

C'est l'organe des internés belges au camp de Harderwijk (Pays-Bas). Il est rédigé par des patriotes, avec belle humeur :

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

OPÉRA NATIONAL. — *Guillaume Tell* de Rossini; *Patrie*, de Sardon et Louis Gallet, musique de M. Paladilhe.

J'ai relu récemment un volume intitulé *Petits Mémoires de l'Opéra* par Charles de Boigne. La lecture en est assez fatigante, et même un peu agaçante à la longue, car l'auteur se piquait d'esprit et n'en épargnait pas un paragraphe de sa prose. Outre abonné de l'Opéra et probablement membre de quelque club huppé, cet excellent Charles de Boigne devait être un vieux monsieur bavard de l'acabit de ceux que les whisteurs redoutent et que les maîtresses de maison qualifient de « charmant causeur ». Il écrit dans un style de conversation de salon des débuts du Second-Empire, dont l'humour rondouillard est ostensiblement satisfait de soi-même. Cependant, s'il n'y fait guère que potiner d'un bout à l'autre, son livre n'est pas sans quelque valeur documentaire pour les musicographes, qui sont et resteront sans doute ses derniers et uniques lecteurs. On y trouve maints renseignements utiles pour la biographie de vedettes illustres, pour l'histoire et sur l'administration de notre Opéra subventionné de 1831 à 1855. Charles de Boigne n'avait évidemment pas une idée à lui, ce qui est d'ailleurs généralement le cas des gens réputés « fins et spirituels » en conversation, mais il avait celles de tout le monde, et ceci, en revanche, est précieux pour reconstituer l'ambiance théâtrale de l'époque. Aux transports de de Boigne pour *Robert le Diable*, on conçoit mieux le culte qu'en a gardé dévotement M. Saint-Saëns. Et leur critère est identique : la recette.

La Juive, d'Halévy, est le dernier ouvrage que M. Véron ait monté à l'Opéra. Débuter par *Robert le Diable*, un triomphe ! finir par *la Juive*, un succès ! Peste ! quelle chance ! C'est presque de l'habileté ! *Robert le Diable* en est aujourd'hui à sa 389^e représentation, *la Juive*, à sa 220^e. Comme *Robert*, *la Juive* est restée au répertoire et y restera toujours. A quoi bon m'appesantir sur un chef-d'œuvre que tout le monde a vu et reverra.

De Boigne était mauvais prophète, mais il donne la note du temps, de ce temps où, ainsi que rappelait judicieusement M. Saint-Saëns, Meyerbeer, Halévy et Auber « faisaient la gloire et la fortune de nos théâtres ». Qui donc alors était d'un autre avis ? Bien peu ; personne peut-être, sauf... Rossini. De Boigne est un écho fidèle. On peut le croire aussi lorsqu'il constate ailleurs sans aucune malice ou perceptible blâme :

L'Opéra est un plaisir de vanité, et... de bien autre chose. Ce qu'on aime à l'Opéra, ce n'est pas la musique. Les femmes vont à l'Opéra pour être vues ; les hommes pour voir, lorgner les femmes dans la salle, les femmes sur le théâtre.

Assurément cela allait avec le répertoire, lequel s'agrémentait copieusement de ballets sur quoi de Boigne est intaïssable. Et on imagine Wagner perdu et ahuri dans cette galère en 1842, ou bien tombant comme un bolide avec *Tannhäuser* en ce milieu qui, loin de s'être amendé en 1861, était plutôt devenu pire, et dont l'aréopage abonné imposait, méprisant, sa loi au grand public. Je ne sais si de Boigne vécut assez pour entendre du Wagner. En tout cas, d'après ses goûts proclamés, on ne peut guère douter de l'opinion qu'il en eût eue, et il aurait été bien épaté, s'il avait pu ressusciter vers 1905 ou 6, du chambardement opéré par l'influence wagnérienne dans le Sérail dont il connaissait si bien tous les détours. Je me faisais ces réflexions en écoutant **Guillaume Tell** à l'Opéra. Cet ouvrage, pourtant, est antérieur à la période sur laquelle de Boigne jaspine. Il date de 1829, et c'est presque un abîme qui le sépare de ce qui lui succéda presque aussitôt. Jusque-là, on souhaitait certes « le succès », mais on le cherchait proprement et on aboutissait parfois à des chefs-d'œuvre, témoin *la Dame Blanche* et *Guillaume Tell* lui-même à maints égards. *Robert le Diable*, en 1831, inaugure cette ère de dépravation naïve et d'industrialisme de plus en plus conscient, dont l'apogée devait coïncider avec celui de ce qu'on a nommé « la pourriture impériale », époque de notre art lyrique et de notre société parisienne à laquelle Wagner fut particulièrement mêlé, et qu'il juge avec souvent trop d'indulgence encore, quand il la stigmatise en 1867 sous l'appellation tendancieuse, quoique excusable chez un étranger en voyage, de « civilisation française ». C'est peut-être surtout par aventure que *Guillaume Tell* se rattache plus étroitement que ce qui le suivit, à la « tragédie mise en musique » de Lully et de Rameau. L'auteur des paroles, l'académicien V. Jos. Etienne Jouy, dit de Jouy, en avait paisiblement confectionné un poème de sept cents vers, destinable à la Comédie-Française. Le musicien n'en put tirer parti qu'après qu'Hippolyte Bis et un troisième collaborateur anonyme l'eussent retouché à son usage. Nonobstant ce retapage, le livret conserve pourtant l'empreinte académique indélébile. Le pathos d'alexandrins pompiers, qui remplissent les récitatifs, continue dignement la fadeur des bouts-rimés madrigaux de Quinault et de l'Abbé Pellegrin. Encore qu'inspiré de Schiller, le drame en devient puéril et même assez ridicule. Ecourté et tripatouillé depuis, il est aujourd'hui d'une incohérence aussi obscure qu'oiseuse. Les multiples entrées de danse, que l'ancien « opéra français » avait héritées des Divertissements de Cour, s'y condensent dans « le ballet » désormais consacré et pour

longtemps traditionnel. C'est la formule du « grand opéra » qui devait persister chez nous jusqu'à Wagner, indiscutée et despotique. Du moins, dans *Guillaume Tell*, le « poète » était-il sincère, aussi sincère que Quinault jadis. Autant que lui, l'honnête académicien, de Jouy était fermement convaincu qu'il écrivait une œuvre d'art, une noble tragédie à l'instar de glorieux devanciers. Il éprouvait vraiment les sentiments qu'il délayait en ses vers boursoufflés, bref, il croyait que c'était arrivé. Ses successeurs eussent bien rigolé d'une telle innocence. Avec Scribe et ce qu'on peut dénommer son école, apparut nettement le métier de librettiste, commença sur nos scènes lyriques le règne de ces mercantis cyniques et roublards, ayant l'unique but d'exploiter l'inculture et la sensiblerie du grand public par l'esbrouffe de spectacles pompeux et l'accumulation d'effets grossiers. Ce commerce s'avéra bientôt d'une fructuosité exceptionnelle; aussi s'est-il perpétué sous diverses raisons sociales jusqu'à nos jours où il est devenu scandaleux. Il n'est pas rare que de véritables artistes, voire géniaux, crèvent littéralement la faim tandis que certains librettistes empochent chaque année des centaines de mille livres de rente à rédiger des idioties pyramidales. Les lois sur la « propriété artistique » n'ont pas peu contribué à cette industrialisation du théâtre qui s'étendit aux plus différents genres, et, en passant par M. Sardou et quelques autres, le « librettisme » d'Eugène Scribe et consorts est, au fond, l'ancêtre authentique de ces *Mystères de la Main sale* et *Masque au Dents gâtées* qui sévissent en nos cinémas. Il était fatal que la musique en pâtît. Il y avait certes pas mal de temps que Beaumarchais proclamait déjà sans ambages : « Ce qui est trop bête pour être dit, on le chante. » Mais il suffit qu'elle soit sincère pour que la simplicité, même excessive, permette à l'art sonore une vérité d'expression qui est la condition de l'œuvre d'art. La maladresse et la candeur suprême de la muse du vénérable de Jouy ne gênèrent nullement Rossini pour atteindre, en quelques pages de *Guillaume Tell*, à un lyrisme purement musical d'une humanité parfois poignante, d'un charme naturel exquis ou d'un enthousiasme irrésistible. Parsemées dans le plus inégal des chefs-d'œuvre, ces pages vivront autant que la musique elle-même. On en rechercherait bien vainement l'équivalent dans la production immédiatement postérieure. Hasard et affinités électives, Scribe et ses acolytes rencontrèrent en Meyerbeer, Halévy et Auber des âmes sœurs et des complices prédestinés. La marque de l'époque scribo-meyerbeerienne est l'insincérité, et insincérité pareille et pareillement avide du musicien comme du librettiste. Aussi ne reste-t-il plus rien de ce fatras truqué; tout cela est dorénavant et à jamais rayé de la musique, à laquelle, au surplus, cela n'appartint guère qu'à la manière d'une invasion de pissenlits

et de chardons dans une terre arable. Rossini l'avait deviné. « *E finita la musica!* », s'écriait-il en quittant Paris en 1837. Et, comme on lui demandait s'il reviendrait, incité par la circoncision des principaux héros de cette épopée boursicotière, il répondait : « Quand les Juifs auront terminé leur sabbat. » Mais toutes les confessions en furent, sans exception, si bien que Wagner pouvait écrire à propos de son séjour à Paris en 1842 : « Parmi les musiciens parisiens, je me sentais invinciblement attiré vers Berlioz, en dépit de son humeur rébarbative, parce qu'il était le seul qui ne fit point sa musique pour de l'argent. » Parole à retenir de la part de celui dont les chefs-d'œuvre, la plupart incompris ou inexécutables presque sa vie durant, ont fait depuis « la gloire et la fortune » de tous les théâtres du monde en distribuant à des milliers d'êtres humains le réconfort de la beauté, tandis que tout l'entregent des habiles ne réussit à édifier rien de durable. Aussi Wagner eut contre lui dès l'abord et conserva dans son triomphe la haine de tous ceux « qui font de la musique pour de l'argent » — et les intrigues de leurs éditeurs. C'est tout de même une compensation au panmuflisme que, pour le moins dans les choses de l'art, la probité ait toujours le dernier mot, au point que ce qu'elles contiennent de sincère est capable à soi seul de conférer quelque pérennité aux œuvres imparfaites. Rossini fut bien probablement sincère où que ce soit et, s'il a souvent l'air de ne pas l'être, la faute en provient de son insouciance. « J'avais de la facilité », confiait-il à Wagner en un jour d'abandon. Il en eut trop, et oublia que la facilité, même sincère, est un danger pour la probité de l'artiste. On doit toujours faire de son mieux : l'indolence de Rossini y pensa rarement, s'y résolut plus rarement encore. Sa fécondité prolifique ne produisit que deux chefs-d'œuvre. *Le Barbier* est le coup de génie d'une jeunesse exubérante. C'est dans *Guillaume Tell*, malgré ses intermittentes faiblesses, que le génie de Rossini, parvenu à une maturité savoureuse, s'atteste le plus probe. On comprend et il est parfait que notre Opéra, en embarras d'un répertoire, ait repris cet ouvrage dont deux bons tiers n'ont musicalement rien à redouter du temps. Théâtralement parlant, toutefois, c'est une autre affaire. On s'aperçut facilement que M. Rouché laissa représenter *Guillaume Tell* conformément aux pures (et pires) traditions toulousaines que le personnel de l'endroit perpétue tant qu'il peut avec amour, délice et morgue, — car il est manifestement aussi fier de soi que sincère en ces exploits singuliers. Les groupements ou évolutions de masses et les moindres détails de la mise en scène dénonçaient la gailharde origine avec une conviction désarmante. Glabres, hirsutes, étiques ou pansus, la cohorte ankylosée des choristes en buvait visiblement du lait et l'interprétation protagoniste s'accordait congrûment à l'ensemble. M^{lle} Yvonne Gall chanta certes admirablement, et M. Hu-

berty déploya, en Walter, la plus superbe voix de basse qu'oncques j'aie entendue à l'Opéra. Mais M. Destelly, en Guillaume, outre qu'il semblait enrhumé, paraissait marcher sur des œufs et prêtait au rude héros helvète des gestes arrondis de courtier d'assurances onctueux et persuasif, qui faisaient regretter même M. Noté tout cru, avec son bouc et ses moustaches en crocs. M^e Germaine Manny incarna l'impubère Jemmy en menue poupée incassable dont le soprano suraigu, pour vriller le tympan de l'oreille, traversait les chœurs les plus denses avec la sûreté d'un fil à couper le beurre. M. Gauthier (Arnold) arborait le costume et le gras menton de Nourrit sans en avoir évidemment l'organe (quoique le sien pourtant ne soit point dédaignable) et sans non plus le galbe avantageux de M. Sullivan. M. Gresse accoutrait d'un complet-pourpoint velours Renaissance le légendo-moyenâgeux Gessler, et sa perruque démontrait qu'il était sans doute le seul à ne pas être défrisé par les discours qu'il avait à débiter. Avec, brochant sur le tout, le ballet-carnaval en plein air et ses étoiles en tutu fignant entrechats et pointes sur le sol nu de « la grande place d'Altorf », on était carrément à Guignol. Mais serait-ce jouable autrement ? Tout cela, au théâtre, est inexorablement périmé. Sauf tout au plus le second acte, *Guillaume Tell* désormais n'y est plus supportable. Si pourtant son spectacle y lasse, déconcerte ou consterne, si, musicalement même, l'œuvre finit en queue de poisson, la musique pure ailleurs y prodigue maintes oasis ; un lyrisme objectif s'abstrait du simulacre dramatique qui n'en est plus que le prétexte aisément négligeable. Le cas est différent pour **Patrie** que notre Opéra s'avisait d'exhumer on ne sait trop pourquoi. Peut-être pour son titre. Mais ce titre précisément est l'un des plus tristes exemples des misérables « sauces » auxquelles, ainsi qu'observait M. Saint-Saëns en 1876, « il serait préférable de ne pas mettre un des plus beaux sentiments de l'âme humaine ». D'un sujet à priori très plausible-ment émouvant, Sardou, en légataire universel de Scribe, perpétra un mélo puénil et souvent grotesque, assaisonné des plus lamentables ficelles et du jargon qui distinguent « l'homme de théâtre ». C'est l'insincérité dans toute sa manigance inepte, et on en éprouvait la sensation presque de quelque honte, à retrouver, au moment où nous sommes, sous un semblable paravent, ce qui ne fut jamais qu'une opération commerciale assez vile. Qui donc se fût douté que M. Paladilhe vécût encore et siégeât à côté de M. Saint-Saëns dans un fauteuil de la section musicale de l'Institut ? Cet académicien, aussi mystérieux qu'évidemment relationné, y remplit prudemment le rôle d'un Conrart insoucieux, de justifier les « honneurs » dont il est comblé. Le silence lui plaît. Comme il a bien raison ! Il dut être ébaubi qu'on eût l'idée de repêcher sa partition falote, où on dirai

qu'un monsieur bien sage s'est appliqué à meyerbeeriser de l'Ambroise Thomas. M. Delmas, entre les interprètes, profita de cette occasion pour réaliser l'invraisemblable : il a chanté encore plus faux que d'habitude.

JEAN MARNOLD.

ART

La Guerre artistique avec l'Allemagne, par Marius Vachon (Payot, 3 fr. 50).— Le livre de M. Marius Vachon, *la Guerre artistique avec l'Allemagne*, touche à des questions d'après guerre qui sont du premier intérêt. Il a le mérite de poser ces questions dans toute leur ampleur. Il a aussi celui de bien faire état des forces de l'adversaire, de n'en rien dissimuler, d'en expliquer la solidité, la puissance et la portée. Son examen, très sérieux sur ce point, est de nature à surprendre les personnes qui considèrent l'effort d'art décoratif allemand à la lumière vague d'idées trop générales et étayées sur des aperçus purement et un peu nébuleusement ethnologiques. Sans doute nous ne saurions être d'accord avec M. Vachon sur d'importants points esthétiques, qui deviennent, si l'on ne songe qu'à l'étude de l'organisation et de la méthode ennemie, réellement secondaires. Pour préciser, disons que nous ne voyons pas pourquoi M. Vachon fait grief à l'Allemagne d'avoir profondément senti l'influence de l'impressionnisme et du symbolisme français. En admettant que M. Vachon se croie le droit de juger inférieures et fâcheuses les tendances les plus récemment triomphantes de notre art, il ne pourrait voir dans leurs succès à l'étranger qu'un fait victorieux d'expansion française. Ce n'est point seulement chez nos ennemis que ces tendances françaises ont marqué une empreinte profonde, mais encore dans des pays amis, en Russie, en Pologne, et l'on ne saurait dénier à l'art français une influence réelle en Hollande, flatteuse en ce pays à grandes traditions et à belle floraison d'art actuelle. M. Vachon loue Guillaume II d'avoir destitué M. Tschudi coupable d'avoir muni le Musée de Berlin de nombreuses œuvres impressionnistes. Il est douteux que parmi les mérites que l'Allemagne reconnaît à son souverain, elle classe au premier rang ses connaissances de collectionneur. De plus M. Bode, qui prit le sceptre de M. Tschudi, ne fit pas autrement que lui. Enfin il ne faut pas oublier que la conception allemande du Musée d'Art n'est pas exactement la nôtre. Nous avons une tendance à considérer le Musée au sens unique de la beauté. Quand l'Etat admet un artiste vivant aux honneurs du Luxembourg, il entend l'estampiller presque au même titre que ses ingénieurs des mines ou ses percepteurs des contributions. Il classe, il décerne une sorte de médaille spéciale. C'est préci