

## Les Fastes du Grand Opéra

Au moment où la question du renouvellement du privilège de la direction de l'Opéra revient sur le tapis et doit recevoir enfin une solution définitive (nous l'espérons du moins), nous croyons utile de reproduire ici les articles de M. Jean d'Udine sur notre Académie Nationale de Musique, publiés l'an dernier dans la revue *les Arts de la Vie*, (dont la disparition fut si regrettable), sur l'initiative de son directeur, M. Gabriel Mourey.

M. Jean d'Udine dit très ouvertement et de façon précise ce qu'il a vu et constaté : pour cette seule raison ses articles sont des « documents » qu'il nous semble nécessaire de connaître si l'on veut juger exactement la situation actuelle de notre grande scène lyrique.

..

**I**L y a quelques mois, sur la couverture d'un numéro consacré à l'*Académie Nationale de Musique et de Chorégraphie*, une revue musicale représentait la façade du monument Garnier, étincelante de lumières. Pour donner plus de pittoresque et de splendeur à cette image, le clicheur avait imaginé d'ajouter une magnifique pleine lune dans le ciel, au-dessus d'un des pégases de l'entablement. La pleine lune dans le nord du ciel, à Paris !...

Or, cette image était un symbole, et cette hérésie astronomique une enseigne. C'est bien ici la Maison du Mensonge, où tout est frelaté, depuis la réputation surfaite et imméritée de l'établissement, qui attire le provincial et l'étranger de passage vers des spectacles inintelligemment réglés et platement médiocres, jusqu'aux communiqués à la presse, célébrant, sans pudeur et sans dignité, la splendeur des représentations prochaines ; depuis le luxe criard, vulgaire, sauvage qui se substitue à l'art, aussi bien derrière le rideau que dans l'escalier, le foyer et la salle « où tant d'or se relève en bosse ! » Mensonge, le prix exorbitant des places et la subvention colossale qui permettent au bon gogo de compter sur les décors parfaits, sur les merveilleuses mises en scène, dont on le doit régaler là-dedans ! Mensonge, le talent individuel des musiciens de l'orchestre et des chanteurs, qui pourraient accomplir des merveilles, avec un peu d'amour, et qui se contentent le plus souvent de râcler et de chanter sans ardeur, sous la direction sans énergie de chefs sans habileté ! Mensonge, la jupe des danseuses qui virevolte, toujours la même, uniformément blanche et bouffante, dans le ballet romain, le ballet égyptien, le ballet espagnol et le ballet breton ! Mensonge surtout, formidable mensonge, ces kilomètres de toile peinte, lamentables trompe-l'œil qui ne trompent personne, bêtement plantés, découpés sans goût, brossés sans relief, éclairés sans esprit et ne valant pas, dans leur prétentieuse insuffisance, le simple écriteau des drames de Shakespeare : « Ici c'est le jardin ! Ici c'est l'hôtellerie ! »

J'omets d'autres mensonges, plus odieux encore, ceux qui se passent dans la coulisse et qui, par leurs agissements plus qu'étrangers à l'art, privent depuis tant d'années le premier théâtre d'Etat de tout effort nouveau, de toute tentative efficace, de toute manifestation généreuse et belle. Les histoires de ces dessous, fussent-ils de dentelles, ne m'intéressent d'aucune sorte, puisque, grâce au ciel, je n'ai jamais eu et n'aurai jamais rien à demander à la direction de cet établissement. Je ne suis pas compositeur ; je ne devrai pas subir un livret de M. Gheusi pour qu'on m'entrebaille la porte de l'administration. Et ce n'est pas en critique non plus que je m'exprime. Je n'ai jamais eu à quêter un seul billet de faveur à M. Gailhard, pour entrer dans son théâtre. Je n'aurais garde d'y aller par plaisir. Je verse tout simplement cent sous au bureau de location, pour être placé très haut et très à l'étroit, quand la curiosité m'y entraîne. Je

parle donc en « contribuable », rien qu'en « contribuable », ayant un peu de goût et quelque habitude des choses de la peinture et de la musique.

Voulant savoir au juste quelle besogne se fait dans cette somptueuse bâtisse, devant laquelle piaffent si pompeusement, le soir, des coursiers municipaux, j'y suis allé récemment chaque semaine, pendant deux mois. J'ai vu de la sorte, en un seul hiver, *Salammbô*, *la Valkyrie*, *Don Juan*, *Samson et Dalila*, *Coppélia*, *Roméo et Juliette*, *le Trouvère*, *le Fils de l'Etoile*, *Tristan et Yseult* et *Daria*. Je suis fixé, je vous le jure, sur la valeur moyenne des spectacles à l'Opéra et vais vous faire juges qu'il n'y a pas besoin de se préoccuper des histoires intimes pour éprouver un grand écœurement, quand on songe que huit cent mille francs par an sont engouffrés là-dedans, qui pourraient servir ailleurs à de si utiles tentatives artistiques, et que, pour y voir à peu près à son aise des praticables indigents et des projections imbéciles, il faut y aller de ses dix francs aux guichets de ce music-hall.

Il suffit d'examiner la liste des œuvres montées à l'Opéra pendant ces dix dernières années, pour constater que pas une d'entre elles, pas *une seule*, remarquez-le bien, n'est restée au répertoire, que dis-je ! n'a obtenu un succès tant soit peu durable. Au bout de quatre ou cinq représentations parfois, au bout de douze ou quinze le plus souvent, elles disparaissent de l'affiche, et si les drames de Wagner le *Samson* de M. Saint Saëns, le *Sigurd* et la *Salammbô* de M. Reyer n'étaient entrés dans cette maison, après avoir triomphé ailleurs, le répertoire de Meyerbeer et de Verdi ferait encore les beaux soirs de l'Opéra, sans qu'une seule œuvre nouvelle réussisse à s'y implanter directement... A qui la faute ? sinon à la direction incapable de faire réussir, par une mise en scène ingénieuse, par une décoration convenable, par une interprétation suffisante, un drame lyrique non consacré. M. Gailhard dira-t-il qu'il n'a pas eu de chance avec les ouvrages inédits qu'on lui a présentés ? Vraiment non, il n'a pas eu de chance, le pauvre homme ! Je crois plutôt qu'il a la camaraderie trop facile, que le Tout-Toulouse musical et librettiste lui a gâché beaucoup de bonne galette, qu'il n'est pas très travailleur, qu'il sacrifie systématiquement les ouvrages imposés par le cahier des charges et que, pour tout dire en un mot, il n'a guère le nez fin dans le choix de son répertoire. Car, s'il est desservi par ses auteurs, ce n'est pas moi qui les lui amène et ça rentrerait dans ses attributions, tout de même, de montrer un peu de discernement et de s'y connaître en musique. Pourquoi M. Carré a-t-il mené nombre de pièces nouvelles jusqu'à la trentième et au-delà ? Comment a-t-il fait triompher *Louise* définitivement ? Ah ! M. Charpentier peut se vanter d'avoir eu de la chance que M. Gailhard n'ait pas voulu de sa belle œuvre si vivante. En cinq représentations son affaire était réglée. Et allez donc ! Place aux bonnes grosses recettes pour Mme Cosima.

Notez que dans toutes les autres capitales, sans compter Lyon, la Tétralogie est donnée intégralement. Il passera encore de l'eau sous le pont des Arts, et, qui sait ! Don Pedro passera peut-être dessus avant que nous ayions à Paris l'Anneau complet, Mais quoi ! l'Institut le trouve charmant, ce ferme soutien des traditions, qui ne bouscule pas la vieille esthétique de carton-pâte et qui, tous les deux ans, fait faire un si joli plongeon à un prix de Rome grisonnant. Un sourire au nouveau venu, et à bas les pattes !... Tandis que, de son côté, le Parlement attendri déclare officiellement : « l'Opéra ne saurait être un théâtre d'essai. » Allons tant mieux ! Huit cent mille francs tous les ans, pour un Wagner triennal, c'est un rien, et ça fait tant de plaisir à la progéniture de Liszt !

Encore si les numéros de ce pauvre répertoire étaient soigneusement traités ! Mais est-il un musicien à Paris qui n'ait cent fois déploré la faiblesse des exécutions entre la rue Halévy et la rue Auber?... Eh ! sans doute ! il y a d'excellents artistes chez M. Gailhard, tant chanteurs qu'instrumentistes, et par la force des choses, cer-

taines représentations ne manquent pas de qualités. On y joue convenablement la *Val-kyrie*, et je concède que, naguère, *Tristan* y fut assez bien donné. Vous voyez si je suis équitable !.. Mais, trop souvent, ces acteurs adulés sacrifient sottement la justesse de l'expression, la sévérité de la ligne, la pureté du style, tout ce qui fait la noblesse et la dignité du chant, au désir du succès, à la recherche de l'applaudissement. Souvent aussi la direction confie les premiers rôles de certaines pièces, dans un but d'économies probablement, à des interprètes absolument inférieurs. J'ai connu de la sorte la malheureuse contralto qui glapit dans le *Trouvère* comme un soufflet de forge crevé. J'ai entendu certain soir, le 18 novembre 1904, le quatuor de *Don Juan* saboté de façon tellement indigne, qu'à Rouen, à Lyon, à Nantes, on eût certainement sifflé. Ce soir-là (toute la représentation se valait d'ailleurs) le malheureux chef d'orchestre, qui n'avait pas dû ou n'avait pas su faire son devoir aux répétitions, essayait en frappant sur son papier le premier temps de chaque mesure, de remettre dans le mouvement les interprètes égarés.

Et l'orchestre ! l'orchestre excellent comme composition, je le répète, vous savez s'il y règne un laisser-aller déplorable ! J'ai remarqué plus de dix fois tel chef de pupitre coupant des revues, les lisant, écrivant même pendant les courtes pauses de sa partie. J'ai constaté, et je ne suis pas le seul, hélas ! que M. Taffanel dirige le prélude de *Tristan*, assis (assis ! c'est un comble !), comme une valse lente, et décompose chaque six-huit en deux mesures flasques et trainardes ; on fait ce qu'on peut ! Et j'ai vu, Seigneur Dieu ! combien de fois l'ai-je vu ! M. Vidal écarquiller pudiquement les cinq doigts de sa main gauche, le seul geste qu'il connaisse, pour implorer, comme une faveur insigne, un soupçon de douceur, que ses musiciens font mine de lui accorder vingt secondes, pour repartir de plus belle, à tour de bras, dix mesures plus loin.

Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait la faute de ces instrumentistes, ni de ces chanteurs, si on ne leur donne pas comme régent, un seul capellmeister capable, par sa valeur artistique, de prendre sur eux quelque ascendant. Il y a pourtant de bons chefs d'orchestre à Paris, des hommes énergiques et jeunes, qui ne sont peut-être pas nés aux bords de la Garonne, mais qui, tout de même, soutenus par un directeur musicien commanderaient un peu Messieurs les fonctionnaires de l'archet, de l'anche et du gosier, et mèneraient sévèrement la bande d'indisciplinés qui, quatre fois par semaine, se rue étourdiment à travers n'importe quelle partition, avec la même lourdeur de dolgts et la même légèreté d'esprit.

Si nous passons au côté plastique des représentations c'est encore bien pis. Mais pour vous donner un avant goût de l'organisation intérieure de notre grande scène nationale je vous conterai d'abord une histoire, une histoire un peu rabelaisienne, mais assez caractéristique de la façon dont tout se passe chez M. Gailhard.

Dans les couloirs du quatrième amphithéâtre, là où se trouvent les fameuses places à cinq et à trois francs, — prix de location, car bien entendu, jamais on ne peut se les procurer le soir même aux guichets, — dans ce couloir, une large enseigne de papier vert, avec des lettres énormes, appelle sans périphrase, les auditeurs ébranlés par les accents tragiques de l'acte qui s'achève. Or, le vestibule où se balance l'attrante pancarte est pompeux et vaste comme toutes les parties inutiles de l'étrange édifice, mais le réduit auquel il mène ne peut recevoir qu'un locataire à la fois ce qui est peu. Alors la préposée aux paletots, voyant votre attente fiévreuse, vous désigne, à terre, dans l'angle que fait le mur et la porte entrebaillée, un de ces ustensiles que le bon vieux Jardin des Racines grecques désignait sous le doux nom d' « amis ». Vous conciliez le mieux possible votre impatience et la pudeur, et quand vous tendez dix centimes à l'ouvreuse, avant de partir, elle vous demande avec une grande

simple, en montrant du doigt un autre visiteur : « Reste-t-il de la place pour Monsieur ? »

Et ceci se passe le mercredi 9 novembre, pendant la représentation de la *Walküre*, à l'Académie Nationale de Musique et de Chorégraphie.

\*  
\*

Après une longue, très longue attente au bureau de location, où l'on arrive péniblement à servir une personne par trois minutes, — j'en ai fait le calcul plusieurs dimanches, — nous voici arrivés à nos places, non sans que les ouvreuses, qui tiennent à leurs petits bénéfices, nous aient fait encore poser dix bonnes minutes, dans le couloir, afin de filtrer consciencieusement leur clientèle.

Mais le rideau se lève, au milieu d'un brouhaha que je vous décrirai plus tard.

\*  
\*

Le rideau se lève, il ne s'ouvre pas. Un rideau qui s'ouvre est, à n'en pas douter, quelque chose d'infiniment plus souple, plus artistique, plus logique et plus vivant que cette grande toile, où l'on a peint tant de plis lourds, qui remonteront jusqu'aux frises, sans une ondulation, sans un mouvement... Enfin, va pour le rideau qui se lève ! Pourpre officielle et crépine d'or, nous jouirons encore de vos magnificences dans cinquante ans, partout où l'Etat sera de la fête.

\*  
\*

$$\begin{array}{r} 888.888 \quad 888.888 \\ 888.888 + 888.888 \end{array}$$

Combien cela fait-il de huit ? Tel est le problème que le plancher de la scène pose jusqu'à l'obsession aux malheureux abonnés. Pas une œuvre, pas un acte, pas un tableau, où l'entonnoir de l'arroseur, par les ondulations savantes qu'il décrit à l'entr'acte, ne vienne réaligner ces chiffres fatidiques, entre les rangées de trapillons à nu. J'exagère. Les 888.888 ne sont pas toujours aussi fraîchement inscrits. Au début de la soirée, ils s'étalent splendides, mais dans le courant de chaque pièce on ne les renouvelle soigneusement que pour le ballet. Oh ! mais alors il faut voir les beaux lacis neufs : 888.888 ! 888.888 !... Et c'est un bien savoureux contraste : les fins chaussons roses de ces demoiselles glissant sur cette arabesque familiale et bourgeoise, que l'arrosoir de mesdames leurs mères ne décrirait pas plus harmonieusement.

\*  
\*

Des tapis, vous en voyez très rarement à l'Opéra. Lorsque la décoration exige impérieusement un escalier, on peint quelquefois une draperie sur les marches, mais on n'en pose guère dans les appartements. Et les salles de danse ignorent absolument ce luxe. Que deviendraient sur la laine ou la soie les évolutions du premier quadrille ?

On pourrait trouver mieux cependant que ce plancher rayé par les costières, et tout festonné d'eau fraîche !

Récemment, dans l'admirable réalisation que M. Antoine donna au *Roi Lear*, un des tableaux représentait une cour du château d'Albany. La scène n'avait peut-être pas trois mètres jusqu'au fond et les personnages auraient touché la toile du lointain en allongeant le bras. Le décor, merveilleusement peint, donnait pourtant l'illusion de la profondeur. Mais comment s'y était-on pris pour dissimuler l'exiguïté du sol ? On

avait simplement juxtaposé à terre des espèces de paillassons de diverses tailles, qui brouillaient la perspective et ne permettaient pas à l'œil de calculer aisément la surface utilisée. On sait d'ailleurs avec quel soin, au Théâtre Antoine, est toujours agencé le décor, aussi bien dans le sens horizontal que dans le sens vertical. Rien de semblable à l'Opéra. Il semble que l'immense trapèze quadrillé de trappes n'ait aucune importance ; on laisse presque toujours à découvert le plancher, sans le moindre souci d'en dissimuler la laideur inexpressive.

Si, par hasard, on le revêt d'une toile peinte, imitant la terre et la mousse, comme au deuxième et au troisième actes de *Tristan*, cette toile s'arrête net, coupée en ligne droite au ras du rideau, sous lequel cela donnerait évidemment trop de peine de la faire passer jusqu'à la rampe. Et l'on voit ainsi la cour du manoir de Marke à moitié pleine de mauvaises herbes et à moitié pavée en bois : 888.888.

..

Un second élément non moins indispensable de toute décoration théâtrale manque toujours et nécessairement, j'allais dire organiquement, à l'Académie de Musique. Cela paraît phénoménal quand on y songe : il n'existe pas, il ne *peut pas* exister de premier plan dans les décors de ce théâtre, puisque la place qu'ils occuperaient naturellement est prise par les affreuses loges sur scène, rougeoyant derrière le rideau avec l'agréable couleur d'une devanture de marchands de vins. Amenez donc à l'Opéra un enfant de douze ans, doué d'un peu de goût ; je vous parie qu'il sera immédiatement choqué par ces absurdes boîtes superposées, mêlant les plastrons et les décolletages des spectateurs amis de l'Administration aux toques à plumes et aux pourpoints des artistes.

Le remède ? Il n'y en a pas deux. Supprimer radicalement ce non sens. Mais c'est impossible ! Evidemment. Comme il paraissait *impossible* au dix-septième siècle de déblayer la scène des marquis paradant sur leur chaise derrière Iphigénie en Aulide immolée ! Comme il paraissait *impossible* au dix-huitième de faire asseoir les spectateurs du parterre, avant que le *Mercur*e ne menât dans ce sens une campagne victorieuse ! (1) Et savez-vous le résultat fatal de cette absence de premier plan ? La nécessité d'exagérer les seconds plans, au moyen de fermes beaucoup trop larges, compactes et sans découpures. Passe encore lorsque la scène a lieu dans une rue ou dans un intérieur ! Mais lorsqu'il s'agit d'arbres, cette obligation d'obtenir une assez grande façade avec un seul plan conduit à des résultats hideux. Ainsi, au deuxième acte de *Don Juan*, un rideau de fond représente, vaille que vaille, une terrasse et un escalier sans relief et, du côté jardin, s'élève un massif d'une lourdeur, d'une opacité invraisemblable. C'est un morceau de forêt vierge commençant brusquement au parvis d'un palais. Au deuxième acte du *Trouvère*, même défaut, dans les mêmes conditions. La première ferme de gauche est tellement drue que l'on dirait les parois d'une grotte plutôt que le feuillage d'un parc.

Et lorsque ces seconds plans, — les premiers par le fait, — ne sont pas écrasants, ils sont nuls. Au premier acte de *Samson*, par exemple, il n'y a rien pour conduire l'œil des avant-scènes aux fermes du lointain, occupé par quelques arbres que

---

(1) Un ministre intelligent et novateur vient de prouver que les impossibilités de cette sorte ne sont jamais que de la mauvaise volonté. Au moment où je corrige mes épreuves, les journaux annoncent, en effet, que le nouveau cahier des charges de l'Opéra exige la suppression des loges sur scène et la réduction du proscenium. Les chanteurs de ce théâtre vont enfin jouer entre les décors et non plus dans le dernier salon où l'on cause.

l'on n'a pas fini de peindre ou qui se sont effacés et par une silhouette de temple qui se projette sur le ciel dès que le jour se lève.

∴

A raison de l'énormité de la scène, les fermes latérales souvent insuffisantes, sont toujours ridiculement distantes les unes des autres. Mais l'absurdité de cet écartement n'apparaît dans toute sa splendeur que lorsqu'on réduit la profondeur de la scène en rapprochant le lointain, par une ferme de fond. On obtient ainsi des intérieurs d'appartements extraordinaires : vingt mètres de largeur sur quatre de profondeur. L'intérieur de la tente de Matho, dans *Salammbô*, est un modèle achevé du genre.

Cette sorte de chambre en forme de couloirs précède ordinairement les changements à vue. Ding ! un coup de timbre ; les trois fermes s'écartent béatement, laissant à vif la cicatrice du trapillon qui se rebouche en douceur, et tout est réparé !

Pourquoi ne réduit-on jamais cette ouverture démesurée de la scène ? Pourquoi donne-t-on à la chambre de Juliette, vue intérieurement, toute la largeur du plateau, alors que, vue extérieurement, cette même chambre tient dans un pavillon trois fois plus petit, ce qui est complètement inepte ? Pourquoi au premier acte de *Tristan*, cette tente de navire, qui ne tiendrait même pas sur le pont du plus vaste transatlantique, et dont les portières, écartées d'abord par Brangaene, doivent ensuite, au moyen d'une corde, être soulevées cinq fois plus haut qu'aucun être humain ne pourrait le faire ?

Est-il donc également impossible de diminuer jamais ces proportions démesurées et de planter un petit décor à l'Opéra ? Et pourquoi ? Tout simplement, je m'en doute, à cause des fameuses loges sur scène, d'où l'on ne verrait plus rien. Et voilà comment on se prive à priori, de cet élément artistique essentiel, la réduction du décor dans certains cas particuliers. Songez encore au *Roi Lear* où, pour certains tableaux, le rideau ne s'ouvrait qu'à demi ou aux trois quarts... Mais à quoi pensé-je ! La scène à l'Opéra cessera, pendant un seul tableau, d'être la plus vaste du monde, *the greatest stage in the world* ! Serait-ce la peine alors de payer sa place plus cher que nulle autre part en France !

∴

Encore si ces décors gigantesques étaient vraiment beaux ! Ils sont vastes certes, ils sont riches quelquefois ; ils n'offrent jamais le moindre caractère d'art.

∴

Si vous voulez vous rendre compte à quel point des peintures, que l'on prétend magnifiques, peuvent être dénuées de tout agrément et de tout relief, allez voir la *Walkyrie*.

Au premier acte il y a côté jardin, dans la chaumière de Hunding, une balustrade du genre rustique. On la sent d'une minceur ! du carton peint. Le frêne qui occupe le centre de la scène est lui-même plat, plat, plat ! Et non moins plates sont les branches tressées qui dominent la ferme du fond, dans cette bizarre cabane, haute de cinquante pieds, dont les portes, quand elles s'ouvrent, laissent le mur béant jusqu'au toit. Au second acte les praticables, autour desquels ont fit tant de bruit jadis, paraissent maintenant d'une mesquinerie ! Petits chemins étriqués bordés de bois découpé, raide, sans vie, sans souplesse ; silhouettes qui ne donneraient même pas des ombres chinoises possibles, tant elles sont sèches et niaises. Et, au dernier acte,

lorsque les nuages, après avoir couru beaucoup trop vite, se dissipent et que le jour vient, — quel jour ! verdâtre, brouillé, plein d'ombres inexplicables, — il reste au milieu de la scène un escalier en bois dans un rocher qui ne mène à rien, un perron sans but, informe, inexplicable et qui donnerait le fou rire, si la musique de Wagner laissait le temps de penser à cette mise en scène, dont on ne saurait affirmer si elle est plus vilaine que sottie, ou plus sottie que vilaine.

\* \*

Cette platitude constante tient en partie à la manière dont sont peints les décors. Avec les toiles convenablement brossées on peut si facilement obtenir des trompe-l'œil parfaits ! Je me souviens d'un intérieur du Palais de Versailles, dans la *Carmélite*, à l'Opéra-Comique, où je parvins à peine, même avec une lorgnette, à discerner si les archivoltes de quelques arcades occupant le milieu de la scène, étaient en ronde-bosse ou non, tant l'ombre portée sur les tympans se trouvait parfaitement rendue.

Mais la façon dont les décors sont éclairés à l'Opéra (j'en parlerai dans mon prochain article) accentue beaucoup ce manque de relief, que souligne encore leur plantation uniformément de face, sans la moindre variété, sans la plus légère fantaisie.

Pour les intérieurs d'appartement, il n'y a plus que deux théâtres à Paris, l'Opéra et la Comédie-Française, où l'on s'entête à placer le mur de fond parallèlement à la rampe. Partout ailleurs on s'est aperçu combien gagne en élégance et en vérité une pièce plantée de biais. Le salon de l'*Indiscret*, chez M. Antoine, la chambre de *Mélimande*, chez M. Carré, offraient des spécimens excellents de cette présentation oblique.

Je n'énumérerai pas la suite de chambres droites que j'ai vues, cet hiver, sur la première scène lyrique. Je citerai seulement deux exemples de ces errements routiniers : le temple de Tanit, dans *Salammbô* et le monument du Commandeur, dans *Don Juan*. Voici deux cas où jamais, n'est-ce pas, d'obtenir un peu de poésie, d'éloignement, d'étrangeté par une installation mystérieuse, en cherchant des lignes fuyantes, pour évoquer ces seuils de l'au-delà, en les reculant dans un coin sombre ? Eh bien non ! c'est en plein devant nous qu'on flanque l'ouverture raide et carrée du sanctuaire inaccessible ! C'est au beau milieu de la scène, tout droit, qu'on élève le mausolée redoutable !... Il ne faudrait cependant qu'une once de bon sens et de goût pour éviter de pareilles banalités.

\* \*

Tels sont les décors de l'Opéra. Si maintenant j'énumérais tous les accessoires piteux que l'on voit là-dedans, je n'en aurais pas assez de dix pages.

D'abord il n'y a jamais une ferme, jamais un édicule important au centre de ce désert, éternelle clairière, éternel parloir de couvent. Lorsque, par hasard, un arbre y est indispensable, le frêne de Hunding par exemple, il faut voir ce beau tronc rectangulaire, — cylindrique, y songez-vous ! — qui ne se rattache à rien, qui n'est pas lié au sol, qui ne fait pas corps avec l'entourage.

En dehors de cela, c'est le bazar de carton-pâte et de bois doré, dans toute son horreur. Et surtout l'on peint tout ce que l'on peut peindre. On peint des draperies. On peint des vases de butin au pied des murs, au pied des arbres. On peint la fumée de l'encens dans le temple de Moloch. On a même peint une lampe allumée devant l'icône, dans la cabane de *Daria*. Peindre une flamme dans un décor ! Croyez-vous qu'on aurait une pareille idée au grand théâtre de Montélimar, ou à celui de Quimper-

Corentin?... On fait mieux ; je ne plaisante pas : on peint des meubles, des sièges, oui, des sièges, contre les murs ! Dans la chapelle de frère Laurent, au troisième acte de *Roméo*, l'unique banc est peint contre le mur. Donna Anna jouit d'un fauteuil pour s'asseoir dans sa gigantesque chambre, au quatrième acte de *Don Juan*, mais le reste du mobilier est peint contre les murs.

Eh ! parbleu ! je sais bien que cela coûterait les yeux de la tête d'acheter au comptant le ménage de tous ces princes et seigneurs. Certes ! Mais M. Gailhard doit avoir tout de même assez de crédit pour obtenir un livret chez Dufayel et pour s'y procurer une douzaine de sièges, afin de meubler un peu les salons de ces pauvres diables. Il me dira que les mobiliers scéniques changent nécessairement de style suivant l'époque où se passe chaque pièce, et que, partant, il est plus simple de s'en passer ou de les peindre en aimable trompe-l'œil. Mais non, mais non ! il exagère. A l'Opéra les styles sont plus élastiques que cela, et avec quelques housses de rechange les spectateurs n'y verraient que du feu. La preuve c'est que je connais dans son théâtre un canapé tout à fait épatant. Je l'ai vu à plus de vingt sauces. On le transforme tour à tour en banc de mousse, en divan oriental, en lit romain et en paille humide des cachots. Si, si ! dans le *Trouvère*. Il y a aussi un petit billot qui sert d'oreiller funèbre pour les suicides, les assassinats et autres morts violentes. Quand vous le voyez au commencement d'un acte, bien installé parmi les 8 du plancher, vous pouvez y aller carrément de votre petit pronostic, le héros est dans de sales draps et son compte est sûr avant la chute du rideau.

\* \* \*

Je ne traiterai pas aussi longuement la question des costumes, non que, sur ce point, il n'y ait encore beaucoup à dire. Mais, il faudrait discuter là-dessus d'une façon trop technique, et je ne posséderais sans doute pas, en l'espèce, toutes les lumières requises.

Au point de vue de la couleur pourtant, l'on ne me contesterait probablement pas une certaine compétence. Et si j'affirme qu'une réunion de danseuses dont la moitié arbore des robes noires et rouges et l'autre moitié des robes jaune-soufre et lilas pâle, constitue un accord offensant pour l'œil, tout le monde me croira, j'en suis sûr.

Mais je vous montrerai plus loin, dans tout son éclat, le spectacle grandiose d'un ballet à l'Académie de Chorégraphie. Et je me contente de transcrire ici trois de mes notes, qui vous fixeront sur la splendeur, la finesse et les préoccupations archéologiques du Grand Opéra en matière de costumes.

La description du zaimph n'est pas longue dans Flaubert, mais quelle description !

« On aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles ; des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis : Eschmouïn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrées des Babyloniens, puis d'autres qu'ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil couchant, nombreux, diaphane, étincelant, léger. »

Vous me direz qu'il est difficile de fabriquer une pareille étoffe ! Je me souviens pourtant du voile extraordinaire que Mme Rochegrosse avait exécuté sur les dessins de son mari et qui décorait tout un panneau de la galerie Georges Petit, lorsqu'on y exposa les aquarelles destinées à l'illustration de *Salammbô*. Ils avaient pris un énorme carré d'étamine très claire qu'ils avaient teinté ici de gris-cendré, là de rouge, ailleurs



d'orange ou de violet et sur laquelle ils avaient traduit toute la mythologie, toute la faune, et toute l'astronomie du romancier, au moyen de paillettes multicolores, de fils d'or et d'argent et de cabochons de toutes sortes. Cela miroitait follement dans la pénombre. C'eût été splendide sous les feux de la scène.

A l'Opéra, le zaïmph est devenu un petit dolman bleu turquoise, — turquoise malade, — en étoffe opaque, avec des manches ! et de menues soutaches d'argent. Le voilà bien le voile mystérieux, si grand que, lorsque Matho s'échappa de la chambre de Salammbô, la frange s'accrocha dans une des étoiles d'or qui pavaient les dalles !... Où il faut voir le somptueux petit pet-en-l'air de notre Académie nationale de Musique, c'est surtout dans la tente, soigneusement accroché à un porte-manteau sous une peau de bête, vraie veste de chauffeur. On se croirait à l'étalage de Saint-Joseph ou de Réaumur. Il n'y manque que l'étiquette : 9.95... et encore !

\* \*

Un peu d'esprit, même polisson, ne fait jamais de mal. Cette danseuse-étoile, dans le camp de Manrique, représente sans doute quelque tireuse de bonne aventure. Aussi a-t-on cousu, en guise de volant, tout autour de sa jupette bouffante, une rangée de cartes de soie, chargées de symboles divers. Et, là où une feuille de figuier eût trouvé sa place à la rigueur, on a soigneusement peint, un peu plus gros que les autres signes, un cœur rouge et flambant... le scapulaire du diable, peut-être ?

\* \*

A quelle époque se passe le *Trouvère* ? J'ai pensé que c'était au moyen-âge, à en juger par les hommes d'armes réunis dans cette crypte gothique. Mais, dès le second tableau, les costumes des protagonistes démentent une telle idée. Les gens chics doivent être à la mode et, si j'en crois les vertugadins de ces dames, elles vécurent sans doute vers la fin du seizième siècle. Mais alors que signifie, à droite de la scène, ce petit édicule Louis XV, — mettons Louis XIV et n'en parlons plus, — gardé par deux halbardiers qui reviennent des croisades ? O ma tête, ma tête !... Enfin nous sommes à peu près sûrs que l'histoire se passe entre le douzième et le dix-huitième siècles. Vous croyez ? Attendons le troisième acte ; nous y verrons un camp espagnol avec des balistes et des catapultes brisées et nous ne serons même plus certains que le drame se déroule au sein de l'ère chrétienne. Cruelle énigme !

... Et cruel Opéra.

JEAN D'UDINE.

(A suivre.)