne.

Les amoureux de ces dames et quelques amis de la direction étaient admis à ces petits soupers, dont les invitations étaient fort recherchées.

On a toujours, du reste, pas mal banqueté au Casino. Autrefois, quand une pièce nouvelle avait réussi, tout le monde était invité à déjeuner le lendemain dans un des bons restaurants de la ville. Et c'était, pour les gens étrangers au théâtre, une précieuse faveur que de pouvoir figurer parmi les convives de ces déjeuners du lendemain.

Peu à peu, l'abus s'y glissa, comme partout, et il ne reste plus debout comme tradition gastronomique que le déjeuner intime de fondation, chaque vendredi, chez le directeur,

M. Léopold Boyer, que, ce jour-là, les convives ne désignent que sous le nom de « Petit Crollé ».

Les bals du Casino furent supprimés en 1880. A l'occasion des fêtes nationales, l'administration d'alors eut l'idée absolument originale d'interdire de danser au Casino. Dans la revue de fin d'année de l'hiver précédent, ladite administration avait été quelque peu égratignée.

Elle se vengeait avec noblesse et intelligence sur le public d'une boutade de vaudevilliste en belle humeur.

Les bals, interdits pour cause de réjouissance nationale, ne furent plus repris.

Nous avons dit plus haut qu'on avait fait des tours de force invraisemblables en matière de mise en scène sur ce petit théâtre du Casino, qui n'avait ni cintre, ni dessous et qui était tellement étroit qu'il semblait qu'on ne pût pas s'y trouver douze à la fois en scène sans se marcher sur les pieds.

Nous avons parlé notamment du truc de ce ballon qui s'enlevait dans les airs avec une nacelle et plusieurs voyageurs, dans *Bruvelles à tous les diables* et une autre pièce-féerie du répertoire.

Ce truc du ballon était absolument extraordinaire et vaut la peine d'être raconté, d'autant plus qu'aujourd'hui, avec le nouveau théâtre

qui vient d'être construit, il devient inutile. On peut donc, comme on dit, le « débiner » sans inconvénient.

Rappelons que la scène du Casino se terminait, en hauteur, à l'endroit où s'attachait le rideau. A moins d'un mètre au-dessus des bandes d'étoffes qui simulent le ciel dans un décor de paysage s'étendait un plafond fermé, carré, comme celui d'un appartement ordinaire.

Et c'est dans cet espace de moins d'un mètre d'élévation que se faisait toute la manœuvre, toute la machination du truc du ballon.

Voici en quoi il consistait : Contre le plafond, à l'endroit où le ballon devait s'enlever, ou descendre, il y avait un rouleau sur lequel s'enroulait un « bâti » en toile et en cordages qui représentait la nacelle, le filet et le ballon.

Nacelle, filet et ballon n'étaient qu'un trompe l'œil, absolument plat. Seulement, à l'appareil qui figurait la nacelle se trouvait adaptée solidement, au bas, par derrière, une planchette à charnière, sur laquelle les voyageurs du ballon pouvaient se poser et se tenir debout en se cramponnant aux cordages de la manœuvre.

Quand le ballon devait s'enlever, on tournait la manivelle du rouleau, le ballon d'abord s'enroulait à plat, puis le filet, puis la nacelle.

Oui, mais... et les voyageurs ?

Une trappe était percée dans le plafond, laquelle trappe communiquait par un praticable avec les loges où s'habillaient les artistes. De la toiture descendait une échelle de corde qui aboutissait juste à l'ouverture de la trappe. Quand le ballon s'enlevait et que la nacelle, pour disparaître, s'aplatissait sur le rouleau, les artistes empoignaient l'échelle de corde et disparaissaient en même temps que la nacelle.

C'était un véritable métier d'acrobates, pour des chanteurs, que de faire cette gymnastique aérienne. Les chanteuses, quand on parlait du ballon, en perdaient le dormir, le manger et le boire.

On peut se figurer la tête qu'ils faisaient, dans le grenier du Casino, quand le public, enchanté de la scène du ballon, applaudissait, criait « bis » et qu'il fallait recommencer cet exercice de casse-cou !

Ce qui ne les empêchait pas de redescendre, le sourire sur les lèvres, en saluant de la main et en chantant la reprise de leur ronde aérienne le plus gaiement possible.

Un autre truc, tout aussi ingénieux, mais moins compliqué, et d'une mise en scène moins dangereuse, était celui du bateau à vapeur qui fonctionnait en scène pendant que se déroulait

le panorama du *Tour de la Belgique en 80 heures*.

Dans la fiction de la pièce, une famille faisait, au quatrième acte, le voyage de Dinant à Liège en bateau à vapeur.

Et, tandis qu'au second plan, sur la Meuse, le bateau faisait semblant de marcher, le paysage au fond se déroulait dans un panorama de trois cents mètres de long.

Constatons, en passant, un singulier caprice du goût du public. On n'a jamais fait, ni exhibé un plus beau panorama en Belgique. Il avait été fait d'après nature et montrait avec une saisissante ressemblance les points saillants de ces paysages si pittoresques de la vallée de la Meuse, en amont et en aval de Namur. C'était plein de souvenirs historiques, héroïques, patriotiques ou touchants.

Le panorama fut cause que la pièce tomba à plat ou peu s'en faut.

Et deux ans plus tard, ce même public qui avait chuté l'admirable panorama du Casino des Galeries faisait en quelques mois la fortune d'un tas de spéculateurs qui exhibaient des panoramas d'une valeur absolument insignifiante.

Mais revenons au truc du bateau. Il s'agissait de faire marcher ce bateau, ce qui était l'enfance de l'art. Il suffisait de cacher dans le

fond un enfant qui, en tournant une manivelle, faisait tourner la roue extérieure de la machine.

Mais, pour faire marcher cette roue de machine à vapeur, il fallait simuler la vapeur, avoir une chaudière, et, pour alimenter cette chaudière, un foyer et une cheminée faisant « pchutt! pchutt! » et lançant de la fumée dans l'air.

Or, voici comment, dans le fond du bateau, pendant qu'un gamin faisait tourner la roue, un autre gamin produisait la fumée, la vapeur et les « pschutt! pschutt! » de la cheminée :

Il y avait, au fond du bateau, un pot en grès dans lequel se trouvait de la chaux vive, qu'on noyait d'eau au moment où le rideau se levait sur l'acte du voyage à Liège.

Ce mélange d'eau et de chaux produisait une apparence très exacte de fumée. Sur le pot en grès était placé un entonnoir, le tuyau en l'air, dirigé vers l'ouverture de la cheminée. A côté de ce tuyau, un autre petit tube en fer-blanc s'adaptait par un tuyau en caoutchouc au bec d'un petit soufflet de foyer.

Dès que le rideau se levait, le gamin qui tenait le soufflet envoyait un jet d'air qui poussait dans la cheminée une bouffée de fumée, et cela continuait ainsi jusqu'à la fin de l'acte.

L'illusion était complète et l'effet très intéressant, mais le public, qui trouvait le panorama ennuyeux, n'eut même pas la curiosité de s'apercevoir du joli truc du bateau à vapeur.

Et pourtant on a décoré bien des inventeurs qui n'avaient pas dépensé tant d'esprit, de travail et de patience qu'il en avait fallu pour trouver cette imitation de vapeur et de fumée blanche qui faisait illusion sans aucun danger ni inconvénient.

Ce truc de bateau à vapeur inventé au Casino de Bruxelles, où il passa inaperçu, fut ensuite appliqué dans des théâtres de Londres et d'Amérique, où il fit un effet énorme.

Dans cette revue rétrospective du personnel du Casino, nous ne pouvons pas oublier un artiste nommé Buislay, un excentrique absolument extravagant, qui, avant de devenir chanteur comique, avait été danseur, et mime fortement disloqué.

Lui aussi chantait la chansonnette plutôt avec ses pieds et ses mains qu'avec son gosier. Au beau milieu d'une chansonnette quelconque, il s'interrompait brusquement, débitait quelques mots d'auvergnat ou baragouinait une phrase ou deux en anglais, puis se mettait à danser une bourrée ou une gigue — après quoi il reprenait sa chansonnette interrompue.

Comme la plupart des comiques, Buislay affectait, dans sa mise et sa tenue à la ville, une grande correction extérieure. Soigneusement ganté, il marchait par les rues avec une raideur de diplomate.

Puis, tout à coup, une idée folle lui passait par la tête, on voyait le gentleman si correct s'arrêter subitement, pousser un grand cri et s'étaler par terre en gigotant comme un épileptique et en chantant d'une voix dolente :

J'ai dans la tête un zig,  
J'ai dans la tête un zag,  
Et ça me fait zig zig,  
Et ça me fait zig zag.

Et il se roulait dans la poussière comme en proie à une crise nerveuse irrésistible. Puis, tandis qu'on s'empressait pour lui venir en aide, l'épileptique se levait soudain, comme mû par un ressort, et se livrait à une course folle par les rues jusqu'à la porte d'un café où il s'arrêtait tranquillement, tirait un journal de sa poche et demandait une consommation qu'il savourait à petites gorgées et regardant d'un œil surpris la foule groupée autour de lui.

C'était sa façon de s'amuser et de jouer la comédie en dehors du théâtre. Quand il partit

de Bruxelles, ce fut un grand soulagement pour les agents de la police communale, qui passaient leur existence à dissiper des attroupe-ments provoqués par ses folies.

En quittant Bruxelles, l'incorrigible Buislay est allé en Russie, où il a dû se corriger, puisqu'il y est resté.





VII

## La direction Boyer.

---

Nous avons dit qu'en 1868, la gérance fut confiée à M. Léopold Boyer. Celui-ci parvint assez rapidement à ramener au Casino le public qui en avait oublié le chemin.

Ancien chanteur lyrique, très aimé parmi ses camarades, il trouva moyen de grouper autour de lui un remarquable noyau d'artistes de réelle valeur.

Nous allons rapidement en faire défiler quelques-uns devant le lecteur :

Notons d'abord les frères Marchand. Georges Marchand était un ancien pensionnaire du théâtre des Bouffes, à Paris. Il y avait créé,

entre autres rôles remarquables, celui de Pitermans dans *Monsieur Choufleury*.

Il formait un excellent trio avec son frère Léon et M<sup>me</sup> Marchand, que les habitués se rappellent avoir applaudie dans les *Noces de Jeannette* et la *Chatte métamorphosée en Femme*.

Ces trois artistes, qui possédaient à fond tout le répertoire en un acte d'Offenbach, aidèrent puissamment à relever la petite scène des Galeries, où le comique Heudebert ramenait la gaieté et les éclats de rire avec les *Pompiers de Nanterre* et *Ma charmante Rosalie*, des primeurs... alors.

N'oublions pas non plus Zélie Vié, qui, bien avant cette époque était la fauvette choyée du Casino, et qui est partie de Bruxelles pour aller tenir avec éclat l'emploi de dugazon au théâtre de Lyon;

M<sup>me</sup> Debure, qui eut de si grands succès de beauté, ce qui faisait pardonner la façon absolument déplorable dont elle débitait des monologues qu'elle avait adoptés comme spécialité;

M<sup>me</sup> Gastineau, qui après avoir chanté la chansonnette au Casino, alla jouer le vaudeville au théâtre Lyrique. Elle avait ceci de particulier quelle avait un prénom d'homme. Elle

s'appelait Hiéronyme, comme le tyran de Syracuse.

Rien de tyrannique en dehors de cela ; mais elle avait la manie des ovations en scène et se ruinait en bouquets qu'elle se faisait jeter chaque soir, par-dessus la rampe.

Un jour elle fut même à ce propos l'héroïne d'une assez plaisante aventure, au théâtre Lyrique.

On avait engagé à ce théâtre, pour une série de représentations, une ancienne forte danseuse de la Monnaie, M<sup>me</sup> Deleschaux.

Ce fut toute une affaire parmi le personnel de la maison. L'apparition d'une danseuse de caractère sur cette scène qui n'était pas absolument de tout premier ordre, bouleversait les usages et les traditions.

Mais le bouleversement prit des proportions de tempête lorsque, la veille de la première représentation, dans la soirée, on apporta au foyer des artistes l'affiche annonçant le spectacle du lendemain.

Il y avait en tête, en gros caractères :

*Pour les représentations de M<sup>me</sup> Deleschaux, etc.*

PAS DE BOUQUETS

C'était, le lecteur l'a deviné tout de suite, le

titre d'un des meilleurs morceaux du répertoire chorégraphique de la danseuse.

Mais ce n'est pas ainsi que l'entendit et le comprit la douce Hiéronyme.

— Comment! s'écria-t-elle de cette voix enrouée qu'elle entretenait en prenant des chopes dans le jardin du petit père Delort, comment? parce que cette (ici un mot que nous ne voulons pas écrire) vient tricoter des guibolles sur notre théâtre, on ne pourrait pas nous jeter de bouquets?

Et, comme le régisseur entraît à ce moment dans le foyer des artistes, elle l'interpella violemment.

— C'est sérieux, cela? Pas de bouquets?

— J'te crois, qu' c'est sérieux! répondit l'autre, qui était à cent lieues de comprendre.

— Eh bien, nous allons rire.

Et, le lendemain, au moment où Gastineau entraît en scène pour jouer *Jobin et Nanette*, on vit arriver de toutes parts une grêle d'oranges, de paquets de bonbons — de quoi faire une barricade.

Au moment où Jobin entraît à son tour en chantonnant :

Se promener chaque dimanche...

L'jarret tendu, l'poing sur la hanche...

il alla buter au milieu de cet encombrement de friandises et faillit tomber.

On fut obligé d'interrompre le spectacle pour déblayer la scène. Et pendant ce temps, Gastineau ne cessait de répéter en grinçant des dents furieusement :

— Voilà ce que c'est que de vouloir empêcher le public d'encourager les artistes.

Ce ne fut qu'après la chute du rideau que Gastineau, mise à l'amende pour avoir troublé la représentation avec ces amoncellements de bonbons, expliqua le chose.

Le petit père Delort en rit à se tordre... et il doubla l'amende.

Cette histoire des bouquets nous en rappelle une autre, qui trouve fort bien sa place ici et qu'on peut ranger parmi les bonnes fumisteries de théâtre.

A l'époque où l'on jouait le *Pied de Mouton* sur le théâtre du Cirque, devenu par la suite l'Alhambra, il y avait dans l'administration du théâtre quelqu'un qui voulait du bien à une danseuse de l'endroit.

Ce bienvouloir se manifestait, entre autres choses, par des averses de bouquets chaque fois que la danseuse en question se montrait devant la rampe.

Cette floraison quotidienne et exagérée

n'avait pas tardé à vexer fortement les autres danseuses et, en particulier, une petite Anglaise qui faisait partie de ce qu'on appelle « le quatrième quadrille ».

C'est dans la hiérarchie de la danse, quelque chose comme le grade de sacristain dans l'état-major d'un évêché.

— Il faut en finir avec tous ces bouquets, dit un soir la jalouse fille d'Albion.

Ajoutons, pour rester dans la vérité historique, qu'elle avait dit ces mots dans la langue de Milton, de Shakespeare et du général Gordon.

Et voici ce qu'elle imagina :

Le lendemain, au moment où la favorite de l'administration achevait son pas « de la dentelle d'Alençon », huit bouquets à la fois s'abattirent comme des obus sur les planches du théâtre.

Jamais on n'en avait tant jeté.

Mais au moment où la danseuse, affectant des airs de modestie effarouchée, s'avancait pour faire la cueillette de ses bouquets, une petite danseuse se détachait du quatrième quadrille et, se plaçant entre la danseuse et les fleurs, lui dit, en français cette fois :

— Exquosé, mameselle, ce été pas pour vô!  
Et saisissant au hasard un des bouquets, elle

montrait, attaché au papier de garniture, un large billet avec ces mots :

« Pour Miss Polly Wright. »

Jamais, à partir de ce moment, on ne jeta plus de bouquets aux danseuses du *Pied de Mouton*. Ou, si on en jetait, personne n'osait s'avancer pour les ramasser.

Miss Polly Wright s'était tenu parole : elle en avait fini avec tous ces bouquets.

Parmi les artistes qui passèrent à cette époque sur la scène du Casino, il nous faut citer M<sup>me</sup> Maria Rivière, devenue par la suite « étoile » à Paris, et le ténor Renard, qui est venu là exhaler ses dernières notes.

Citons encore Paulus, qui est revenu souvent, et qui a toujours été particulièrement fêté par le public de la maison.

Nous arrivons à 1870, la grande époque du succès pour le Casino, comme pour tous les autres théâtres de Bruxelles. Pendant qu'on se battait en France, depuis Metz jusqu'à Orléans et depuis Saint-Quentin jusqu'à Dijon, une armée « pacifique » de Français avait passé la frontière belge et transporté pendant quelque temps dans notre capitale l'animation tapageuse et dépensière des boulevards parisiens.

Le coup d'Etat de 1851, précurseur de l'Empire, avait amené, par un ricochet inattendu,

la création du Casino des Galeries. Le désastre de Sedan et la chute de l'Empire amenèrent pour le Casino une période non moins inattendue, mais éphémère, de vogue et de prospérité.

C'est à ce moment que nous avons vu débiter sur cette petite scène une artiste à peine connue jusqu'alors du public des cafés-concerts parisiens et qui allait bientôt devenir, dans le firmament du théâtre, une étoile de première grandeur — M<sup>me</sup> Anna Damien, épouse Judic.

Il existe, parmi les gens de théâtre, une sorte de franc-maçonnerie qui fait qu'ils sont merveilleusement informés de tout ce qui est de nature à les intéresser dans les pays étrangers où les hasards de l'engagement peuvent les conduire.

Un artiste de Paris est engagé, par exemple, à venir passer un an à Bruxelles. Il n'a jamais mis le pied dans la capitale du Brabant. Sans plus être embarrassé que s'il s'agissait de rentrer chez soi après une absence de vingt-quatre heures, il fait ses malles, prend le train et arrive.

Le lendemain, il a loué un appartement et y est installé. Il a découvert parmi les coiffeurs de Bruxelles, celui auquel les artistes ont coutume de donner leur préférence. A midi, il sait où aller déjeuner; le soir, où aller dîner ou

souper. Il a l'adresse du teinturier qui lui rafraîchira ses costumes, du gantier, du marchand de plumes et de la fleuriste.

Si c'est une femme, elle connaît les appartements où on est disposé à louer à des artistes, ceux où elle peut trouver la pension en même temps que le logement — toutes choses dont les habitants de Bruxelles n'ont pas le soupçon.

Les artistes ont des agences qui les mettent au courant de cela. Et c'est ainsi qu'en quittant Paris, investi par les armées allemandes, le mari d'Anna Judic savait qu'il y avait en ce moment à Bruxelles une salle de café-concert, gérée par un artiste ami, où il pourrait trouver un engagement avantageux pour sa femme.

Il ne se trompait pas. M. Boyer engagea immédiatement M<sup>me</sup> Judic aux appointements de 1,200 francs par mois. C'était le double de ce qu'elle avait touché à l'Eldorado, de Paris.

Tout alla bien pendant quelque temps. Le Casino faisait avec la nouvelle chanteuse, des recettes formidables, quand un brusque revirement se produisit.

On venait de démolir une partie de la ville pour les nouveaux boulevards. Sur un terrain de démolition de la rue de l'Evêque, le photo-

graphe Ghémar, ce spirituel et si aimable artiste, avait installé l'étonnante exposition charivarique qu'il avait fabriquée avec son ami Charles Verlat, d'Anvers.

Tout Bruxelles se rappelle cette exhibition absolument extraordinaire, où l'on voyait : une *Sainte Famille*, avec de véritables copeaux jaillissant de la toile sous le rabot du menuisier de Bethléem, — un *Assaut de Malakoff*, avec des zouaves dont les godillots à gros clous sortaient du cadre, — une *Vente de Chevaux*, signée Rosa Bonheur, avec une vraie tête de cheval et des fers au naturel, etc., etc.

Toute cette exhibition était un chef-d'œuvre d'humour, d'esprit et de fantaisie. A côté de la galerie des beaux-arts, il y avait une exposition d'agriculture, comme jamais la royale *Société Linnéenne* n'avait osé en rêver une. On y voyait des " poirecuitiers " avec de vraies poires cuites suspendues aux branches, des " saucissonniers à l'ail " avec leurs fruits, des " bretelliers " avec leurs branches garnies de bretelles, et mille autres folies.

Tout cet effort d'esprit et de gaieté était livré au public moyennant un prix d'entrée de cinquante centimes, perçu exclusivement au profit des pauvres.

Un catalogue vendu également au profit des

pauvres se débitait à la porte. C'était aussi une merveille de drôlerie. Ghémar avait fait, en peinture, la charge du tableau de Wiertz représentant l'inhumation trop précipitée d'un cholérique qui brise son cercueil. Le catalogue appelait cela : *Le cadavre récalcitrant, ou la fermentation de la bière.*

Tout le reste était dans la même note folle. Ce brave et excellent Ghémar passait son temps à faire de ces charges d'atelier qui lui coûtaient fort cher, mais qui rapportaient au quintuple pour les pauvres ce que l'artiste avait dépensé.

Préoccupé de l'idée de faire produire à sa galerie le plus d'argent possible, Ghémar imagina d'y donner des concerts et y produisit l'étoile du moment. Les premières ambulances pour les blessés de la guerre venaient de s'établir à Bruxelles. Anna Judic alla, rue de l'Évêque, chanter au profit des blessés.

Le directeur du Casino, M. Graindorge, vit dans ce fait une violation de l'engagement qui liait Judic à son théâtre. Il voulut s'opposer à ce que l'artiste continuât à chanter dans la Galerie Ghémar. Il y eut des tiraillements qui aboutirent brusquement à une rupture.

L'engagement qui liait Judic au Casino était purement verbal. On le rompit et pendant que Ghémar et Graindorge se disputaient pour sa-

voir qui aurait la diva, survenait un troisième... impresario, nommé Humbert, gérant de l'Alcazar sous la direction Dulac, qui attachait définitivement M<sup>me</sup> Judic à la scène de la rue d'Arenberg.

Peu s'en fallut que le bon Boyer ne perdît sa place de gérant dans la bagarre, pour avoir négligé d'engager la chanteuse en vogue par un écrit en bonne forme.

Le début de Judic à l'Alcazar fut un événement. Elle y joua, *pour la première fois*, les *Pifferari*, saynette à deux personnages, avec M<sup>lle</sup> Gentien, une artiste que nous avons revue l'hiver dernier sur le petit théâtre du Musée du Nord.

Nous avons souligné les mots „ pour la première fois „, parce que ce fut pour Judic tout un travail que de dire de la prose à côté des couplets qu'elle avait chantés jusqu'alors. Beaucoup d'artistes du chant sont dans ce cas-là. Ils tremblent comme la feuille quand il leur faut dire quelques lignes de „ poème „ (c'est le nom qu'on donne aux choses en prose qui se disent sur les planches).

M<sup>lle</sup> Marguerite Baudin pleura — de vraies larmes — quand on lui distribua dans une revue le rôle de la cantinière des chasseurs-Chasteleer, rôle dans lequel elle avait une

vingtaine de lignes à dire, en dehors de sa chanson des *Petits Chasseurs*. Elle n'avait jamais « parlé » en scène et elle croyait qu'elle n'oserait jamais.

Ce qu'on appelle « l'émotion inséparable d'un premier début » sévit dans ces cas particuliers avec une incroyable intensité.

Judic, avant l'Alcazar, n'avait jamais joué de rôle parlé. Et celle qui devait pousser si loin le charme et l'esprit du dialogue s'effrayait à l'idée de se risquer à dire quelques lignes qui n'étaient pas mises en musique.

Le premier pas fait, elle rattrapa vite le temps perdu et quand, au sortir de l'Alcazar, Anna Judic retourna à Paris, elle était devenue comédienne consommée en même temps que chanteuse émérite.

Pendant cet hiver de 1870-1871, le Casino eut une double clientèle: un public de jour et un public du soir. « Public » n'est peut-être pas le mot exact pour désigner les spectateurs qui venaient là dans la journée.

On avait établi une ambulance dans l'église Sainte-Anne ; et les blessés en état de marcher, qui devaient rentrer le soir, avaient obtenu d'assister aux répétitions du Casino, dans la journée. Ils venaient là boire un verre de bière ou de vin en fumant une pipe, et les artistes

qui jouaient pour eux, en répétant, leur faisaient la politesse de morceaux de circonstance exécutés exclusivement à leur intention.

On y chantait la gloire de la patrie française... Hélas!

A cette époque, comme auparavant, comme plus tard, le petit Casino servait volontiers, ainsi que nous l'avons dit, de tribune à la muse politique. Nous y avons entendu chanter les couplets patriotiques des carabiniers belges, et, quand on fit disparaître le fameux arbre de la liberté de la place des Palais, le Casino protesta et mit en scène le vieil arbre révolutionnaire pleurant

La dernière feuille qui tombe  
De l'arbre de la liberté.

Quelque temps après la guerre, il s'y fit une exhibition qui faillit troubler la paix publique à Bruxelles et qui provoqua bel et bien une intervention diplomatique.

Mais avant de parler de cela, dans l'ordre chronologique, il nous faut parler d'une autre exhibition qui eut lieu à cet endroit, celle du musée spécial apporté du champ de bataille de Sedan, et d'ailleurs, par M. Dubois, le directeur du marché du Parc, alors, aujourd'hui le grand pourvoyeur de nos Halles-Centrales.

C'était une page pittoresque et extrêmement curieuse de l'histoire de l'épouvantable guerre franco-allemande, que ce musée. On pourrait presque dire que c'en était le côté comique.

On y avait réuni tout ce qui était nécessaire pour démontrer que Napoléon III était parti pour cette guerre terrible comme on se rend à une partie de plaisir.

Lui et ses familiers avaient emporté des fourgons pleins de vaisselle et de verres mous-seline gravés et décorés au chiffre impérial. Rien de ce qu'il fallait pour faire la guerre, mais tout ce qu'il fallait pour faire la noce.

Et à côté de ces preuves matérielles, incontestables, de ces approvisionnements spéciaux de l'entourage impérial, on voyait le triste et sanglant revers de la médaille : des cuirasses hachées de balles et de coups de sabre, des casques et des képis rouges de sang, gris de cervelle — souvenirs de ceux qui avaient été broyés dans la tourmente, pendant que les chefs buvaient sec et frais.

La pièce importante de ce musée sinistre était la fameuse calèche dans laquelle l'empereur prisonnier était venu en Belgique se rendre à Bouillon, pour aller de là jusqu'à la frontière d'Allemagne, sous la conduite de M. le général Chazal.

Les postillons qui avaient amené le prisonnier à la gare du chemin de fer étaient partis, leur besogne accomplie. La calèche était restée là, abandonnée, sans que personne songeât à s'en occuper.

Comment, de là, vint-elle à Bruxelles, au musée Dubois ? C'est ce que nous n'avons pas à rechercher ici. Toujours est-il qu'elle y était et que ce fut, pendant quelques jours, un jeu pour les visiteurs de monter dans cette calèche et de s'y étaler dans le fond, en fumant une cigarette, avec les airs indifférents et hébétés de l'homme qui avait fait là la dernière étape de sa vie d'empereur.

C'est juste au moment de cette exhibition que la direction Graindorge sombra et que M. Léopold Boyer devint directeur en titre.

Revenons à l'incident diplomatique dont nous parlions plus haut.

Un artiste du nom de Victor était venu donner au Casino une série de représentations d'un exercice qu'il avait inventé, ou tout au moins singulièrement perfectionné, et qui s'appelait le trombinoscope.

En scène, derrière une petite table-servante, cet artiste, vraiment remarquable en son genre, exécutait de surprenantes imitations de personnages contemporains. Un quart de minute

lui suffisait pour se transformer. Il se baissait un instant, s'arrangeait en un tour de main devant une glace, se redressait et montrait un nouveau personnage, d'une ressemblance saisissante.

Toutes les célébrités du jour y défilèrent, depuis M. Thiers et le prince de Bismarck jusqu'au cordonnier Bochard.

Non seulement Victor présentait une reproduction frappante des traits de ses personnages, mais il imitait leurs gestes et le son de leur voix dans de petits monologues qu'il leur faisait débiter au cours de leur rapide apparition.

Emile Olivier parlait de son « cœur léger », le maréchal Lebœuf, de ses « boutons de guêtres ».

Quelques-uns de ces monologues étaient une critique sanglante des hommes et des choses.

Ainsi, quand le traître Bazaine se découvrait, au milieu des sifflets de l'assistance, Victor lui faisait dire ceci :

« Ah ! je suis bien puni, allez !... (*Changeant de ton.*) Connaissez-vous le pays où fleurit l'oranger ? Eh bien ! c'est là que des juges iniques m'ont envoyé. Et pourquoi ? Je vous le demande ! Une bêtise !... J'ai vendu Metz avec deux cent mille hommes et huit cents canons...

La belle affaire ! Mais patience ! Tout peut changer, je puis devenir à mon tour président de la République..., et alors, gare ! »

Et il disparaissait au bruit des huées.

L'accueil était panaché — moitié bravos et moitié sifflets — quand surgissait M. Thiers, avec son petit toupet légendaire, pour dire :

« On m'a appelé sinistre vieillard..... »

Mais l'incident diplomatique ? Nous y arrivons.

Victor, qui était Français, n'avait pas manqué de mettre en scène les vainqueurs de 1870, et notamment M. de Bismarck et l'empereur Guillaume. On devine que ce n'était pas pour les accabler de flatteries.

Le chancelier de fer faisait quelques plaisanteries assez lourdes sur les pendules françaises, disant que désormais la Prusse serait le département de l'*Eure* et que tous les Allemands étaient dans *le mouvement*.

Quant à Guillaume, c'était plus vif. On le présentait en état d'ivresse, tenant à la main un verre à champagne et chantonnant :

Fife le fin,  
Fife ce chus tfin...

Les Allemands, très nombreux alors déjà à

Bruxelles, quoiqu'on n'eût pas encore songé à y importer les « caves de dégustation de Munich », trouvèrent la plaisanterie mauvaise et se donnèrent rendez-vous au Casino pour faire du boucan.

La première soirée fut orageuse. A la seconde, l'orage avait pris des proportions de bourrasque. On menaçait de tout casser si les exhibitions continuaient et, pour prouver que ce n'était pas une menace vaine, il y eut séance tenante un commencement de mise à exécution.

Au sortir de la représentation, l'émotion produite dans la salle se continua au dehors.

En homme prudent, M. Boyer, ne voulant pas donner de prétexte à une agitation prolongée, conseilla à l'artiste de supprimer les monologues blessants et de se borner à une simple exhibition de ressemblance. Mais cela ne fit pas l'affaire d'une autre partie du public, dont nous parlerons plus loin, et qui, elle, tenait à voir manquer d'égards à l'empereur d'Allemagne et à son ministre.

Et le chahut de recommencer en partie double et de se continuer le soir après la représentation dans les cafés du voisinage.

Ne sachant sur quel pied danser, le directeur alla demander conseil à celui qui était alors le

grand confesseur des habitants de Bruxelles, M. le bourgmestre Anspach.

— Je n'ai pas de conseil à vous donner, cher monsieur, lui dit l'aimable mayeur. Il n'y a pas de censure en Belgique. Sinon, je vous aurais très probablement empêché de donner ce spectacle irritant.

Et, tenez, ajouta-t-il en lui montrant un papier, voici un petit mot qui m'avertit que M. de Balan, ministre de Prusse, est allé demander au roi de me destituer parce que je ne l'ai pas empêché.

M. Boyer ne fit qu'un bond du bureau du bourgmestre à son bureau directorial du Casino. Victor était là qui attendait anxieux. On lui régla son compte, et, le soir même, le trombinoscope avait disparu de l'affiche.

— Ça m'a coûté de l'argent, disait depuis Léopold Boyer, en rappelant cette aventure, mais je m'en suis consolé en pensant que je consolidais la paix européenne.

Nous parlions d'une certaine partie du public qui s'était insurgée lorsque M. Boyer, dans une pensée d'apaisement, avait voulu ôter à l'exhibition des imitations de Guillaume et de Bismarck leur caractère de provocation offensante.

C'étaient des réfugiés de la Commune, qui

avaient adopté en grande partie le Casino comme point de réunion où ils venaient, à l'occasion, passer la soirée.

Un certain soir, en entrant au Casino, on eût pu se croire à la salle de réunion de l'Ermitage, où siégeait, pendant les premiers temps de la Commune, le comité central, à Paris.

Voici à quel propos :

M. Boyer avait pris pour souffleur un Français estropié, qui avait perdu un bras aux avant-postes des Hautes-Bruyères. Comme cela ne l'empêchait pas de souffler, et qu'il faisait très régulièrement son service, M. Boyer ne fut pas trop surpris lorsque, vers la fin de la saison, le manchot vint lui demander de l'autoriser à donner une représentation à son bénéfice.

Seulement, il lui fit cette observation sensée :

— Je comprendrais que les artistes à qui vous rendez service se cotisassent pour vous offrir un cadeau; mais le public ne vous connaît pas, il ne vous a même jamais vu, enfermé que vous êtes toute la soirée dans votre boîte. Comment, diable, voulez-vous que le public vous apporte de quoi faire les frais de cette représentation extraordinaire?... Car vous aurez à payer des affiches, des programmes, des

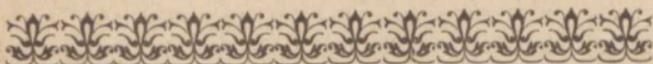
fleurs à offrir aux dames qui chanteront dans la soirée...

Rien n'y fit, le manchot s'obstinait, et M. Boyer se décida à le laisser faire, comptant bien payer de sa poche le passif de cette entreprise sans espoir.

Or, jamais on ne fit au Casino de recette aussi forte que le soir du bénéfice du mutilé de la Commune. Tous les réfugiés de mai 1871 étaient là — une salle comble et composée d'une façon tout à fait fantastique. Les spectateurs ne s'abordaient qu'en se traitant de « commandant », de « capitaine »; il y avait même des colonels et plusieurs généraux. Quelques rares « civils », au premier rang desquels frétillait l'inimitable Pipe-en-Bois, émailaient cet état-major.

C'était ce public-là qui s'indignait de ne pouvoir huer à son gré l'empereur d'Allemagne avec sa coupe de champagne et M. de Bismarck avec ses pendules.





## VIII

### Bouffes-Bruxellois.

---

**A** l'avènement de la direction Boyer, la salle subit une nouvelle transformation. La décoration intérieure fut changée. On lui donna le caractère chinois qu'elle a conservé jusqu'à la fin et qui donnait à la salle un faux air de pagode. On mit un balcon au premier étage, des baignoires au fond et des loges sur les côtés. On remplaça le rideau fendu au milieu par un rideau tombant droit du cintre, comme celui des autres théâtres.

Des mesures réglementaires furent prises pour exclure absolument l'ancien élément qui avait donné une si fâcheuse réputation aux dé-

but de l'entreprise. Bientôt même, on poussa plus loin la rupture avec le passé en supprimant de l'enseigne l'étiquette de *Casino* pour la remplacer par celle de " théâtre des Bouffes-Bruxellois ", un changement de nom auquel le public ne s'est jamais habitué, bien qu'il eût coïncidé avec un changement complet dans le genre et le répertoire de la maison.

Dans la lutte qui s'était livrée entre la petite opérette en un acte et la grande opérette en trois actes, celle-ci avait nécessairement triomphé. Le Casino avait dû se rabattre sur la chansonnette, un genre qui commençait à se démoder complètement et qui n'avait plus ni répertoire, ni interprètes.

Heureusement pour la direction nouvelle, la politique vint, une fois encore, se mêler de ses affaires. La censure de Paris, très ombrageuse pendant ce qu'on a appelé l'ordre moral, avait cherché misère à une chanteuse du café des Ambassadeurs pour la façon dont elle chantait certains morceaux de son répertoire.

Froissée de ce qu'on se permit de la critiquer et de lui imputer des intentions qu'elle n'avait pas eues, l'artiste prit un congé et vint chanter quelque temps à Bruxelles. Son succès fut tel que l'administration chercha à l'enlever absolument aux concerts parisiens, et, en effet,



M<sup>lle</sup> Marguerite Baudin est restée à Bruxelles.

C'est vers cette époque également qu'est entré au Casino M. Daniel Pottier, et qu'on se mit à jouer le vaudeville sur la petite scène des Galeries. Mais, comme nous l'avons dit précédemment, les artistes de concert sont généralement d'assez piètres comédiens, et on eut de la peine à les acclimater au genre nouveau. Ce furent les revues de fin d'année qui servirent de trait d'union entre la chansonnette et le vaudeville.

En attendant, on se rabattait sur les excen- tricités : le géant Lin-Look, qui avalait des sabres de 90 centimètres de longueur et une épée chauffée à blanc; le chanteur Plessis, avec ses trucs et sa faconde endiablée; le bossu Chaillier et d'autres dont le nom nous échappe. Tout cela formait le cadre au milieu duquel défilait l'inépuisable répertoire de M<sup>lle</sup> Marguerite Baudin, qui devait devenir la prima-dona sans rivale du Casino, comme elle l'avait été pendant plusieurs années des Ambassadeurs de Paris.

C'est elle qui a rendu populaires à Bruxelles les chansons d'*Auguste*, la *Clé* et cent autres, qu'elle chantait avec une verve et une ampleur de voix extraordinaires.

Il nous reste à parler d'une dernière transfor-

mation du Casino — le skating. On a fait de tout dans cette maison, sauf d'y établir un bassin de natation, et nous n'oserions pas affirmer qu'on n'y a pas songé. Seulement, M. Boyer n'aura pas voulu faire concurrence au théâtre des Familles.

Donc, en 1877, la vogue était au patinage, comme elle est en ce moment au vélocipède. On patinait un peu partout. Chacun voulait avoir son rink. Le Casino fit comme tout le monde, et pendant la fermeture annuelle d'été, en 1877, on fit étaler une couche de ciment sur le carré formé par les colonnes — et le skating fut. Pendant le jour, les belles petites d'alors, qui doivent commencer à entrer dans la vieille garde aujourd'hui, venaient chausser le patin à roulettes, et le soir on dansait.

Cette fièvre de patinage dura peu. Et, dès l'année suivante, la couche de ciment qui avait remplacé le parquet ordinaire dut disparaître, à la demande des spectateurs, dont les orteils étaient gelés, et qui en étaient réduits à applaudir en battant la semelle. Ce genre de bravos détermina la direction à supprimer le skating.

Nous n'avons plus grand'chose à dire. Les dernières années du Casino sont dans les souvenirs de tous, avec ses revues à grand tapage

et ses pièces de haute gauloiserie, empruntées au répertoire de l'Athénée et du théâtre Cluny.

On se rappelle *Bruxelles à tous les diables*, avec son épilogue de la *Soirée chez Lolo*; *Bruxelles qui passe*, avec ses couplets sur les sauvages; les *Sardines*, de Vanzoen; les *Cara-bistouilles*, puis le *Cabinet Piperlin*, l'*Article 7*, le *Lapin*, — tout cela, c'est de l'histoire d'hier. Parmi les artistes, les noms que nous avons à citer sont connus de tout le monde: Min, l'acteur-vaudevilliste; Miroud, qui joua un rôle si réussi dans la *Soirée chez Lolo*; Béjuy, Vilano; M<sup>mes</sup> Vauthier, Héloïse Dupont, Lemonnier et, hors cadre, un artiste nommé Noiro, le petit Noiro, comme on disait, qui mérite une mention spéciale.

Il ne demeura qu'une saison à Bruxelles, pendant laquelle il faisait de la peinture pendant tout le temps que son service ne l'appelait pas au théâtre. La saison terminée, il partit pour Paris et on fut pendant quelque temps sans en entendre parler, quand on apprit, par des rapports officiels, qu'il avait fait partie de l'expédition africaine dirigée par le docteur Bayol, où il s'était conduit comme un héros.

C'est lui qui rendit populaire à Bruxelles cette phrase d'un de ses rôles: „ Quel génie! quel dentiste!! „

Quand nous aurons cité, parmi les artistes qui chantèrent au Casino, M<sup>me</sup> Céline Chaumont, laquelle donna, en 1871, une représentation au bénéfice de Léopold Boyer, nous aurons dit de l'ancien Casino tout ce que nos souvenirs nous rappellent.

Nous avons dit, au début de cette petite étude rétrospective, que Darcier avait fait l'ouverture du Casino et avait déterminé le succès de l'entreprise.

Le hasard a voulu que ce fût à ce même Casino que, trente ans après, ce même grand artiste dût venir exhiler son chant du cygne. C'est là, en effet, que, en 1881, étant venu passer quelque temps auprès de son ami Boyer, dont l'hospitalité est légendaire parmi les artistes, Darcier y composa ses deux dernières chansons : *Faites des Enfants!* — et la *Tour Saint-Jacques*. Il les chanta lui-même pendant quelques soirées sur le théâtre du Casino... et peu de mois plus tard, frappé de paralysie, il mourait à l'âge de 67 ans.

Un autre mort se rappelle à notre souvenir. C'est Valbrun, le peintre-décorateur qui a fait à peu près tous les décors des revues du Casino, et qui avait brossé presque à lui tout seul les quinze cents mètres de toile formant le panorama des bords de la Meuse. C'était un peintre d'une réelle valeur.

Il y a une couple d'années à peine, il fut atteint d'une affection mentale et dut être enfermé dans une maison de santé. Il y est mort l'année dernière, laissant une veuve et deux enfants, un garçon et une petite fille.

M<sup>me</sup> Marie Laurent était alors en représentations à Bruxelles, sur le théâtre des Nouveautés. Quelques amis de Valbrun lui recommandèrent l'orpheline, en sa qualité de présidente de l'*Œuvre de l'Orphelinat des Arts*, — et la petite fille du peintre Valbrun est à l'abri du besoin.

Après avoir dit aussi exactement et aussi complètement que possible ce qu'a été le Casino, disons rapidement ce que sera, au point de vue de la salle et des installations nouvelles, le théâtre du Vaudeville.

La nouvelle salle pourra contenir environ huit cents spectateurs, c'est-à-dire qu'elle sera plus petite que la salle actuellement en démolition. On augmente le bâtiment en hauteur, en y ajoutant une seconde galerie, mais on le diminue en largeur, en supprimant les pourtours qui encadraient le vaisseau ancien et les baïgnères du rez-de-chaussée au fond.

On s'est principalement occupé de donner au Vaudeville de vastes et nombreux dégagements ; et, sous ce rapport, on peut dire qu'il

n'y aura pas de salle à Bruxelles mieux aménagée. Depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la seconde galerie, il y aura trois larges couloirs-foyers qui contourneront la salle et où l'on pourra se promener à l'aise et prendre un rafraîchissement pendant les entr'actes, en fumant un cigare.

Car — le droit au cigare est maintenu. Il est tellement entré dans les mœurs des habitués de la maison que supprimer le cigare serait condamner l'entreprise à mort. On l'a bien vu un jour. Pendant les représentations d'une revue à succès, certaines personnes avaient demandé qu'on fit au Casino comme on faisait à l'Alcazar, choisir un nombre de jours où il serait défendu de fumer, afin de permettre aux dames, et à certaines personnes n'aimant pas l'odeur du tabac, de venir assister au spectacle.

Après avoir longtemps fait la sourde oreille, M. Boyer finit par céder aux sollicitations nombreuses et pressantes dont il était assailli et il fit faire des affiches spéciales annonçant que, tel jour, il y aurait une « représentation gala » et qu'on ne fumerait pas dans la salle.

Le jour fixé, il ne vint presque personne. La recette baissa de plus de 50 p. c. La démonstration était faite et si bien faite que lorsque, il y a

deux ans, l'administration communale voulut, dans une préoccupation excessive des dangers d'incendie, interdire de fumer au Casino, ce fut sur les réclamations énergiques et unanimes du public qu'on fut amené à retirer l'interdiction.

On fumera donc dans ces foyers et on y boira.

Mais la consommation sur place ne sera plus obligatoire. On délivrera des contremarques au Vaudeville comme dans les autres théâtres. C'est la rupture définitive et éclatante avec le café-concert.

Au rez-de-chaussée, dans la salle nouvelle, il y aura de chaque côté de la scène une loge d'avant-scène et six baignoires.

Au milieu, trois cents fauteuils.

Aux quatre angles de la salle, il y aura des entrées pour les fauteuils. On entrera dans les baignoires et les avant-scènes par les couloirs-foyers.

Deux escaliers en marbre conduiront au premier étage, où nous trouvons, comme au rez de-chaussée, de chaque côté, une avant-scène et six loges découvertes ; puis, au fond, un balcon en fer à cheval, avec cent cinquante fauteuils, et derrière, en gradin, des stalles. Toutes ces places seront numérotées.

Deux escaliers spéciaux conduiront de là au

second étage, où sont réservées deux cent cinquante stalles également numérotées.

L'architecte a eu surtout pour mandat de se préoccuper du confort des spectateurs et de la sécurité pour tous, public et personnel, en cas d'incendie.

Des communications sont établies à cet effet des deux côtés entre la scène, les loges d'artistes, et la salle. En outre, des passages souterrains, ménagés sous l'orchestre et la scène, offriront des dégagements par les galeries Saint-Hubert et la rue de la Montagne.

Quant à la décoration, elle se rapprochera un peu de celle du théâtre Molière. Le plafond, en coupole, sera soutenu par quatre cariatides et entouré d'une guirlande d'écussons aux armes des neuf provinces. Le mobilier sera entièrement neuf et les fauteuils d'orchestre seront installés de façon à ne pas écraser les mains des spectateurs et à ne pas déchirer les toilettes des spectatrices.

Le cadre de la scène sera agrandi et aura 7 mètres de largeur sur 8 mètres 50 de hauteur. La scène comportera quatre plans, un cintre et deux dessous. Disons qu'on appelle plan au théâtre l'espace compris en profondeur entre une coulisse et une autre. La partie du plancher entre le rideau et la rampe s'appelle

l'avant-plan. On pourra donc établir sur la scène du Vaudeville un décor à quatre plantations de coulisses.

Entre la scène et le public, il y aura un rideau d'eau et toutes les autres installations nécessaires pour le cas d'incendie.

Du reste, toutes les armatures des galeries et de la toiture seront en fer, et la toiture elle-même sera faite en fer galvanisé ondulé, comme celle du théâtre de la Monnaie.

Ces renseignements ne seraient pas complets, si nous ne parlions pas du prix des places. Il sera fixé comme suit :

Baignoires . . . . .	Fr. 3 00
Fauteuils d'orchestre . . . . .	” 2 50
Fauteuils de balcon . . . . .	” 2 00
Loges de balcon . . . . .	” 2 00
Stalles de balcon . . . . .	” 1 50
Deuxième galerie, stalles . . . . .	” 1 00

Les loges d'avant-scène ne se délivreront qu'en location.

Puisque nous venons de parler chiffres, ajoutons-en un dernier, pour donner une idée des recettes qu'on peut faire dans un théâtre

comme celui dont nous venons d'écrire l'histoire :

En cent représentations, *Bruxelles à tous les diables* à rapporté 108,000 francs net à M. Léopold Boyer.

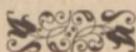
FIN.



## TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.
I. Le Marché aux Fleurs . . . . .	5
II. Le Café-concert . . . . .	13
III. Les anciens cafés-chantants de Bruxelles . .	29
IV. Les Artistes du Casino . . . . .	36
V. Transformation . . . . .	47
VI. Les Bals du Casino . . . . .	63
VII. La Direction Boyer . . . . .	77
VIII. Bouffes-Bruxellois. . . . .	99





POUR PARAÎTRE INCESSAMMENT

# Les Béotiens

*Roman de Mœurs bruxelloises*

PAR

Henri NIZET

## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires, réalisées par les Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques réalisées par les Bibliothèques de l'ULB, ci-après BIBL., d'œuvres littéraires qu'elles détiennent, ci-après dénommées « documents numérisés », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des BIBL. et reproduit sur la dernière page de chaque document numérisé ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque document numérisé indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Les œuvres littéraires numérisées par les BIBL. appartiennent majoritairement au domaine public. Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les BIBL. auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droit afin de permettre leur numérisation et mise à disposition. Les conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

Dans tous les cas, la reproduction de documents frappés d'interdiction par la législation est exclue.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des documents numérisés, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les BIBL. déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des documents numérisés. De plus, les BIBL. ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des documents numérisés; et la dénomination 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des documents numérisés mis à disposition par elles.

#### **3. Localisation**

Chaque document numérisé dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme `<http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf>` qui permet d'accéder au document; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle-même sujette à modifications sans préavis. Les BIBL. encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à un document numérisé.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les BIBL. mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires appartenant au domaine public : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

Pour les œuvres protégées par le droit d'auteur, l'utilisateur se référera aux conditions particulières d'utilisation précisées sur la dernière page du document numérisé.

#### **5. Buts poursuivis**

Les documents numérisés peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les documents numérisés à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux BIBL., en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser à la Direction des Bibliothèques, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, CP180, B-1050 Bruxelles. Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

## **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

## **7. Exemple de publication**

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées – basé sur une partie substantielle d'un ou plusieurs document(s) numérisé(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux BIBL. un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication. Exemplaire à adresser à la Direction des Bibliothèques, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, CP 180, B-1050 Bruxelles. Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

## **8. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à un document numérisé particulier, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des BIBL.;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Bibliothèques de l'ULB'.

## **Reproduction**

### **9. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les BIBL.

### **10. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

### **11. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux BIBL. dans les documents numérisés est interdite.