

# L'Universelle exposition de 1889 illustrée...

I. L'Universelle exposition de 1889 illustrée.... 1887-02-01.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisationcommerciale@bnf.fr](mailto:utilisationcommerciale@bnf.fr).





## PATRIE (Paladilhe)

La première représentation de *Patrie*, à l'Opéra, a été un véritable événement artistique.

M. Paladilhe s'était déjà acquis une place honorable parmi nos jeunes compositeurs. Le *Passant*, idylle pleine de charme (1872), *L'Amour africain* (1875), *Suzanne* (1878), divers recueils de Mélodies et de Chansons, parmi lesquelles la célèbre *Mandolinata*, avaient successivement grandi la popularité de l'artiste; sa partition de *Patrie* l'a porté d'emblée au premier rang.

M. Paladilhe, né à Montpellier, le 3 juin 1848, fit ses études au Conservatoire de Paris, sous la direction de Marmontel, Benoit et Halévy. Les succès scolaires ne lui firent pas défaut et il les mérita à tous points de vue, car il joint à sa valeur de compositeur une virtuosité rare comme exécutant et une incomparable habileté de lecteur.

Il fut grand prix de Rome en 1860.

Travailleur ardent et enthousiaste, M. Paladilhe caressait depuis longtemps le désir de porter à la scène de l'Opéra le beau drame de Sardou que chacun avait jadis applaudi à la Porte-Saint-Martin. Ce fut une grande joie pour lui lorsqu'il obtint de l'auteur l'autorisation de réaliser son désir.

En effet, parmi toutes les œuvres modernes, *Patrie* avec ses grands mouvements scéniques, ses situations poignantes et dramatiques, avec ses sentiments de patriotisme et d'amour qui éclatent à chaque ligne avec l'admirable netteté des caractères de ses personnages, *Patrie*, dis-je, est un drame merveilleusement conçu pour le développement lyrique.

M. Paladilhe écrit donc, sur ce beau poème, la magistrale partition qui vient de voir le jour.

L'ensemble de son œuvre est bien équilibré; l'intérêt, s'il n'y est pas toujours violemment surexcité, y est du moins intelligemment soutenu; la forme mélodique large y est imprégnée des recherches modernes, sans toutefois disparaître dans les nébulosités modulantes qui caractérisent trop souvent les tendances de notre jeune école. L'inspiration est pure, les moyens d'exécution sont habiles, dans une juste mesure.

En un mot, il se dégage de cette partition un sentiment de conviction émue, qui en fait une œuvre sincère et grande, et surtout une œuvre essentiellement française, dans le sens artistique du mot.

Le peu de place dont je puis disposer ici ne me permet pas d'analyser chaque morceau de *Patrie*, je le regrette, car tout en donnant mon admiration la plus étendue à l'ensemble de l'opéra, je ferais certainement quelques réserves sur certains points de détail trop peu importants pour jeter une ombre au tableau, mais qui mériteraient cependant d'être signalés.

J'ai remarqué, par exemple, en quelques formes mélodiques des réminiscences assez vivement caractérisées. J'entends par réminiscence, non pas une servile copie, mais plutôt une analogie d'idées musicales trahissant soit un peu d'insouciance, soit un peu de négligence de la part du compositeur. En se surveillant avec plus de soin, M. Paladilhe eût pu éviter ces légères atteintes à l'originalité de son œuvre.

Je généraliserai maintenant :

Le premier acte s'ouvre par une introduction suivie d'un chœur de soldats, auquel succède un fort joli motif d'orchestre sur l'entrée de la Trémoille. Puis viennent un air de ténor, dit par M. Muratet, l'air du

sonneur Jonas, bien caractérisé par M. Bérardi, et un *Angelus* plein de largeur. Signalons encore l'air du baryton : « *Je l'aimais comme un fou* » et la scène entre Rysoor et Rincon, terminant ce premier acte très touffu, qui ne pêche peut-être que par une légère lourdeur dans l'orchestration, quelquefois trop chargée, pour que les voix puissent régner avec la toute-puissance désirable.

Le second acte a été moins bien accueilli du public, qui m'a paru ne pas saisir bien complètement les délicatesses de style et de charme que l'auteur n'y a cependant pas ménagées; la faute en est peut-être aux principaux interprètes, Mme Krauss et M. Duc qui, malgré leur indiscutable talent, ne m'ont pas paru à la hauteur de leur tâche.

Notons principalement dans cet acte : Le duo initial, un beau monologue soutenu par une phrase de violon délicieuse, une partie de la scène des conjurés et de belles pensées mélodiques, que le ténor ne dit pas assez avec son cœur.

Le ballet, très finement orchestré est dansé à ravir, Mlle Subra s'y montre incomparable.

Le troisième acte contient une berceuse que M. Edouard de Reszké a chanté dans la perfection, de même, Mme Krauss, a merveilleusement traduit la scène de la dénonciation,

Enfin, le quatrième acte, le plus complet, peut-être le plus pathétique et le mieux proportionné de l'œuvre, est tout entier à citer, de la première à la dernière note. C'est le point culminant où s'est élevé l'inspiration du compositeur, inspiration qui éclate toute entière dans l'air magnifique, *le pauvre Martyr*, acclamé et bissé à chaque audition.

Le cinquième acte très court, termine dignement ce poème musical et renferme quelques beaux éclats et un remarquable duo.

La mise en scène et les décors sont dignes de l'Opéra. L'orchestre, dont les éléments sont hors de pair, pêche, il faut l'avouer, par le bâton directorial. Il y a si longtemps qu'on le répète que cela devient banal.

## HAMLET (A. HIGNARD)

Je vais maintenant vous entretenir d'une fort intéressante nouvelle dont j'ai la primeur. *L'Hamlet* de M. Aristide Hignard, sera joué cet hiver au grand théâtre de Nantes. La partition de M. Hignard a été publiée, mais n'a pas encore vu le jour de la rampe. Il appartenait à la ville de Nantes de dissiper l'injuste obscurité dans laquelle nos scènes lyriques parisiennes, occupées de tous autres intérêts que ceux de l'art, ont laissé cette œuvre remarquable.

La destinée des artistes est souvent le jouet de bien curieux revirements, Aristide Hignard, qui naquit à Nantes en 1822, est un artiste d'une incontestable valeur. Ses débuts furent brillants à Paris. Comme Paladilhe, élève d'Halévy, il a gardé de son maître la grandeur de la conception et la largeur mélodique. Ce qui ne l'a pas empêché de nous donner sous l'Empire, plusieurs actes d'opéra-comique fort goûtés. Depuis quinze ou vingt ans, malgré ces premiers succès, Aristide Hignard a abandonné le théâtre, ou plutôt le théâtre l'a abandonné.

Il a profité de ce silence pour créer cet *Hamlet* que va représenter sa ville natale, et que nous ne connaissons encore que par la lecture.

Cette partition, d'un caractère tout spécial, est plutôt une tragédie lyrique qu'un opéra, la magique couleur shakespearienne y est conservée dans le texte et recherchée dans la musique. Les grands mouvements d'orchestre y suivent et y peignent les mouvements dramatiques de l'âme des immortels personnages du grand Lyrique Anglais. La mélodie et la mélodie s'y unissent en une forme originale pleine d'inattendus et de nouveautés bizarres.

Certainement, la représentation de cette œuvre mar-

quera dans l'histoire de l'art et sera une fête recherchée. Toute la critique parisienne voudra assister à cette première audition, pour y applaudir l'artiste consciencieux trop oublié, et féliciter en même temps la municipalité Nantaise et la direction du Grand-Théâtre qui, par cette vaillante tentative de décentralisation artistique auront fait à la fois, œuvre de patriotisme, de justice et d'art.

Henry-Abel SIMON.

## LES ANCÊTRES D'UNE TASSE À THÉ

— Cinquante francs cette petite tasse à thé! C'est bien cher!

— Mais Monsieur, regardez donc! c'est du vieux Sèvres!

Et le brocanteur, qu'un maître flamand eût exquissé avec joie dans son cadre hétéroclite, élevait la petite tasse si ténue, si transparente qu'elle étoilait d'un disque lumineux l'ombre louche de la boutique.

L'amateur devint-il l'heureux possesseur de ce bijou? Je ne sais, car discret, je passai mon chemin, poursuivi par cette exclamation passionnée du vieux :

— Ah! si l'on savait combien de temps on a travaillé pour en arriver là!

Le mot ne saurait être plus vrai.

On voit quelquefois les arts libéraux naître adultes lorsque leurs milieux d'éclosion s'y prêtent. Telles la sculpture et la peinture grecques atteignant leur apogée dès leur apparition. Mais jamais ce phénomène d'une maturité sans enfance ne se produit dans les arts industriels, car ces derniers naissent, non pas de l'homme, mais des nécessités qui s'imposent à lui. Ils ont donc forcément des ouvriers avant d'avoir des artistes, puisque leur raison d'être est liée à des causes fort indépendantes de l'art proprement dit.

De tous les arts industriels, la céramique est le plus ancien. Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire des industries humaines, on la rencontre, à différents étages de perfection mais toujours existante, toujours connue. En sorte que s'il s'agissait de dresser l'arbre généalogique de cette petite tasse de Sèvres, il faudrait se résoudre à faire une lointaine excursion dans le passé.

Et d'abord, la céramique est plus ancienne que son nom. Elle a été baptisée, adolescente déjà, par le grec. *Keramos* signifie Corne. Les cornes des animaux durent être, en effet, les coupes primitives et, par analogie, on donna ce nom aux objets similaires dus à la fabrication.

La Chine revendique la paternité de cet art. Les poteries chinoises, relevées dans les ruines de Thèbes, datent, dit-on, de 2600 ans avant Jésus-Christ — ce qui leur constitue un état civil de quatre mille ans. Elles sont un peu endommagées, mais leur âge leur sert d'excuse et c'est bien le cas de dire que ce sont les pots fêlés qui durent le plus longtemps.

Parti de la Chine, l'arbre généalogique encadrerait les émaux glacés assyriens, qu'on a retrouvés sous les murs détruits de Babylone; les jattes égyptiennes où les momies dormaient dans le grand silence des catacombes d'Edfou et des hypogées de Karnac; les vases étrusques, ornements favoris de nos musées; les amphores grecques aux contours purs et sobres; les terres cuites romaines sorties du « Collège des Potiers », fondé par Numa; les produits campaniens, mélange heureux de l'art grec et de la fabrication latine.

Mais il faut remarquer ici que toute la poterie antique, étant essentiellement perméable et dilatable au feu, ne pouvait convenir aux applications multiples des produits actuels.

Toujours en descendant l'histoire de la céramique, on rencontre les poteries celtiques, frustes d'abord, embryonnaires, puis s'élevant, par degrés, à l'imitation du modèle latin; l'art arabe, brillant et décoratif, dont l'Alhambra garde encore de splendides spécimens; les