

fournis par les pensionnaires femmes de Molière vis-à-vis desquelles il ne sut pas toujours demeurer indifférent, dont M^{lle} de Brie (M^{lle} Lara) la Beauval (la rieuse M^{lle} Faber), par quelques comédiens, dont Baron (le jeune Jacques Guilhène), par quelques seigneurs de la cour du Grand Roy, dont le chevalier (le classique M. Dehelly), le marquis (l'intéressant M. Jean Worms) et par Corneille lui-même qui ne fait que paraître, mais dont la courte apparition reste en mémoire en suite de l'allure sobre et vraie prêtée à l'auteur de *Psyché* par M. Paul Mounet.

Le gentil et travailleur Trianon-Lyrique se lance dans l'inédit ! Pour son coup d'essai, sagement, il a voulu faire modestement les choses et s'est contenté d'une simple opérette en trois actes qui, montée avec des décors et des costumes convenables, aura certainement du succès auprès d'un public tout à fait spécial et miraculeusement facile à contenter. Les signataires de l'œuvrette ? M. Hugues Delorme, l'élégant rimeur et l'incorrigible blagueur, M. Francis Gally, enfin M. Claude Terrasse qui, avant comme après *Cartouche*, surtout après *Cartouche*, restera plus que jamais l'auteur des *Travaux d'Hercule*.

M. Hugues Delorme, grand chasseur d'actualité, a, en effet, dans le XVIII^e siècle badin et amoureux, redéniché *Cartouche*, cet illustre ancêtre des Raffle, des Sherlock-Holmès, des Arsène Lupin et de tous les autres jolis brigands si fort à la mode en ce moment. S'il s'est permis, ce dont on n'aurait garde de le blâmer, d'étranges privautés avec l'histoire, il a eu grand soin de faire de son voleur de grands chemins l'être le plus enjôleur qui soit, amoureux comme pas un et, par-dessus le marché, valeureusement propice aux amours des autres. Le type est plaisamment présenté et tout à fait sympathiquement joué, chanté et dansé par un jeune artiste, M. Jacques Vitry, sauf erreur encore inconnu à Paris. A ses côtés, M^{lle} Suzanne Gaima, qui a de l'agrément, M^{lle} Marcelle Coulon, MM. Jouvin, Théry, Hardoux défendent congrûment la pièce aimable de MM. Hugues Delorme et Francis Gally, et chantent avec des qualités diverses une partition qui ne nous apprend malheureusement rien de rien que nous ne sachions de longue date. Après tout, les habitués du Trianon-Lyrique préféreront peut-être se retrouver en compagnie de vieilles connaissances ; à en juger même par les bis nombreux qui crépitaient des places supérieures au cours de la générale, ils le préfèrent indubitablement. Tout va donc pour le mieux dans le mieux compris — on entend parler des si heureux fauteuils en gradins — de nos théâtres subventionnés.

A l'Apollo, il s'agit d'une opérette viennoise. Quand il n'y en a plus, il y en a encore ! C'est, vous le savez, denrée qui pousse drue aux alentours du Danube et qui, en ce moment, s'exporte avec une extrême facilité. Celle-ci, le *Comte de Luxembourg*, n'est point absolument inédite pour Paris, puisqu'elle fut jouée, en allemand, au printemps dernier, au cours de la saison d'opérettes donnée au Vaudeville ; la voici qui nous revient traduite, cette fois, en français par deux ou trois adaptateurs qui, modestement, adroitement, demeurent anonymes. C'est que, dame ! il n'est point très facile de faire quelque chose avec rien, ou presque rien, et les trois actes de MM. Wilner et Bodanski ne se font remarquer ni par l'invention, ni par la nouveauté, ni par la gaité et le mouvement ; ils valent ni plus ni moins que toutes les autres œuvrettes étrangères que l'Apollo nous a si largement offertes tous ces temps derniers, sauf cependant en ce qui concerne le premier acte vraiment grouillant, pittoresque et surtout mis en scène par M. Franck avec une adresse tout à fait amusante. Ici l'action se noue : un hospodar Basili Basilovitch tombe, à Paris, amoureux fou de la chanteuse Suzanne Didier. Comme sa proche parenté avec le czar de Moscovie l'empêche d'épouser l'adorée, il en fera la femme d'un jeune comte de Luxembourg absolument à la côte. Luxembourg touchera un chèque de 100.000 francs, mais n'aura pas le droit de toucher la dame dont il deviendra d'ailleurs le mari sans même la voir. Trois mois après ce « mariage blanc », Luxembourg divorcera et Basili pourra poser sur la chère tête blonde de la comtesse sa couronne de prince. Voilà la petite histoire qui, au second acte, ne fait d'autres pas que des pas de danses, — tout le monde gigotte là-dedans sans rime ni raison, souvent cependant avec grâce et habileté, — et qui, au troisième acte, se dénoue, sans grand mal et sans grande surprise, par la rencontre de Luxembourg et de Suzanne qui tombent dans les bras l'un de l'autre et envoient promener l'hospodar dindonné.

La musique du *Comte de Luxembourg* est de M. Franz Lehar, le compositeur de la *Veuve Joyeuse*, et si nos préférences devaient aller à l'une de ces deux partitionnettes, elles iraient fort probablement à celle jouée présentement, qui accuse plus de franchise, plus de rythme et encore de jolies petites trouvailles orchestrales. Vous pensez bien que Franz Lehar n'a point omis, en ces trois actes, la valse-obsession ; dès le début, elle se pose charmante, bien en situation même, et tout le long

de la soirée elle revient, autoritaire, en soli, en duos, en trios, en ensembles, on la danse à un, à deux, à trois, à quatre, à vingt, on la mime, on la fredonne, on la pleure, on la rit et on la bostonne sur les marches d'un escalier à double révolution, ce qui est le clou de la soirée.

Comme toujours à l'Apollo, le *Comte de Luxembourg* est monté avec luxe et excellemment défendu par l'orchestre de M. Célanski et par une interprétation de choix. C'est une débutante, M^{me} Brigitte Régent, qui joue et chante Suzanne Didier, et elle l'a fait de façon à se poser d'emblée en étoile d'opérette. Femme charmante, comédienne élégante et toute gracieuse, chanteuse au soprano léger docile et captivant, M^{me} Régent est une femme du monde qui déjà, bien que toute jeune, eut de nombreux succès dans les salons parisiens, et nous nous rappelons l'avoir applaudie tout récemment au Cercle de la Librairie dans une revue donnée à l'occasion du centenaire de la Bibliographie de la France ; sous son vrai nom de M^{me} Ro., elle y fut une commère entraînée. Piquée par la mauvaise tarentule du théâtre, la voilà devenue « professionnelle ». Souhaitons-lui tous les ininterrompus bravos qu'elle mérite et, surtout, l'incommensurable philosophie, la patience jamais lassée dont on a tant besoin en cet atroce métier. Basili, c'est l'étourdissant Galipaux ; on ira le voir monter et descendre le fameux escalier à la valse, une trouvaille. Luxembourg ne pouvait être autre que M. Defrey, puisque c'est lui que l'on aime finalement. Deux personnages épisodiques, encore que d'importance, sont enlevés de bonne verve par la délurée M^{lle} Gril et par M. Fernand Frey, un vrai comique, qui n'a point besoin de forcer sa nature heureuse pour être originalement drôle.

PAUL-ÉMILE CHEVALIER.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CLXXIX

LA NAIVETÉ D'UN CHEF-D'ŒUVRE ET L'ÂGE D'OR DU ROMANTISME

A Georges Servières, historien de Weber et nouveau traducteur du « *Freischütz* ».

En retrouvant, à la salle Gaveau, ce vieux *Freischütz* qui fut si jeune il y a quatre-vingt-onze ans, il nous plaisait de remonter par la pensée jusqu'au soir du 18 juin 1821, date lointaine et capitale où « l'opéra romantique », élaboré lentement (1), mais passionnément, par un jeune musicien de trente-cinq ans, vit au Schauspielhaus de Berlin le jour fantastique de la rampe. Parmi les spectateurs-auditeurs applaudissant, aux reflets des flammes mystérieuses, la collaboration de Friedrich Kind et de Carl-Maria von Weber, nous apercevions quelques ombres, Hoffmann, âgé de quarante-cinq ans, qui n'a plus qu'une année à passer dans ce bas monde ; Henri Heine, âgé de vingt-quatre ans, que sollicitent tous les grands événements chers à la jeunesse ; Mendelssohn, attentif, âgé de douze ans... Plusieurs autres visages se profilent dans une lueur, mais pas assez distinctement pour suggérer un nom... Quelle bonne occasion, pourtant, de faire une expérience *in anima sublimi*, d'appliquer aussitôt notre nouvelle méthode de critique chronologique (2) à ce bel ouvrage émané de l'ombre, afin de le situer, par les dates, à sa vraie place définitive en l'immortelle galerie des chefs-d'œuvre !

Née en 1821, la partition toute germanique du *Freischütz* avoue trente ans de moins que la *Flûte enchantée*, apparue en 1791, l'année même de la mort du divin Mozart, et seize ans de moins que la très admirable *Léonore-Fidelio* du dieu Beethoven, dont la première version remonte à 1805, mais dix ans de plus que *Robert le Diable*, épouvantail futur de M. Ingres et des Gluckistes chassés du temple, vingt ans de plus que son adaptation française au Grand Opéra de Paris, avec texte de Pacini, récitatif de Berlioz et ballet comportant l'*Invitation à la Valse* orchestrée, dans son ton primitif, par l'audacieux respect d'un adorateur (3). Laissons de côté le *Robin des Bois* du vantard Castil-Blaze, qu'il vaut mieux laisser dormir ; et n'oublions pas de relire le très émouvant

(1) Exactement, du 2 juillet 1817 au 13 mai 1820, date de l'achèvement de la fameuse ouverture, qui résume dramatiquement l'ouvrage entier.

(2) V. le *Ménestrel* du samedi 4 février 1912.

(3) La « première » du *Freischütz*, rue Le Peletier, remonte au 7 juin 1841.

article d'un jeune voyageur inconnu qui signait Richard Wagner (1). Enfin, dans le reflux des souvenirs, ne cessons pas un instant de nous rappeler que quatre-vingt-onze ans, moins quatre mois, séparent la « première » berlinoise de cette exhumation parisienne qui, vaillamment, cherche à nous rendre un chef-d'œuvre en sa naïve intégrité : quatre-vingt-onze ans d'évolution dramatique et musicale, qui n'ont point manqué d'enrichir, d'autres diront de compliquer notre bagage intellectuel, dans la trop brève excursion de la vie transfigurée par l'art !

Et pendant que l'esprit s'efforce de replacer un opéra légendaire et national dans la réalité de son premier milieu, dans son atmosphère originelle, en même temps la tentation nous vient tout naturellement de nous poser cette question : Quel aspect nouveau prend aujourd'hui le chef-d'œuvre bientôt centenaire, que devient-il en ressuscitant, une fois de plus, devant un auditoire plus ou moins blasé de janvier-février 1912, que près d'un siècle, en effet, sépare des lointaines joies de la découverte ? Ce *Freischütz* est une date appartenant à l'histoire de l'esprit humain ; mais c'est en même temps une partie de nous-même, un fragment de notre existence, s'il est vrai que nous soyons faits « de l'étoffe de nos rêves » (2)... Voici qu'intervient ce que nous avons naguère appelé *la critique psychologique* qui considère un chef-d'œuvre, non plus comme un monument d'un passé défunt, mais comme une acquisition de notre vie présente : aussi bien, loin de s'entre-détruire, les deux méthodes se complètent ; et la seconde peut devenir une sorte de contre-épreuve de la première. Car « les points de vue changent à chaque instant », c'est incontestable, et les chefs-d'œuvre se renouvellent sans trêve en notre âme ; mais, au prisme de leurs couleurs changeantes, un fond permanent de vérité s'illumine.

En 1912, instruits par une expérience bientôt séculaire où s'entassent un peu confusément tant d'acquisitions et de soi-disant progrès, — riches de tout un avenir devenu maintenant du passé, — n'allons-nous pas mieux sentir, à travers ses lacunes mêmes et ses rides inévitables, l'éternelle jeunesse du vieux *Freischütz* et sa géniale nouveauté dans toute sa fraîcheur ? En 1912, « l'opéra romantique » de 1821 nous apparaît, certes, un peu fané, mais si touchant ! Son orchestration, n'est-ce pas ? est depuis longtemps dépassée par tous ceux qui se plaisent à hurler avec les loups wagnériens ; mais, en 1912, comme il fait bon respirer l'intense parfum de sa mélodie, fraîche comme les fleurs des champs qui doivent chanter victoire au chapeau de Max ! Et quelle plus chère surprise que de redécouvrir la richesse toute juvénile de ses idées qui sont les trésors mêmes de son cœur ?

Ce n'est pas la première fois que les mots *candeur* ou *naïveté* nous apparaissent synonymes de *Romantisme*, alors même, alors surtout que la jeune innovation romantique veut faire la grosse voix, sans redouter « la grimace de l'expression » que les vieux classiques réprouvent avec effroi comme la bouche ouverte de l'Enfer ! Cette *naïveté* toute géniale, et charmante comme la mélancolie des jeunes gens, n'est-elle pas la raison d'être et la cause profonde de ce ferment dramatique qui s'extériorise aussitôt dans la nouveauté du rythme et de l'harmonie ?

Oui, ce jeune musicien germain de trente-cinq ans est un naïf dans le très beau sens du terme, un naïf comme son aîné de dix ans, cet universel Hoffmann des *Contes fantastiques*, des dessins bizarres, des critiques d'avant-garde et de la romantique partition d'*Ondine* (1816) que nous ignorons, nous Parisiens de 1912, et que nous voudrions connaître (à bons entendeurs, salut !) ; un naïf, comme le Méhul de ce *Joseph* (1807) que l'intuition toute webérienne de Richard Wagner saluera comme un des plus nobles enfants de la plus idéale des Muses ; un naïf, comme le Grétry de ce *Richard Cœur-de-Lion* (1785) dont la résurrection récente nous émut si fort, telle une ancienne porte oubliée, brusquement rouverte sur le paradis des braves gens ! Le novateur du *Freischütz* nous semble encore participer de cette atmosphère d'autrefois ; il figure, à nos yeux, dans cet au-delà familier, demeure des anciens qui furent les jeunes. Héritier de Mozart, quand un sourire éclaire la jolie physionomie d'Annette, et précurseur des Berlioz et des Wagner, aussitôt que le drame mystérieux des âmes oppose Agathe et Caspar, le ciel et l'enfer, l'espoir et le néant, — héritier des génies simples et devancier des génies touffus (sans parler de tout ce que lui devront un Schumann, un Liszt, un Meyerbeer, un Verdi), — ce Carl-Maria von Weber n'est pas un savant contrapontiste gavé de toutes les polyphonies des Haendel ou des Bach ; le disciple intermittent de l'abbé Vogler est surtout ce que notre jargon critique appelle un *autodidacte*, fils de ses pensées et père de ses œuvres, un « élève de la Nature et de la Méditation », comme on disait, dans son enfance vaga-

bonde, des paysagistes de l'An III. C'est lui-même un *paysagiste*, qui sait faire intervenir musicalement la nature avec son pittoresque et son fantastique, à l'heure où Berlioz n'avait que dix-huit ans, Mendelssohn (1) douze, Félicien David onze, et Wagner huit... C'est le plus romantique des paysagistes, qui sait faire parler le silence et l'ombre dans un timbre voilé des bois, dans une note sourde de timbale, dans un frisson nuageux des cordes ; et n'est-ce pas la naïveté du génie qui peut seule enfermer, dans une mesure ténébreuse, l'âme de l'univers (2) ou l'univers mystérieux de l'âme, la nature entière ou le pressentiment de l'éternité ?

En 1821, le Romantisme n'était pas encore synonyme de virtuosité, — virtuosité concertante d'un Liszt ou d'un Paganini, virtuosité vocale d'un Lablache ou d'une Malibran, virtuosité orchestrale d'un Berlioz ou d'un Wagner, fracas du *Requiem* et de la *Tétralogie*, ou premiers raffinements de « l'écriture artiste » ! Le chœur des Chasseurs, dont s'emparèrent promptement les orgues de Barbarie, dénonciateurs du succès, et même la chasse infernale de la Gorge aux Loups nous ont paru pâlir devant la chevauchée du *Chasseur maudit* (3), rêvée par un César Franck, âme non moins candide, mais professeur beaucoup plus savant ; toutefois, l'érudition quelque peu blasée de 1912 n'en retourne que plus franchement à la fraîcheur des sources ; et quand sonne la péroration de l'ouverture évocatrice en *ut* majeur, le plus sceptique sourire s'éteint sous une larme émue : car, ici, l'effet lui-même est sincère ; et tel est le secret de la romantique jeunesse. Quand s'élève la prière d'Agathe ou la lente parole de l'Ermite, on aime encore à reconnaître cette « chasteté de la mélodie » que la conscience instinctivement *classique* des plus audacieux novateurs du siècle dernier ne manquera jamais d'attribuer à la naïveté du sentiment ; et, dans un dialogue des morts sur les beautés du *Freischütz*, Schumann, Berlioz et Wagner ne contrediraient en rien la religion d'Ingres : la loyauté seule autorise ici-bas les réconciliations vraies.

Enfin, s'il nous est permis de conclure ce nouvel essai de *chronologie psychologique* par l'évocation d'une « correspondance » assez imprévue, cette date de 1821 rappelait, à l'auditeur que nous étions l'autre soir, qu'à la même heure un obscur et capricieux élève de l'atelier Guérin, nommé Paul Huet (4), découvrait de son côté la poésie dans la nature, mais plus modestement, dans l'île Séguin, sur la Seine bourgeoise et, par la spontanéité du sentiment qui va plus loin que le savoir, devançait la prochaine survenue de l'École anglaise qui devait influencer son condisciple Eugène Delacroix, comme l'apparition de Weber à Paris allait bientôt bouleverser Berlioz. Et nous l'avons revue, l'année dernière, en pleine École des Beaux-Arts, la peinture assombrie de ce Paul Huet, Parisien sentimental de la Restauration : tout comme le véritable *Freischütz*, au premier contact, elle nous est apparue fanée, mais touchante, et surchargée sobrement d'éclairs divinatoires dans la sage vétusté de son cadre ; à chaque instant, la futaie du peintre, comme l'accord du compositeur ou le vers du poète, « porte à sa cime une lueur étrange ». Eaux-fortes, lithographies, dessins plus vibrants que les toiles peintes, — ce clair-obscur eût séduit le musicien-lithographe : aussi bien Weber, dessinateur comme Hoffmann, s'était passionné pour la découverte munichoise d'Alloysius Senefelder ; et nous pressentons que le Français de 1821 se transporte à chaque pas, dans un bel accès d'inspiration littéraire, au pays de Dürer et d'Uhland ! Le Bois sacré se trouve délaissé pour la Gorge aux Loups.

Encore le peintre de Paris n'a-t-il que rarement de ces bonheurs de *métier* que l'étonnante imagination germanique du musicien, son aîné, rencontre à chaque page instrumentale ! Cependant, la palette silencieuse de l'un, comme la palette sonore de l'autre, exhale un même parfum d'ombre naïve et d'obscur fraîcheur ; leurs paysages, à tous deux, peignent moins l'indifférente nature que leur âme rêveuse,

Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique...

Et plus d'une fois improvisés traducteurs, salonnières ou critiques d'art (puisque il faut vivre avant de rêver), nos chers poètes romantiques Gérard de Nerval, Baudelaire ou leur maître ès lettres, Théophile Gautier, n'ont-ils pas deviné cette parenté mystérieuse, lorsqu'ils sentent glisser sous le ciel chagrin d'un paysage romanesque « un soupir étouffé » du *Freischütz*, ou quand ils identifient la fanfare étrange du vent d'hiver sous leur porte au frisson du cor de Weber ?

RAYMOND BOUYER.

(1) Que Wagner appellera très sincèrement « un *paysagiste* de premier ordre ».

(2) *Die Weltseele*, selon Schelling le panthéiste, cité par M. Georges Servières, dans les *Tablettes de la Schola*, qui servait de programme à cette belle résurrection, magistralement dirigée par M. Vincent d'Indy.

(3) Poème symphonique daté de 1883, donc postérieur de soixante-deux ans au *Freischütz*.

(4) Peintre-graveur, contemporain d'Hector Berlioz (1803-1869).

(1) Traduit par Ducsborg, cet article ému parut dans *la Gazette musicale* de Paris, année 1841, n° 34 et 35.

(2) Selon Shakespeare, dans *la Tempête* aimée des Romantiques.