

étaient unanimes à constater que ceux-ci éprouvaient surtout l'énorme besoin de s'amuser !

Dans les milieux les plus opposés on s'attendait à tout le contraire, après tant de misères au cours de l'hiver précédent ! Il n'en fut rien ; et l'opérette, implantée vingt ans auparavant par Hervé et Offenbach, reflorissait avec un éclat inattendu sur un grand nombre de scènes parisiennes.

A ce sujet, quelques lignes d'une lettre de mon père — qui vivait à la source même des renseignements les plus exacts — restent encore curieuses aujourd'hui :

Paris, 7 janvier 1872.

Le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique, les Variétés, le Gymnase, le Palais-Royal font des recettes énormes. L'Opéra est revenu aux chiffres de dix et onze mille francs.

La Princesse Georges, trois actes de Dumas fils joués au Gymnase, a failli devenir une chute, bien que les deux premiers actes soient écrits avec un art infini et joués supérieurement par Desclée, Reynard et Landrol. Mais le troisième acte, aux allures réalistes, est chaque soir très contesté.

Sardou et Offenbach ne sont pas d'accord avec leur *Roi Carotte*, féerie montée à grands frais par la Gaité et qui devrait être déjà jouée — Offenbach fait des morceaux trop longs et Sardou veut les faire couper — Offenbach dit : « Ma musique sera le succès, vos paroles seront à peine entendues..... » On les voit sur ce terrain rocailleux

Quelques jours après, une lettre de Plouvier m'apportait une vive surprise :

Paris, 11 janvier 1872.

Le Figaro a annoncé que tu travaillais sur un poème de M. Cicile ; avances-tu ? Que saura-t-on de tes œuvres maintenant, et comment ? Tes petites notes de voyageur sont trop courtes ; mais elles contiennent toujours quelque chose. Je suis content de tes études d'italien et d'allemand ; tu emploies bien ton temps. Allons, allons, tu seras un homme. Le verrai-je ? Mes yeux faiblissent bien ! Donc, pardonne-moi, pense à moi, écris-moi, aime-moi, je veux dire aime-nous.

Ton
Édouard PLOUVIER.

Ainsi, du fond de ma retraite, le grattement d'une plume romaine était entendu d'un journal parisien ?

Étrange !...

*
* *

La lettre de Plouvier pouvait donner quelque espoir sur la guérison de son malheureux esprit ; une autre lettre, reçue quelques jours après, indiquait même un vague rattachement à la vie avec, bien entendu, le mélange habituel d'une larme et d'un sourire :

Paris, 18 janvier 1872.

Je ne t'écris pas une autre lettre puisque je n'ai pas de changements survenus et que je ne peux toujours pas plus te mentir ; ce qui, d'ailleurs, est bien ce qu'il y a de plus bête au monde et, de plus, inutile !

Il faut te dire, cependant, puisque c'est la vérité, que je suis un peu — oh bien peu ! — moins triste, que j'ai l'esprit un peu moins amèrement désespéré. — Oui, c'est ainsi aujourd'hui et je me hâte de te l'écrire.

J'ai vu hier les gens du Châtelet qui m'ont commandé mon drame fantastique — J'ai vu Montigny au Gymnase ; je vais lui faire lire une pièce nouvelle — car je travaille quand même, toujours ! — J'ai un tout petit, tout petit espoir au Vaudeville.....

Si peu de confiance qu'on doive avoir gardé en moi, il semblerait pourtant qu'on en a un peu plus encore que je n'en ai conservé moi-même ; mais qu'est-ce que cela ? Est-ce ce que les marins nomment une accalmie ou une embellie ? Tant mieux, cher Henri, si c'est seulement de quoi me faire retirer un peu de la tristesse que j'envoie fatalement à ton bon cœur ! Encore une fois, si je savais que tu n'accuses pas trop fort mon amitié quand elle garde le silence, certes, je me tairais !

Allons ! au revoir, le temps sera peut-être meilleur !

Toi, tu es heureux, heureux, crois-le bien. Sois sûr que je fais de cette certitude-là du bonheur pour moi-même.

Ton
Édouard PLOUVIER.

Comment ! tu vas exprès à Florence goûter du *Lohengrin* et ce n'est pas toi qui me l'apprends !...

Encore ! Décidément j'étais espionné ! Ah ! papa ! papa !...

(A suivre.)

HENRI MARÉCHAL.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CLXIX

VAUDRAIT-IL MIEUX QUE L'ORCHESTRE DE CONCERT
FUT CACHÉ ?

Au magistral chef d'orchestre, ordonnateur
de nos belles joies dominicales : Camille Chevillard.

Vers la fin du premier acte de *Thérèse*, lorsque tinte, à la cantonade, un invisible clavecin sous les doigts d'un invisible Ariel qui s'appelait, aux trois premiers soirs d'enchantement, Louis Diémer, la question naguère posée par une revue ne se pose même pas... Ce murmure aérien d'un instrument-solo sur l'orchestre apaisé n'est que le chant cristallin du rêve, le rêve lui-même, qui retrouve un instant sa voix d'autrefois ; en sa nuance argentine, qui ressemble au sourire d'un souvenir, c'est le voisinage évoqué de Versailles et son printemps défunt dans le frisson de l'automne : et notre illusion ne veut pas être détrompée ; nous ne voudrions pas plus apercevoir le magicien du clavecin que nous ne voulons savoir comment l'armée passe en chantant ni comment les feuilles tombent...

Le théâtre est le dernier sanctuaire de la foi naïve ; on reste un grand enfant quand on s'y passionne. Et sans invoquer, entre deux grandes semaines wagnériennes, le géant de Bayreuth, rappelons-nous ses précurseurs français, Grétry, puis Choron. L'un et l'autre ont deviné « l'œuvre d'art de l'avenir », avec la salle obscure et l'orchestre invisible ; en l'an V de la République française, le premier notait dans ses *Essais sur la Musique* imprimés par l'Imprimerie Nationale aux frais du Comité d'Instruction publique : « Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique ; et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. » Quelque vingt ans plus tard, dans son *Manuel de Musique*, le second revenait à ce problème, essentiellement idéaliste ou psychologique, de l'invisibilité de l'orchestre : « La présence d'un orchestre, exécutant sous les yeux des spectateurs, avec lesquels il se trouve confondu, est pour le moins aussi choquante que le serait la vue des machines et des individus employés au service de la scène. » Tous deux convenaient, en définitive, « que les orchestres ont aussi leurs préjugés, qui se détruiront ».

Aussi bien, des pressentiments de nos vieux maîtres au clavecin voluptueusement évocateur de *Thérèse*, en passant par « l'abîme mystique » de la colline de Bayreuth où la sonorité s'éteint comme les ors fauves et les splendeurs fanées d'un crépuscule, — il ne s'agit, jusqu'à présent, que de l'orchestre scénique, collaborateur candide ou miroir ambitieux du drame... Et l'orchestre, ici, n'est jamais qu'une fiction, comme la musique même, car on ne chante pas en parlant, dans la prose de la vie.

L'orchestre invisible : au théâtre, assurément ! Mais au concert ? Faudrait-il donc y prolonger ce que le doyen de nos maîtres appellerait, avec une nuance d'appréhension toute latine, « l'illusion wagnérienne » ?

Après l'avoir longtemps dramatisé, sans acteurs ni décors, faudrait-il immatérialiser, pour ainsi dire, le concert et plonger nos sens, ces bons snobs complaisants qui reçoivent tout de la mode, en un subtil demi-jour plus ou moins nocturne ou *tristanien*, qui risquerait promptement de les engourdir ? Plus d'un auditeur, il est vrai, ferme les yeux ; mais qui nous assure qu'il ne dort pas ? L'art et l'amour cherchent bien des rêves sous les paupières closes, où n'habite que l'indifférence du sommeil... Et l'auditeur le plus mélomane, qui ferme les yeux sous le pouvoir voluptueux d'une suggestive symphonie, écoute-t-il *mieux* que le musicien qui regarde les dispensateurs de sa joie, sans perdre un geste du chef conduisant son armée sonore ? Affaire de tempérament ! Dans « le public de l'Art » (comme disaient les Goncourt fermés à toute musique, même à la mauvaise), il y a des natures littéraires qui raffolent de suggestion, des natures techniciennes qui se repaissent d'analyse ; les unes voteront d'emblée pour l'orchestre invisible ou, tout au moins, pour la pénombre où s'ensevelit un peu solennellement l'âme du quatuor ; les autres préféreront aussitôt la vue de ces « hommes abstraits » (1), qui font un si beau tapage, et la clarté du grand jour ; le plus cher de tous les bruits ne les enchantera pleinement que s'il reste, pour ainsi parler, *visible* en tous ses détails, comme les mouvements de l'âme sur les muscles éloquents du visage. Et malgré tous les progrès

(1) Mot suggestif de M^{me} Lucie Delarue-Mardrus sur l'orchestre.

de la subtilité nerveuse ou psychologique où s'alimente, depuis Gautier, la fameuse « fusion des arts », il nous semble que ces mélomanes musiciens qui préfèrent les précisions de l'analyse aux voluptés du néant resteront, en France du moins, les plus nombreux.

Il nous semble... et cela n'est qu'une présomption. Les théories sont abstraites, et les sensations demeurent individuelles. Si nous interrogeons les faits ? C'est par là que les philosophies finissent, car c'est par là qu'elles devraient commencer... La vie est courte, et le chemin de la science est long.

Vendredi dernier 16 juin, c'était fête musicale à l'antique hôtel de Lepeletier de Saint-Fargeau : la rue de Sévigné restait déserte, mais le vieil hôtel regorgeait d'auditeurs venus à la seconde des conférences données chaque semaine à la Bibliothèque de la Ville de Paris, à l'occasion de la docte exposition consacrée par un érudit bien nommé, M. Marcel Poète, au Paris monumental de la grande époque classique où régnait la ligne. La conférence, sur la musique au XVII^e siècle, de notre savant ami J.-G. Prod'homme était délicatement illustrée par le clavecin pur de M^{me} Wanda Landowska, par la voix expressive de M^{me} Buisson-Casadesus que son beau-frère, le bon musicien Francis Casadesus, accompagnait, par la voix théâtrale du ténor Fabert, de l'Opéra, par la flûte suave et pastorale de Louis Fleury ; mais l'affluence était si considérable qu'il nous fut littéralement impossible d'approcher même de la salle de musique, que nous ne vîmes ni le clavecin, ni la claveciniste, ni rien de la conférence ou de ses interprètes.

On était dispersé dans la bibliothèque silencieuse, debout dans le sombre intervalle de ses hautes fenêtres, assis, entre les écritoirs, sur les tables d'où pendaient les chevilles fines de nos étranges contemporaines, leurs longs pieds pointus et cambrés, coiffés de rubans. La mode actuelle est complice du rêve ; et sur le fond morose des in-folio, plus d'une toque prenait des airs de turban ; la fête était exquise, sans être ordonnée du tout : on eût dit quelque réunion galante de Lancret venue pour ouïr en tapinois un concert invisible... Aucun programme pour nous informer que le clavecin de Wanda Landowska commençait par trois pièces de d'Anglebert pour finir par un *Tambourin* de Rameau, non sans avoir finement ressuscité dans l'intervalle une amusante *Danse des Vieux*, de Francisque (1600) ; un « bransle de Poitou dansé par les jeunes », du luthiste Bésard ; une *Volte*, puis un *Rondo* de Jacques Champion de Chambonnières, ce maître obscur de tant de maîtres ; enfin, une pièce de François Couperin, dit le Grand, comme son roi.

Rien pour nous avertir que les trois morceaux roucoulés par la flûte amoureuse de Louis Fleury, que Wanda Landowska voulut bien accompagner au clavecin, étaient d'un certain Michel de La Barre ; que les trois mélodies soupirées élégamment par M^{me} Buisson-Casadesus étaient d'Anthoine Boësset et que la quatrième était de Lambert, le beau-père de Lulli. Seuls, de rares connaisseurs ont reconnu l'air fameux d'*Amadis de Gaule* (1684), de Lulli, largement dit par M. Fabert : *Bois épais, ombre profonde...* Et chacun de ces paysages vocaux, pleins d'ombre grandiose ou de tendres clartés, ranimait notre beau vieux temps dans son cadre : à distance, entendu mystérieusement, écouté de loin, c'était tout autre chose que la séance de musique ancienne où pas un mot, pas un accent ne se perd ; et nous garderons de cette fin d'après-midi dans un vieil hôtel ensoleillé du Marais une impression plus poétiquement littéraire que techniquement musicale : n'est-ce pas l'impression même qui se dégage de « l'abîme mystique » et du drame même de Bayreuth ? « Éteignez, messieurs, éteignez », répétait le musicien-poète (1) des *Maîtres-Chanteurs* aux répétitions de Munich, « comme si les sons venaient de l'autre monde »...

Ils en viennent si bien, de l'autre monde, qu'ils se perdent trop de fois en abordant aux rives de celui-ci... Trop souvent notre plaisir intégral s'achète aux dépens des joies de nos oreilles. On rêve beaucoup ; mais on entend peu. Même au théâtre, à Bayreuth autant qu'à Munich, les plus intransigeants des Wagnériens reconnaissent que la clarté sonore s'estompe dans une cave ; et le critique Adolphe Boschot, qui parle en poète du bon sens, a parfaitement raison de croire qu'il n'est pas le seul à voter pour l'orchestre découvert et visible (2). Au concert, tous les musiciens seront avec lui pour justifier leur vote par des raisons *auditives* et par des raisons *visuelles*.

Les raisons auditives parlent d'elles-mêmes : pourvu que la salle soit satisfaisante, tout ami des sons préférera toujours la sonorité directe, immédiate, à la sonorité sourde ou confuse et fatalement voilée. Une voix, un clavecin, le charme endolori du quatuor, peuvent plaire à distance et dans la pénombre ; mais l'orchestre ne gagne jamais à l'obstacle qui s'interpose entre l'auditeur et l'exécution. Loin de notre

vieil hôtel du Marais, où sonnent si curieusement les timbres de jadis, vous m'objecterez le matin de l'année 1840 où Wagner, arrivé tard à la répétition d'Habeneck, réalisait derrière une porte l'ébauche de son rêve futur en s'enivrant d'orchestre invisible et de sonorités voilées ; mais ici-même, et déjà, n'est-ce pas l'homme de théâtre qui se dévoile en écoutant *la Neuvième* estompée dans une demi-teinte ? Et ce charme de l'enveloppe, comme diraient les peintres, n'est pas le meilleur argument qui milite en faveur de la préservation de la salle du Conservatoire. Aussi bien, ses plus vieux habitués, qui fréquentèrent des loges d'aveugles, connaissent tous la différence entre la sonorité ouatée du dehors et la sonorité limpide du dedans. Une mince cloison de toile et le bois, le moindre portant suffit pour modifier le tableau sonore.

Et ce tableau perd-il à livrer aux yeux le détail éphémère de son *exécution* ? Le vieux brave de 1830 qui criait *l'Empereur !* en tressaillant de tout son être à la radieuse et triomphale aurore par où conclut *l'Ut mineur*, était-il embarrassé dans la candeur de son rêve par le spectacle des instruments ? Ce crescendo mystérieux de la timbale, ces basses fulgurantes, ces trombones éblouissants, qui se dressent au sommet de l'édifice sonore comme les buccins de la résurrection, tout cela n'est-il pas un surcroît d'émotion par la *vue* ? La *physionomie* de la musique n'est-elle pas complétée par la pantomime de ses noirs exécutants ? Pour ma part, je me rappellerai toujours combien la scène magique des Sylphes, cette perle de notre *Damnation de Faust*, me semblait plus romantique aussitôt que j'analysais *de visu* le détail de son orchestration, quand je la *regardais* pour la mieux sentir. Et d'Habeneck à Chevillard, en passant par Berlioz, chaque fois qu'un de nos maîtres du pupitre a joué de l'orchestre, quelle meilleure leçon que de suivre son geste à travers la forêt des sons qu'il ranime ?

Richard Wagner, « grand homme et peu wagnérien », semble enfouir ses trésors de sonorité dans un souterrain trop sombre ; et c'est pourquoi Stéphane Mallarmé préférerait le crépuscule de ses dieux au grand jour du Cirque d'Été, quand il sonnait superbement « dans *l'absolu* du concert ». Il ajoutait mystérieusement : « Pourvu que Mendès ne soit pas là pour m'entendre ! » Ils sont partis tous les deux ; et *l'Ermitage* où nous rapportions ces mots n'est plus qu'une jeune revue défunte, comme tant d'autres...

RAYMOND BOUYER.

LE THÉÂTRE DES NOUVEAUTÉS

C'est le 1^{er} juillet, nous l'avons dit déjà, que le gentil Théâtre des Nouveautés disparaîtra, pour cause d'édilité, sous la pioche insensible des démolisseurs municipaux. Ne laissons pas entrer dans l'histoire, après trente-deux années d'une existence faite de rire, de grâce et de bonne humeur, ce joyeux représentant de la gaité et de l'esprit français sans lui accorder le souvenir qui lui est bien dû. Nous ne devons pas oublier d'ailleurs que pendant une moitié de sa brillante carrière il a dû une bonne part de sa prospérité à la musique, et que les noms de Charles Lecocq, de Gaston Serpette, d'Edmond Audran, de Louis Varney, sans compter les autres, ont exercé sur sa destinée une heureuse influence.

C'est en 1865 que s'ouvrait, à ce n° 26 du boulevard des Italiens une exposition permanente de peinture accompagnée de concerts, dont l'orchestre était dirigé par J.-J. Debillemont. L'organisateur de cette entreprise éphémère, Martinet, la transforma bientôt et de sa salle d'exposition fit un gentil petit théâtre qu'il appela les Fantaisies-Parisiennes et qu'il inaugura le 4 décembre 1865. Ledit Martinet ayant, en 1869, transporté son théâtre à l'Athénée de la rue Scribe (détruit lui-même en 1883), la salle des Fantaisies-Parisiennes resta inoccupée jusqu'en 1876, où elle donna asile à un spectacle qui, sous le nom de Folies-Oller, fut comme une sorte de rival des Folies-Bergère. Enfin, en 1877, un excellent comédien du Palais-Royal, Jules Brasseur, désireux à son tour de devenir directeur, quitta le Palais-Royal pour fonder sur cet emplacement une nouvelle scène comique. Il fit démolir la petite salle, insuffisante pour ses projets, en fit construire une nouvelle par l'architecte Delalande, et ouvrit son théâtre, sous le titre de Théâtre des Nouveautés (c'était le troisième du nom), le 12 juin 1878.

Pendant quelque temps le répertoire des Nouveautés fut un peu hésitant sur le genre qu'il allait prendre, et le théâtre semblait ne pas trop savoir de quel côté se tourner, lorsque l'opérette lui vint victorieusement en aide. Il avait fait sous ce rapport deux essais un peu timides avec *Fatinitza*, de Suppé, et *la Cantinière*, de Robert Planquette, lorsque l'énorme succès de deux ouvrages de Charles Lecocq, *le Jour et la Nuit* et *le Cœur et la Main* le lancèrent décidément dans cette voie, dont il n'eut pas à se repentir. Les compositeurs accoururent tous alors aux Nouveautés, et l'opérette eut à sa dévotion une scène charmante, dont elle sut profiter et à qui elle rendit, de son côté, de signalés services. Lecocq donna successivement *l'Oiseau bleu*, *la Vie mondaine*, *la Volière* ; puis ce fut Varney avec *Babolin*, *l'Amour mouillé*, *la Vénus d'Arles*, *la Princesse Bébé* ; Serpette avec *le Château de Tire-Larigot*, *le Petit Chaperon rouge*, *Adam et Ève*, *la Lycéenne*, *la Demoiselle du téléphone*, *la Bonne de chez*

(1) Définition de Richard Wagner par M. Lionel Dauriac.

(2) Voir *l'Écho de Paris* du lundi 3 avril 1911 et le *Carnet d'Art* du même critique.