

Enfin il serait aisé d'organiser des expositions de souvenirs documentaires, tels que : collections d'autographes, de lettres, d'instruments, de maquettes, de décors, etc... dont l'intérêt n'échapperait à aucun mélomane.

L'importance du « Salon Musical » ainsi refait ou plutôt recréé de toutes pièces, ne saurait passer inaperçue. Ses attributions n'empièteraient en rien sur celles des séances musicales si nombreuses et chaque jour multipliées que l'on nous offre à Paris. Il représenterait quelque chose d'analogue à ce qu'étaient les jeux Pythiques des Grecs ou les jeux Floraux plus près de nous et moitié Salon, moitié Congrès, il pourrait rendre au développement de l'art musical des services éminents, car petits et grands puiseraient dans ces réunions d'utiles enseignements et de fécondes idées.

Mais d'abord plus de tutelle, plus de servage ; ayez une vie libre et fière, loin de tout impresario de profession ou de fortune, si vous ne voulez pas, musiciens en forme de gui, mourir sur le chêne des Peintres.

Jacques MÉRALY.

Le Courrier Musical accueillera avec plaisir les lettres et communications adressées par les musiciens qu'aura intéressés les idées émises par notre collaborateur J. Méraly, et notamment le projet de création d'une Société Générale des Musiciens français. La chose est de toute importance, et nous y reviendrons.

N. D. L. D.

Les Fastes du Grand Opéra

(Suite)

PARMI les éléments d'illusion et de splendeur scéniques, l'éclairage est évidemment le plus indispensable, le plus efficace, et le plus commode de tous. De très médiocres décors, adroitement illuminés, produisent plus d'effet que des décors somptueux, sur lesquels on ne répartit pas soigneusement les masses d'ombre et de lumière. Puisqu'il s'agit, avec des toiles peintes, placées dans l'obscurité d'un bâtiment clos de toutes parts, de donner l'illusion soit du plein air, soit d'intérieurs déterminés, la première préoccupation du décorateur devrait être, semble-t-il, dans le premier cas de distribuer une lumière à peu près égale sur tous les points de ces toiles et, dans le second de ménager des oppositions rationnelles entre les parties du décor voisines d'ouvertures simulées et les recoins éloignés de ces mêmes ouvertures.

A l'Académie Nationale de Musique on ne paraît même pas se douter de cette vérité de La Palisse et rien, *a priori*, n'y distingue, au point de vue de l'intensité, de la dégradation, ni de la couleur de leurs éclairages, les scènes qui se passent dans une rue, un jardin ou la pleine campagne, des scènes qui se déroulent dans une chapelle, une chambre ou un caveau.

Pour plus de facilité, distinguons entre la répartition des lumières et leurs colorations.

Sous le rapport de l'intensité, tout de suite une première remarque s'impose aux personnes d'esprit observateur qui ont assisté à deux ou trois représentations de l'Opéra : jamais (et là-dessus je suis strictement affirmatif), jamais, au grand jamais le milieu de la scène n'y est suffisamment éclairé. Si les dix œuvres que j'y ai vu jouer,

en un seul hiver, comportent cinquante tableaux, je puis affirmer que dans les cinquante tableaux sans exception, le milieu du plateau fut toujours moins lumineux que le proscenium, les décors latéraux ou la toile de fond. La cause en est, je le devine, la dimension excessive de la scène. Et c'est parce que le centre de cette scène n'est jamais « meublé », que jamais non plus il n'est suffisamment clair. Sauf le cas très exceptionnel où, le théâtre représentant une salle de bal, on peut accrocher quelques lustres au plafond, il est certain qu'on ne saurait illuminer le milieu du théâtre sans y installer des portants ou des accessoires derrière lesquels on dissimulerait des lampes électriques. Et je répète ce que je disais dans mon précédent article ; de deux choses l'une : ou bien diminuez les dimensions de votre scène quand le sujet le comporte, et alors vous parviendrez à en éclairer convenablement toutes les parties, ou alors que vos peintres et vos machinistes dépensent un tout petit peu d'imagination pour planter leurs décors moins pauvrement et s'arrangent de telle sorte qu'une herse verticale ou quelques bandes souples viennent répandre de la clarté dans ce gris nébuleux que traversent, comme un brouillard, les personnages du second plan.

Un second défaut, constant à l'Opéra, c'est l'insuffisance de la lumière sur la toile de fond, quand elle représente un paysage ou des architectures. Allez dans n'importe quel théâtre des boulevards, dans n'importe quel music-hall et vous verrez que désormais on prend toujours soin de diviser le fond en trois ou quatre plans très voisins, mais assez écartés cependant pour installer derrière chacun d'eux des lampes qui répandent leur clarté sur le plan suivant. A fortiori conviendrait-il, pour une surface aussi vaste que celle des lointains chez M. Gailhard, d'y répartir beaucoup de lumières. Récemment, à l'Olympia, le premier tableau de *Country Girl* représentait un paysage rustique, joyeux, doré, charmant, où chaque repli de terrain, séparé du suivant par quelques centimètres, donnait un recul étonnant et permettait un ensoleillement délicieux. Rappelez-vous aussi le surprenant décor du premier acte de la *Fille sauvage*, au théâtre Antoine. L'immense vallée d'un pays tropical y avait été extraordinairement rendue, dans un espace dérisoire, grâce à l'abaissement du plancher au fond de la scène et à l'installation à l'arrière-plan d'une sorte de rampe bleue qui remplissait tout l'horizon de brumes fines et lumineuses.

Voilà de ces raffinements qu'on ignore totalement à l'Opéra, où, pour l'éclairage, comme pour la musique et pour la mise en scène, on se sert toujours des mêmes trucs simplistes, selon la même routine tout administrative.

S'il me fallait entrer dans des détails qui montrassent quelle nonchalance on apporte au réglage des lumières sur notre première scène subventionnée, je n'en finirais pas. En voici quelques exemples typiques recopiés au hasard dans mes notes.

..

La quatrième tableau de *Salammbô* représente la terrasse du palais d'Hamilcar, avec des tapis peints sur les escaliers. Elle domine la ville et le golfe, éclairés « par paquets ». Le dernier des plans en relief forme une ligne de fortifications derrière laquelle on n'a placé aucune lampe, de telle sorte que la moitié de la mer n'est pas illuminée. On comprend bientôt pourquoi. C'est parce qu'on y a seulement accroché quelques lampes rouges, qui tout à l'heure, sans gradation, d'un seul coup, sans que le vent agite aucune flamme, s'allumeront quelques secondes, pour signifier les lueurs du sacrifice à Moloch...

En attendant, une belle ombre opaque s'étale sur la mer. Et quand la lune se lève, tout de suite à 45 degrés au dessus des flots, elle n'est ni croissante, ni décroissante, mais ovoïde et l'on aperçoit très bien, à travers sa face de toile gommée, la petite lampe électrique qui l'éclaire, en haut, un peu à droite.

* *

Au dernier acte de *Tristan* la mer et le ciel occupent les derniers plans de droite, avec un îlot coupé à pic par un lé de la toile ; mais ceci n'a pas d'importance, on peut croire, avec un peu de bonne volonté, qu'il s'agit d'une falaise abrupte. Or, pour accentuer le caractère pathétique de la scène, vers la fin du drame tout à coup le ciel s'ensanglante horizontalement d'une sorte de stratus rouge, en forme de grand poisson. Vous dire que l'effet en soit d'une vérité criante serait exagérer le mérite de cette coloration soudaine. Cependant le phénomène offre ceci de remarquable que les nuages ont beau changer de teintes, la mer au-dessous d'eux reste inexorablement verte, insensible aux baisers du crépuscule, qui, dans ce pays-là, sur le terne miroir des flots, n'effeuille pas de roses.

* *

Juliette couche dans un petit pavillon, un tout petit pavillon au bout du parc, le long de la grand'route. Sur le balcon, très bas afin que Roméo puisse l'escalader plus facilement, donne *une fenêtre carrée* à vitraux dépolis, — du papier huilé, bien entendu... Au quatrième acte, quand nous serons transportés dans cette même chambre, nous constaterons, je vous l'ai déjà dit, que la pièce est beaucoup plus grande intérieurement qu'extérieurement, ce qui renverse toutes les notions de la géométrie élémentaire, et que, du dedans, on accède au balcon par *deux fenêtres rondes*. Contentons-nous pour le moment de déplorer l'imprudence du père Capulet, qui loge sa fille à la merci des malfaiteurs et des amoureux.

La fenêtre est d'abord obscure. Mais voici que Juliette allume sa lampe : aussitôt les carreaux de papier huilé s'illuminent, et tous les arbres du fond en même temps... La malheureuse enfant habite une maison qui n'a ni plafonds, ni toits. Père Capulet, passez vite chez le couvreur !

* *

Le combat de Siegmound et d'Hunding, au dernier acte de la *Valkyrie*. La scène se passe à mi-hauteur, vers le fond du théâtre, sur le pont praticable où les chèvres de Fricka ont fait leurs petites crottes tout à l'heure. Vous apprendrez plus loin qu'il faut ici de la lumière rouge, — situation tragique, verre n° 2. On ne distinguera rien, mais c'est le propre des choses terribles dans cet établissement. Hunding se tient à gauche, par rapport aux spectateurs, armé de sa lance, faisant face à Siegmound, qui, venant de droite, le poursuit de son épée. A ce moment Wotan et Brunnhilde restent encore invisibles, le dieu sur un chariot dans la coulisse et sa fille sur une trappe, en bas, derrière les rochers. Elle sort la première de sa boîte, afin de venir en aide à Siegmound. Mais on n'y comprend pas grand'chose, car elle apparaît entre les deux combattants et demeure immobile. Wotan arrive à son tour en lapin mécanique. Il glisse derrière Hunding et l'on n'y comprend plus rien du tout, sinon que les êtres à roulettes sont d'une autre race que les êtres articulés et que la situation est épouvantable, puisque l'éclairage est carmin.

* *

Quand il fait clair de lune à l'Opéra, il y a toujours trois ou quatre lumières en jeu et en contradiction : une lumière diffuse produite par des rampes bleues et par des rampes ou des herses blanches très baissées, ce qui donne une atmosphère grise hideuse, un grand rond bleu d'outremer (deux au premier tableau du *Fils de l'Etoile*) projeté des frises et qui, n'étant pas assez large pour embrasser toute la scène, décrit une superbe piste, dont le bord, découpé à l'emporte-pièce, tangente à peu près les quatre côtés du trapèze que forme la scène, et enfin deux rayons spéciaux, pour éclairer

le principal personnage, qui se ballade de la sorte dans une vive clarté et promène deux ombres à ses trousses, l'une à droite, l'autre à gauche.

Pour la scène du cimetière de *Don Juan*, on a trouvé mieux encore : on projette sur la statue du Commandeur un rayon de lune *bleu* et sur Don Juan et Leporello un rayon de lune *blanc*. Il est fâcheux qu'il n'y ait pas en ce moment un cadavre en scène, car alors nous n'y couperions pas de la projection *rouge* et ce serait d'un bel effet patriotique.

*
*

Et je ne parle pas de l'épée de Siegmound qui, dans le cœur du frêne, ne scintille pas le moins du monde aux flammes du brasier mourant, mais laisse luire bien tranquillement le tube de son pommeau, pareil à ces épingles de cravate électriques dont on tient le commutateur en poche.

Je ne parle pas de la grande barre horizontale noire que forme vers le milieu de la toile de fond le phénomène météorologique étrange, aurore ou crépuscule, qui se lève ou qui tombe avant les adieux de Wotan.

Je ne parle pas des jolies vapeurs rouges, ni des flammèches, ridicules comme des gloussements de dindon, sortant de leurs petites trappes à jets réguliers : glou !... glou !... glou !... pendant tout le Désenchantement du feu.

Je ne parle pas du gros nuage que le décor de second plan à droite projette dans *Don Juan* sur les clochers de Burgos, ni de ceux que produisent sur le ciel le temple, au premier acte, et la cahutte de Dalila, au deuxième acte de *Samson*.

Le clair de lune a toujours, chez M. Gaillhard, ce déplorable effet d'éclabousser d'ombre tout ce qui n'est pas le ténor, le grand prêtre ou la soprane... Mais, au fait, y a-t-il autre chose d'intéressant au monde que M. Alvarez, M. Delmas ou Mlle Demougeot !...

Enfin s'il me fallait signaler tous les cas où, la lumière venant de droite, les décors sont peints comme si la lumière venait de gauche, et réciproquement, nous en aurions jusqu'à demain.

*
*

Passons plutôt à la couleur des éclairages !

A l'Opéra le problème est simple ; il se résout symboliquement.

Le *blanc* c'est la couleur des situations mal définies ; aussi l'emploie-t-on, je viens de vous le démontrer, d'une façon tout à fait quelconque.

Le *rouge* (entendons-nous, le carmin) un bon gros rouge sanglant, est la couleur des situations tragiques : assassinats, sacrifices, incendies, raptus et viols.

Le *rose* est le signe de la volupté ; on le répand en vastes nappes de la loge 21 (cinquième étage), sur toute la scène, pendant les ballets, quelle que soit la couleur du costume des danseuses. Rarement on le localise sur un soliste. Pourtant Mme Héglon y a droit au deuxième acte de *Samson*, en guise de clair de lune. Employé ainsi, en filet, c'est l'expression de la volupté suprême ; — en abuser serait dangereux.

Il y a deux *bleus* : un bleu innocent qu'on utilise à peine et qui représente la gaieté agreste, la fine fleur du sentiment, et le bleu d'outremer, qui s'accommode à toutes les sauces poétiques et souligne puissamment la rêverie, l'extase, les grandes aspirations nocturnes, le trouble des âmes adolescentes et l'effroi du mystère.

Le *vert* s'emploie très rarement, Je l'ai vu pourtant une fois. Mais je ne me rappelle plus dans quel tableau, ni dans quelle œuvre, ce qui prouve que son symbolisme légèrement diabolique n'est pas suffisamment expressif et que l'on a raison d'en faire peu de cas.

..

Ce système symbolique offre deux avantages : d'abord de permettre le mélange de n'importe quels tons ; allez voir le dernier tableau de la *Valkyrie*, vous m'en direz des nouvelles. Il y a là, dans le décor, des verts malades qui expirent au milieu d'un outremer ventripotent, — signe de poésie intense et dernier vestige de la chevauchée — outremer qui tout à l'heure sera mangé à son tour par les vapeurs carminées — situation dramatique — et par les flammes crapuleuses d'un Lôgue forain. A la chaudière ! à la chaudière !

Le second mérite du système c'est de permettre aux spectateurs qui somnolent ou qui arrivent en retard de savoir tout de suite de quoi il retourne. Lumière bleue, roulons des regards langoureux ! Lumière rouge, oh ! fichtre ! la situation est pathétique ! Lumière rose, eh ! eh !... nous arrivons à temps : Germaine passe-moi vite la lorgnette !

N.-B. — On n'emploie jamais le *jaune*.....

..

Je vous avais annoncé la description d'un début de spectacle aux petites places de l'Opéra, les seules à peu près où l'on rencontre quelques amateurs de musique. Je tiens parole.

Les trois coups ont retenti. Aux gestes du chef d'orchestre et à de vagues sonorités l'on devine que l'ouverture se déroule en ce moment. Quant à l'entendre, n'y songez point, car le public continue à s'amener sans gêne et sans hâte. Cependant cuivres et violons mêlent, en bons sceptiques que cela n'incommodent point, leurs accords et leurs traits aux exclamations des spectateurs dérangés, aux « mille pardons » de ceux qui entrent, aux accents de révolte des naïfs, furieux de se voir si mal placés, aux indications sussurées par les ouvreuses : « Troisième rang, non ! troisième rang ; les deux places du bout. Ssst ! sssst ! ici, madame, ici !... » aux « chut ! » nerveux des convaincus qui, le nez plongé dans leur partition, ne parviennent à rien saisir au milieu de ce brouhaha : « Chut ! chut ! c'est assommant ! » Et cela dure généralement jusqu'à la chute du rideau. Dans les loges on n'en souffre point ; elles ne renferment encore personne et puis dans les loges on n'a pas le ridicule de venir écouter de la musique. Et si l'on y est déjà rendu, c'est comme gêneurs et non comme gênés. Les gênés d'en bas sont au parterre. Ah ! les pauvres diables ; ils ont payé neuf francs une place où la moitié de leur séant tout au plus tiendrait à l'aise... Il faut avouer d'ailleurs que tous les théâtres de Paris, même le théâtre Antoine, si commode à tant d'égards, offrent au début de chaque soirée les mêmes manifestations d'une muflerie générale. Mais ne serait-ce pas à l'Académie de Musique de donner le bon exemple et d'appliquer la première, strictement, inflexiblement, cette règle, si bien acceptée aujourd'hui dans tous les grands concerts, de ne laisser entrer *personne* au cours des actes. N'ai-je pas vu chez Lamoureux, il y a trois ou quatre ans, maintenir dans le couloir d'attente du Nouveau-Théâtre plus de cinquante personnes, pendant toute la première partie de l'*Or du Rhin*, au bas mot pendant une heure. Qu'on affiche un mois à l'avance dans les couloirs de l'Opéra : « A partir du... l'entrée de la salle sera rigoureusement interdite pendant la durée de l'ouverture et des actes. » Et qu'on apprenne cette décision à la foule par quelques-uns de ces communiqués aux journaux dont M. Gailhard a le secret. Vous verrez que le public s'y fera vite. « Ce public-là, allons-donc ! » Non, vraiment?... C'est donc un public de music-hall ? Ma foi, je le croirais volontiers. Je n'ai jamais mis le nez pendant un entr'acte dans un des deux salons qui précèdent à droite et à gauche le premier amphithéâtre, sans un léger ahurissement. Entre les belles personnes que l'on voit ici

et les péripatéticiennes du promenoir, aux Folies-Bergère ou au Casino de Paris, la différence ne doit guère être que dans le tarif. Et, si mes yeux ne m'ont point trompé, les abonnés moins... fantaisistes jouent au bridge dans les arrière-loges en attendant le ballet. Alors tout va bien ! et l'Opéra est excellent tel quel, avec sa musique approximative, ses décors par à peu près et sa mise en scène à la bonne franquette. Seulement l'Etat n'alloue pas huit cent mille francs de subvention annuelle aux Folies-Bergère ni au Casino de Paris, et si mon opinion avait chance d'être écoutée au Parlement, je dirais à Messieurs les Députés : « De grâce, ménagez pour les entreprises artistiques le budget des Beaux-Arts et faites enlever bien vite du fronton de l'Opéra sa belle inscription dorée. Avec huit cent mille francs, vous pourriez apporter une aide dix fois plus efficace à la musique française. Et que votre conscience reste en repos : Apollon ne vous en voudra pas, il y a longtemps qu'il s'est fait remplacer par Eros, dans l'édifice que son image surmonte encore ironiquement. »

Si quelque jour la démocratie justement écoeurée de ce vain gaspillage enlevait ainsi tout subside à l'Opéra, je ne me moquerais plus ni des décors, ni des costumes, ni de l'éclairage. Pourtant il me resterait encore un conseil à donner à la direction, ce serait d'obtenir des acteurs et des figurants un peu plus d'intelligence dans leurs attitudes et dans leurs évolutions.

..

La magnificence et la vérité plastique des chœurs de théâtre est légendaire. Qui ne connaît ces rangées de bonnes gens de toutes les tailles affublés d'oripeaux qu'ils semblent toujours porter pour la première fois et alignés sur deux files, comme des soldats de plomb ? M. Jean Veber leur a jadis consacré dans le *Figaro illustré* quelques planches caractéristiques. Dans la plupart des théâtres de Paris cependant, on a réalisé depuis quelques années de grands progrès dans la tenue des masses chorales. L'Opéra seul, en bonne académie, demeure la gardienne des vieux errements.

Allez voir, dans le *Trouvère*, les conspirateurs s'appêtant à enlever Léonore ; assistez à leur combat avec les hommes de Manrique, et à la sortie des nonnes. Tout ce que je pourrais vous en conter ne vous donnerait aucune idée du comique intense qui se dégage de cette scène.

Assistez au début de *Samson*, si vous voulez vous rendre compte de ce que peut devenir au théâtre le mouvement d'une foule...

Mais quoi ! ces braves gens font ce qu'ils peuvent, du moins ce qu'on leur a montré à faire. Ils ne manquent même pas de bonne volonté. Au premier acte de *Salammbô*, les plaintes de l'ergastule vont éclater dans quelques secondes, aussi les barbares se retournent-ils tous à l'avance, parce qu'ils savent que le moment est venu de tendre l'oreille à ces chants futurs. C'est admirable... Il est vrai que quand Matho leur crie d'une voix terrible, au septième tableau : « Quoi ? vous reculez tous ! » pas un seul ne bouge...

N'exigez pas non plus que les figurants préposés à une tâche spéciale fassent mine de l'accomplir le moins du monde. Installez quatre négresses munies de harpes sur la terrasse du palais d'Hamilcar, elles ne toucheront pas aux cordes de leurs instruments, pendant toute la durée des danses et des chants. Apostez des porteurs de torches au seuil de la maison du Commandeur, ils n'en bougeront pas, quand dona Anna se précipitera sur le corps de son père, et n'éclaireront rien du tout.

..

Vous rappelez-vous le festin des barbares, au début de la *Salammbô*, de Flaubert et la merveilleuse description de leur vacarme ?

Savez-vous comment on rend ce tumulte à l'Opéra ? On chante tout à la doucette son petit chœur du *un*, sans se fatiguer, en tapotant avec des verres en bois doré l'espèce de toile cirée blanche représentant les nappes de pourpre. Puis on *dessert* cette vaisselle de grand luxe et quelques types robustes vous empoignent les planches à repasser qui servent de tables, les tournent et les retournent gentiment, comme de mignons berceaux : Do, do, l'enfant do, l'enfant dormira tantôt !

..

Si les choristes et les figurants ne sont pas des mimes très remarquables, on aurait tort de croire que messieurs les solistes de l'opéra puissent leur jeter la première pierre. Dans les œuvres de Wagner, par la force des choses, ils gardent une tenue scénique à peu près convenable, encore que M. Delmas ferait mieux, lorsqu'il joue Hans Sachs, par exemple, d'ôter le gros brillant qu'il porte au doigt, et que, si l'on voulait chercher la petite bête, on trouverait à critiquer maint détail de ce genre, même dans le répertoire moderne. Mais quand il s'agit des anciens opéras, ah ! grands dieux !... S'il fallait noter les basses pitreries de Leporello, tout le long de *Don Juan*, les airs avantageux de son maître chantant la sérénade face à l'orchestre ; la lutte stupide de Samson et d'Abimelech dans le chef-d'œuvre de Saint-Saëns, Matho et Spendius cachés *devant* un balustre, pour épier la conversation de Salammbô et de Shahabarim, — qui a une belle barbe, chose rare dans sa profession ! — (à l'Opéra on se cache *devant* les objets), Narr'Havas, lorsqu'il est censé briser sa lance, la secouant pendant dix secondes, afin d'en détacher le bout, qui ne veut pas se décrocher, le père Capulet se promenant de long en large, en robe de chambre, au milieu de sa salle de bal : « Allons, jeunes gens, allons... » tandis que ses invités impassibles attendent contre les murs qu'il ait achevé sa petite histoire... nous n'en finirions pas !

Et les saluts au public !

..

« Adieu ma Juliette, adieu ! »... L'alouette a chanté sous les espèces d'une flûte et d'un hautbois et le jour se lève, par saccades bien entendu, derrière les vitraux en gélatine de la chambre nuptiale. Pauvres amoureux ! Ils ouvrent la porte-fenêtre et voici le fameux balcon. Comme il a grandi depuis le deuxième acte ! Il atteint maintenant la cime des arbres. Le ténor, lui, n'a pas grandi, l'affreux petit homme, aussi affreux, si j'ose dire, que son chagrin lui-même. Avec ses jambes trop courtes, il ne pourra jamais enjambrer la balustrade. Si, tout de même, ça y est?... Ah ! malheureux amants !!!

Mais la salle applaudit. — la salle applaudit toujours au bon endroit, — et la cuisse droite qui allait disparaître, reparait toute entière, et le ténor après elle, la main sur le cœur. « Salut, messieurs, mesdames et la compagnie ! » Deuxième départ. Infortunée Juliette ! Deuxième enjambement de Roméo, deuxième rappel et l'imprudent petit ténor de ressurgir par dessus son balcon. « Bravo ! bravo !!! vous aurez le prix de gymnastique, mais vous allez vous faire pincer, jeune homme. Allons, ouste ! et qu'on ne vous revoie plus ! »

..

... Enfin les ballets !

Je m'étais promis de les décrire longuement ; j'y renonce, ce serait toute une étude. Je ne saurais pourtant vous quitter sans vous rappeler celui de *Don Juan*.

Don Juan offre une fête. A la porte de sa demeure on ne s'en douterait point. Car il n'y arrive personne, personne, entendez-vous, personne. Si pourtant, voici la noce de Mazetto qui, sur l'invitation du galant seigneur, entre en procession dans le palais

et voici le trio des masques. Bien fins si vous devinez pourquoi ces gens-là sont en domino noir. Pendant qu'ils chantent, un brouhaha épouvantable derrière la toile du fond (1). Ce sont les invités qui mènent ce beau tapage. Ding ! un changement à vue et nous voici dans la grande salle. Il y a là les danseuses d'abord, dans l'équipage italien traditionnel, postérieur à l'action d'un siècle ou deux ; autour de ces danseuses, le sempiternel carré de figurants, net, sans grâce et sans vie, enfin deux orchestres dans des loggias, des orchestres pour la « regardelle » et dont les musiciens bavardent beaucoup, mais ne feront pas une seule minute semblant de jouer de leurs hautbois ni de leurs violes. Ces ballerines, quels accoutrements ! Est-ce assez laid, ce jersey rose exigé sans doute par la pudeur officielle et théorique du lieu, ce jersey sous lequel on voit la barre nette du corset. Et toujours la lumière rose répandue à flots sur tous les costumes, quelle qu'en soit la couleur. Aïe donc ! Et les danses ! On joue le rondo turc, fragment de sonate orchestré pour la circonstance ; on joue n'importe quoi, de n'importe quelle œuvre de Mozart. La mélodie est très carrée : huit mesures et puis huit mesures. Ah ! ce que les danseuses s'en inquiètent : cinq mesures d'un pas quelconque et puis trois mesures de pirouettes après ; pourvu que la jupe bouffe bien en rond et que, la taille entre les mains d'un danseur qui vous enlève le plus haut possible, on puisse agiter les guibolles en paire de ciseaux, qu'est-ce que cela fiche !... Et les chefs d'orchestre ne protestent pas contre un tel mépris du rythme et de la ligne sonore ! Une pareille antimusicalité ne les froisse point ! On peut violer impunément toute carrure. Que ces femmes gambadent à travers les mélodies, comme des chiens dans un jeu de quilles, ça leur est égal à ces *capellmeister*. Peut-être ne s'en aperçoivent-ils point ; alors comment sont-ils chefs d'orchestre à l'Académie de musique ? Et s'ils s'en aperçoivent, ils ne peuvent pas dire au maître de ballet qu'une phrase musicale de huit ou de seize mesures offre un sens complet, avec un commencement, un milieu et une fin et qu'une danse, qui ne tient aucun compte des exigences du mélodiste accompagnateur, porte atteinte à la fois à la logique humaine et à la beauté plastique ?... J'ai célébré ici même l'art si musical d'Isadora Duncan. On m'a trouvé trop dithyrambique en sa faveur. Je vous assure que si j'avais connu alors, comme je l'ai fait cet hiver, les mauvaises acrobates du ballet de l'Opéra, avec leur dégingandage monotone, leurs contorsions squelettiques et leurs vilaines grimaces, j'aurais été plus élogieux encore pour la danseuse américaine. Quelle extase de la voir mimer l'andante de la Sonate pathétique, quand on songe aux gribouillages de nos étoiles, tricotant de la pointe, à la va comme j'te pousse, à travers les divines mélodies de Mozart, dont elles ne comprennent évidemment ni la ligne si pure, ni le sentiment si délicat (2).

...Voilà l'Opéra !!!

Vous souriez de mon emportement et de cette vaine satire ? Vous avez tort, l'humble graine posée dans le sillon semble dormir tout l'hiver dans la terre enveloppée de son manteau de brumes et de neiges. Elle germe là sûrement, tranquillement, en vertu d'une force plus grande que la puissance de tous les tyrans du globe. Et rien ne saurait empêcher, au printemps, la jeune pousse de montrer au ras du sol sa petite tête verte. Elle donnera bientôt une tige couverte d'épis et trois années suffiront pour en faire sortir une moisson triomphale, dont l'or se balancera sous les souffles de l'août embrasé.

(1) Le soir où j'ai assisté à *Tristan*, pendant tout le premier acte, on entendait les acteurs et les choristes causer à haute voix derrière les grandes portières de la tente. Du quatrième amphithéâtre je distinguais même certains mots prononcés dans la coulisse. N'est-ce pas scandaleux ?...

(2) Je ne parle que de l'Opéra ; j'ai vu ailleurs de bien délicieuses danses. Quel spectateur n'a point conquis Mlle Chasles, par exemple, dans les reconstitutions antiques, où elle déploie tant de charme et d'eurythmie !

D'ailleurs si j'ai fini d'écrire ici, et pour cela cette année, ce que je pense de l'Académie de musique, cela ne signifie point que je ne toucherai plus cette corde et quand je m'acharne sur un sujet, j'aime assez obtenir un résultat tangible. Je l'obtiens même, généralement ; que M. Gailhard interroge plutôt les virtuoses ! Et enfin si cette première campagne n'avait d'autre résultat que de donner une légère satisfaction aux consciences artistiques blessées dans leur amour de la Beauté, par les laideurs de l'Opéra, j'estimerai encore n'avoir gaspillé ni mon temps, ni mon énergie.

Jean d'UDINE.

Les Grands Concerts

Les Concerts Colonne ont rouvert leurs portes à leur tour, le 21 octobre, avec un programme fort intéressant. La séance débuta par la *Symphonie en ré mineur* de César Franck, dont les qualités intrinsèques plutôt que l'exécution un peu flottante assurèrent le succès coutumier. La scène finale de *Siegfried*, fort bien jouée par l'orchestre et chantée merveilleusement par Mme Litvinne et M. Burgstaller, constituait le gros morceau de la journée. Les deux interprètes, également imprégnés de la technique et de l'esprit wagnériens, durent à leur flamme, à leur intelligence du sujet, à la noblesse de leur déclamation des applaudissements sans fin. Evidemment la voix de M. Burgstaller trahit par instants quelque fatigue ; elle nous procura néanmoins une joie autrement musicale et sensible que les notes théoriques, truquées et souvent fausses de tel grand ténor wagnérien, que nous impose trop souvent encore un snobisme conservateur à l'excès.

Je n'ai guère aimé, dans la vaste salle du Châtelet, les fragments des *Amours du Poète*. Ces mélodies, que notre collaborateur Victor Debay module si merveilleusement, perdent à être chantées, même par Mme Litvinne, en dehors du cadre intime pour lequel Schumann les a certainement conçues. Leurs nuances délicates ne se fanèrent pas seulement en raison des dimensions excessives du vaisseau qu'elles prétendaient remplir, l'autre dimanche, mais encore parce que psychologiquement une foule d'auditeurs a des exigences de style tout autres qu'un public de salon. Avec son intuition artistique si pénétrante, Camille Mauclair a qualifié les lieder de Schumann de *musique d'aveu* : on ne fait pas de confidences à deux mille personnes à la fois.

Deux nouveautés complétaient le programme. De l'une d'elles, *les Heures dolentes* de M. Gabriel Dupont, je ne dirai rien cette fois, l'affiche pour le 28 octobre nous les promettant de nouveau. Après les avoir entendues une deuxième fois, j'en parlerai plus congrûment, je l'espère. Félicitons au passage M. Colonne de rejouer cette suite symphonique. Nos chefs d'orchestre devraient bien prendre l'habitude de nous donner toujours *au moins* deux auditions de chaque nouveauté. Cela permettrait au public et à la critique de juger moins légèrement des œuvres que leurs auteurs ont si laborieusement construites et que l'on condamne parfois en moins d'un quart d'heure, sans révision possible. Assurément, ce n'est pas les quelques minutes d'une seconde audition qui suffiraient à pénétrer intimement au cœur d'un ouvrage inconnu. Mais,