



Les deux versants

A propos d'une illustre amitié rompue : WAGNER et NIETZSCHE

* * *

Ce fut le 15 mai 1869 que Nietzsche, alors récemment nommé professeur à l'Université de Bâle, vint pour la première fois chez Richard Wagner, à l'ermitage de Tribschen, aux environs de Lucerne. Wagner, outre ses premières œuvres, avait écrit *Tristan*, les *Maîtres Chanteurs* et la plus grande partie de *l'Anneau*. Il ne connaissait pas encore cette pleine gloire qui devait lui venir, mais il possédait d'enthousiastes admirateurs dans le monde entier. Nietzsche, étant de ceux-ci, revint de temps en temps à Tribschen, chaque fois plusieurs jours, et une solide amitié s'établit bientôt entre ce jeune et obscur philologue de vingt-cinq ans et ce musicien âgé, presque glorieux.

Dès leur première entrevue ils s'étaient compris, ou plutôt, ils avaient cru se comprendre; chacun d'eux se percevait à travers l'autre et se *servait* de l'autre. Leur point de départ était commun : tout deux se sentaient profondément pénétrés de la philosophie Schopenhauerienne. Wagner, devant qui la figure de Siegfried était apparue d'abord comme une personnification de l'idéal futur, du jeune homme de l'avenir, plein de force et de vie débordante, avait fait ensuite pivoter la tétralogie entière autour d'une idée nouvelle; Wotan était devenu le protagoniste du drame, le dieu qui avait su tuer en lui toute volonté de vivre. Wotan, Hans Sachs, Marke, tous ces héros étaient, sinon précisément des vaincus de l'existence, du moins des renonçants et des désabusés; ils avaient lu Schopenhauer.

Si Wagner voyait surtout dans cette philosophie ses conclusions, son côté pratique et pessimiste, Nietzsche lui empruntait

plus volontiers ses principes et spécialement sa théorie du monde. Ce que Schopenhauer appelait Volonté de vivre, Nietzsche devait plus tard l'appeler Volonté de puissance. La métaphysique de Schopenhauer était à peu près celle de Nietzsche; l'un et l'autre, proclamant que le monde est représentation, cherchent à justifier ce monde comme phénomène esthétique. Mais ici Nietzsche se séparait inconsciemment de son maître. Pour Schopenhauer la contemplation du monde doit être désintéressée; la perfection c'est d'abolir en soi tout vouloir-vivre; Nietzsche, au contraire, se sentait attiré vers la vie; il tendait à l'affirmer, à prendre, vis-à-vis du monde, l'attitude opposée — tout aussi légitime, — et déjà grondait en lui secrètement la parole de Zarathoustra, qui, non seulement célèbre la vie, mais désire sa répétition, son retour éternel. « Est-ce là la vie? Et! bien, pour l'amour de Zarathoustra, encore une fois! »

Nietzsche étudiait dans cet esprit la littérature grecque et méditait d'écrire un grand ouvrage sur la civilisation antique. Lorsqu'il connut Wagner, un rapprochement se fit dans son esprit entre la tragédie grecque et le drame musical. Peu à peu, de nouvelles idées sur la musique moderne lui étaient suggérées et son livre se réduisait en même temps aux proportions d'une apologie indirecte de Wagner, devenant par là moins savant, mais plus original peut-être, plus suggestif et, pour parler le langage de son auteur, plus *actuel*.

Il serait trop long d'analyser complètement l'*Origine de la Tragédie*. Nietzsche voyait dans la tragédie grecque le moyen que l'hellénisme avait employé pour triompher du pessimisme, pour se représenter esthétiquement le monde. La tragédie est le résultat de deux instincts ou *esprits*, l'esprit Apollinique et l'esprit Dionysiaque, le rêve et l'ivresse. Le premier est le monde de l'apparence, plein de beauté, de sérénité, le monde de la pondération et de la libre aisance dans les mouvements. La vie est un rêve et le rêveur ne veut pas détruire cette illusion; ce rêve, il veut le rêver encore et toujours. L'esprit Dionysiaque brise ces bornes de l'individualité et précipite l'homme dans le torrent de la vie universelle; sous son influence, l'individu entraîné à l'exaltation la plus haute de toutes ses facultés s'anéantit en un complet oubli de soi-même. Apollon, dieu de la forme; Dionysos, Bacchus, dieu du vin, tels sont les deux inspirateurs de la tragédie grecque. Ces deux *esprits* sont, pour ainsi dire, le remède

l'un de l'autre. Imparfaits en eux-mêmes, ils se compensent et se complètent. En effet, la sérénité apollinienne engendre une certaine sécheresse, comme une impossibilité pour l'âme de vibrer, et l'instinct Dionysiaque suscite, comme toute exaltation, un découragement, une lassitude inévitables. Ces deux tendances doivent donc se fusionner, coexister en un équilibre salutaire et se porter un mutuel secours. La tragédie grecque, résultat de cette fusion, devient donc un parfait enseignement, une consolation universelle et une admirable panacée.

Mais bientôt la tragédie devait décliner, et il est facile d'observer dans Euripide les premiers germes de décadence. Euripide subissait l'influence de Socrate, c'est-à-dire de l'homme théorique. A la passion de l'art succédait la passion du savoir ; le but n'était plus d'embellir la vie, mais de l'étudier et d'en rechercher les secrets. Or, ajoutait Nietzsche, nous sommes de nos jours à une époque théorique, mais quelle ne serait pas la grandeur d'un art nouveau si l'on pouvait imaginer que cet art absorbât en lui toute la science, si l'on pouvait imaginer un Socrate non plus hostile à l'art, mais qui, tout en conservant sa passion de la science, « s'exercerait à la musique ». Il faudrait que notre évolution se poursuivît en sens inverse de celle des Grecs et voici précisément que l'artiste attendu est apparu enfin ; Wagner a ressuscité dans le monde moderne et sous une forme nouvelle la tragédie grecque. Saluons en lui le grand rédempteur, celui dont l'apparition doit marquer une ère nouvelle,

Ces théories sur l'évolution de la culture grecque sont assez hasardées, et il est à croire qu'elles ne sont pas très scientifiques ; mais, au surplus, cela importe assez peu, puisque Nietzsche se proposait autant de forger un idéal que d'étudier une époque. Il était avant tout un promoteur d'idées et un initiateur. Wagner le comprit et accepta, sans les bien contrôler, les idées de son jeune admirateur. « J'ai toujours besoin de votre livre, lui écrivait-il, pour me mettre en train entre le déjeuner et la reprise de mon travail ; je lis et puis je reprends la musique de mon dernier acte ». Les deux amis avaient été séparés quelque temps. Nietzsche s'était engagé comme volontaire dans le service des ambulances, mais, après plusieurs semaines passées sous les murs de Metz, il avait dû revenir, miné par une maladie qui ne devait plus le quitter. Cependant son état s'améliorait un peu et cette période de demi-convalescence fut la plus heureuse de sa vie. Nietzsche et

Wagner pensaient en commun, édifiaient ensemble ; l'un était l'éveilleur d'idées, le créateur des valeurs ; l'autre traduisait en mythes, symbolisait en musique ; l'œuvre d'art de l'avenir se dessinait peu à peu, et le triomphe de Bayreuth se préparait comme devant la consacrer définitivement.

Tout ce bel enthousiasme tomba. Nietzsche se rendit à Bayreuth ; il assista aux représentations, mais il était d'humeur hargneuse, plus sauvage, plus étrange que de coutume. Et puis, brusquement, il s'en alla : il se sentait différent. Les deux anciens amis eurent encore une entrevue l'année suivante, mais assez froide, et, lorsque Nietzsche, au retour de Sorrente, envoya à Wagner son nouveau livre d'aphorismes, *Humain, trop humain*, l'abîme était entre eux définitivement creusé.

(à suivre).

Albert JOEL.



Chronique Lyonnaise

* * *

La question des Théâtres au Conseil municipal

* *

Grave et intéressante séance, mardi dernier, au Conseil municipal : il s'agissait de la question des théâtres qui, comme l'on sait, est un des deux plus grands soucis des maires de Lyon. Après trois années d'exploitation des théâtres selon le système de régie municipale, préconisé et instauré par M. Augagneur, et défendu avec un excessif entêtement par celui-ci en dépit des résultats financiers, à vrai dire inavoués, mais pourtant connus comme désastreux, notre nouveau maire, M. Edouard Herriot, a pensé qu'il était nécessaire d'exposer en toute franchise l'état de l'administration de nos théâtres : une séance presque entière du Conseil municipal a été consacrée à l'exposé et à la discussion de cette question importante, discussion que nous reproduisons en grande partie à cause de son intérêt.

Voici d'abord le discours de M. Herriot rendant compte de trois années de gestion de nos théâtres :

La régie directe, votée par le conseil municipal dans sa séance du 6 février 1902, fonctionne depuis l'ouverture de la saison 1902-1903. Elle a donc été appliquée pendant trois années complètes. Il est intéressant de se demander tout d'abord quels en ont été les résultats financiers. Ces résultats, je les produirai sans aucune réserve, estimant qu'il est du devoir d'un maire républicain de communiquer au conseil et, par delà le conseil, au public, tous les renseignements qui leur sont utiles pour juger.

Pour la commodité de la discussion, nous procéderons par année budgétaire et non par année théâtrale. Les chiffres que j'ai l'honneur de vous soumettre proviennent, en effet, de la recette municipale. Il est à remarquer que la question des concerts Bellecour est liée à la question des théâtres, puisque depuis la mise en application de la régie, c'est-à-dire dès 1903, l'orchestre a été engagé chaque année pour onze mois. Auparavant, l'orchestre était libre une fois la saison terminée et les concerts Bellecour étaient exploités par les musiciens eux-mêmes. Il convient donc, chaque année budgétaire, d'additionner les recettes et dépenses du Grand-Théâtre, des Célestins et des concerts Bellecour. Au reste, les dépenses nécessaires au Grand-Théâtre ou aux Célestins ont été souvent prélevées sur le crédit intitulé « Services généraux communs aux deux théâtres. »

Si l'on procède ainsi, on trouve les résultats suivants :

Théâtres municipaux et Concerts-Bellecour

Exploitation en Régie depuis 1902

RECETTES TOTALES

Versé à la recette municipale :

	<u>Grand-Théâtre</u>	<u>Célestins</u>	<u>Concerts-Bellecour</u>
1902.....	159.929 65	127.071 78	
1903.....	360.785 98	252.965 53	24.940 40
1904.....	352.215 04	258.040 65	22.251 34
1905.....	241.513 68	124.993 87	21.849 65
	<hr/>	<hr/>	<hr/>
	1.114.444 35	763.071 83	89.041 39
			<hr/> <hr/>

DÉPENSES TOTALES

Grand-Théâtre

1902. Art. 180, chap. 1er.....	17.606 14		
Art. 180 bis, chap. 1er.....	108.393 86		
Art. 192, chap. III.....	153.000 »		279.000 »
			<hr/>
	<i>A reporter.....</i>		279.000 »
			<hr/> <hr/>

	<i>Report</i>	279.000 »
1903. Art. 222, chap. III.....	54.288 92	
Art. 135, chap. 1 ^{er}	654.551 07	
Art. 157, chap. 1 ^{er}	156.862 73	865.702 72
1904. Art. 33, chap. III.....	3.050 »	
Art. 130, chap. 1 ^{er}	648.773 54	
Art. 132, chap. 1 ^{er}	159.385 36	811.208 90
1905. Art. 129, chap. 1 ^{er}	466.226 93	
Art. 131, chap. 1 ^{er}	57.000 »	
Art. 32, chap. III.....	1.097 10	524.324 03
		<hr/>
	Total des dépenses.....	2.480.235 65
		<hr/> <hr/>

Théâtre des Célestins

Sur l'exercice 1902 : art. 193, chap. III.....	127.026 34
— 1903 : art. 136 — 1 ^{er}	243.892 02
— 1904 : art. 131 — 1 ^{er}	262.006 53
— 1905 : art. 130 — 1 ^{er}	127 938 87
	<hr/>
	Total.....
	760 863 76
	<hr/> <hr/>

Concerts-Bellecour

Première année 1903.....	12.559 75
Deuxième année 1904.....	10.321 60
Troisième année 1905.....	7.990 28
	<hr/>
	Total.....
	30.871 63
	<hr/> <hr/>

RÉCAPITULATION

Dépenses du Grand-Théâtre, du 20 octobre 1902 au 17 avril 1905.....	2.480.235 65
Recettes (mêmes dates).....	1.114.441 35
Subvention (trois années) à 300.000 francs.....	900 000 »
	<hr/>
Excédent des dépenses du Grand-Théâtre.....	465.791 30
Dont il y a lieu de déduire les frais d'orchestre pour 3 années de Concerts-Bellecour : 4 mois par année à 12.000 francs par mois, soit 12.000 × 12 = 144.000 francs, ci.....	144.000 »
	<hr/>
Excédent réel des dépenses du Grand-Théâtre.....	321.791 30
II. — Dépenses du théâtre des Célestins (du 16 septembre 1902 à la fin de la saison 1904-1905).....	760.863 76
Recettes.....	763.671 83
	<hr/>
Excédent des recettes des Célestins.....	2.208 08
	<hr/> <hr/>
III. — Dépenses Concerts-Bellecour pour 3 années (sans l'orchestre).....	30.871 63
Dépenses Concerts-Bellecour (Orchestre 12 mois).....	144.000 »
	<hr/>
Total des dépenses des Concerts-Bellecour.....	174.871 63
Recettes des Concerts-Bellecour (3 années).....	69.041 39
	<hr/>
Excédent des dépenses des Concerts.....	105.830 24

BALANCE

Excédent des dépenses du Grand-Théâtre.....	321.791 30
Excédent des recettes du Théâtre des Célestins.....	2.208 07
<hr/>	
D'où il résulte un excédent de dépenses sur l'ensemble des deux théâtres pendant trois années, de.....	319.583 23
Excédent des dépenses des Concerts-Bellecour.....	105.830 24
<hr/>	
Excédent total des dépenses.....	425.413 47
Si l'on tient compte de ce fait, que le Théâtre des Célestins était loué 25.000 francs par an, soit pour trois années.....	75.000 »
<hr/>	
La Régie a coûté, pendant trois ans, en plus de la subvention..	500.413 47

C'est donc un demi-million que la ville a eu à payer en plus des 900.000 francs que la subvention lui eût coûté pendant ces trois années. Nous sommes autorisés à dire aujourd'hui que la régie n'a pas justifié les espérances que l'on avait fondées sur elle.

Ces espérances sont exprimées dans les rapports de mon prédécesseur, en date des 6 février et 22 juillet 1902, 3 décembre 1903 et 21 novembre 1904. D'après lui, la régie directe devait tout d'abord permettre un meilleur entretien du matériel et un renouvellement plus actif des décors. Or, l'état du matériel laisse présentement beaucoup à désirer et j'aurai à vous prier, Messieurs, de bien vouloir désigner une commission pour en faire l'inventaire avant que je le prenne en charge.

Sans doute, il a été fait des tentatives fort importantes pour élever le niveau artistique de notre théâtre ; des résultats considérables ont été obtenus. L'orchestre, de l'avis de tous, a gagné en cohésion et en autorité ; un de nos critiques parisiens les plus autorisés, M. Léon Kerst, écrivait récemment qu'il est égal désormais au meilleur des orchestres dramatiques de Paris. Notre scène a produit devant le public des chanteurs de premier ordre, engagés pour la saison ou en représentation. Des créations intéressantes ont été faites. Aux Célestins, quelques œuvres curieuses ont été produites, au Grand-Théâtre, le seul fait d'avoir pu présenter la Tétralogie wagnérienne suffirait à honorer une saison. D'autres nouveautés ont été jouées et, si la régie n'a pas pu toujours éviter les moues dédaigneuses de la critique, les protestations des faux connaisseurs, infiniment plus difficiles que les vrais, tous ceux en revanche qui connaissent la complication des entreprises théâtrales, rendront hommage à certaines tentatives.

Mais de graves inconvénients ont été constatés. Il paraît décidément bien difficile d'arracher les chanteurs à la déplorable tutelle des agences et les appointements élevés que nous servons à certains d'entre eux démontrent que la ville n'a pas été ménagée ; elle me paraît payer plus cher que les directeurs de théâtres eux-mêmes, en vertu du

vieux principe qui veut qu'on soit plus exigeant pour une commune que pour un particulier. Il paraît presque impossible aussi de modifier brusquement le goût du public ; de l'amener à renoncer aux vaudevilles stupides ou aux drames incohérents ; le lendemain du jour où les *Tisserands* d'Hauptmann font 447 fr. 95 de recette, le *Juif-Errant* en fait 895 fr. 70.

D'où proviennent ces inconvénients ? Faut-il croire qu'ils eussent été évités si la commission de contrôle, primitivement prévue, avait fonctionné régulièrement ? Messieurs, je ne le pense pas. Le vice essentiel de la régie provient de ce que l'administration d'un théâtre n'a rien de commun avec les autres administrations d'une grande ville. Ou le maire aura une confiance absolue dans son directeur, alors il le laissera libre d'agir, et mieux vaut dans ce cas un directeur exploitant à ses risques et périls, ou le maire voudra se faire lui-même directeur de théâtre et il risquera de se tromper lourdement ; il risquera de ne pas pouvoir distraire, de ce qui doit être son travail quotidien, le temps nécessaire à la surveillance d'un ou de deux théâtres. Jamais l'exploitation théâtrale n'a été plus difficile qu'aujourd'hui ; les artistes ont souvent moins de talent que leurs prédécesseurs et plus de prétentions ; de toutes parts, nous nous heurtons à des syndicats d'intérêts dont les procédés tiennent du chantage.

Je voudrais, Messieurs, vous en citer un exemple. Cette année comme les années précédentes, nous avons désiré traiter avec l'éditeur Heugel, pour son répertoire, où nous prenions : *Thaïs*, *Werther*, *Manon*. M. Heugel a refusé de nous donner son répertoire si l'administration ne montait pas la *Carmélite*, œuvre nouvelle jouée sans succès à Paris. Nous avons refusé d'accepter ces conditions. L'auteur, consulté, nous a déclaré ne pouvoir rien faire. Pour se mouvoir au milieu de difficultés de ce genre, il faut un directeur libre de ses actions, de ses combinaisons, capable de répondre à une intrigue par une autre intrigue.

Mon prédécesseur disait justement, en parlant de la question des théâtres ; j'emprunte ces paroles à la séance du 3 décembre 1903 :

« Cette exploitation est l'une des plus difficiles pour une ville et le résultat en est des moins certains, alors que pour des services comme ceux de l'éclairage, des eaux et des transports, une ville est assurée de faire des affaires, parce que tout le monde use de l'éclairage, de l'eau et des transports. Les produits des théâtres sont plus incertains, parce que c'est une affaire de pur luxe et que, par suite, il est plus difficile de compter sur des revenus assurés. »

Pour ces raisons, j'ai l'honneur de vous proposer, Messieurs, l'établissement de la régie mixte, c'est-à-dire du régime de la subvention en nature.

Un cahier des charges très précis serait établi, édictant les pénalités

pécuniaires. Il y aurait lieu de maintenir l'engagement annuel pour l'orchestre et de prévoir dans le cahier des charges l'entretien et le renouvellement du matériel.

Il ne faut pas, je crois, Messieurs, s'arrêter au principe, et je vous prie de donner sa valeur à l'observation suivante :

La *régie directe* ne peut procurer des avantages appréciables que là où il y a *monopole*. Notre service des eaux nous procure les plus values que vous savez parce qu'il ne redoute aucune concurrence. Exploiter nos théâtres en régie, alors que le Nouveau-Théâtre, le Casino et le Concert de l'Horloge sont exploités par des directeurs libres et peuvent accueillir les artistes ou troupes en tournée avec qui nous refusons de traiter à certaines conditions, — ce serait une grave imprudence. Le principe de la régie ne sera donc pas violé parce que vous en aurez restreint l'application en acceptant la régie mixte, vous ferez œuvre de sagesse sans vous écarter de certains principes qui vous sont chers.

En résumé, je vous propose, Messieurs, de bien vouloir voter la *séparation des deux théâtres et leur exploitation en régie mixte, en accordant au Grand-Théâtre une subvention de 300.000 francs qui serait payée en nature. L'orchestre demeurerait municipal. Il serait expressément inscrit dans le cahier des charges que la ville entend ne rien payer en plus des 300.000 francs de la subvention. Les Concerts Bellecour fonctionneraient en régie, mais les conditions de fonctionnement seraient améliorées.*

Cet exposé remarquablement clair et précis, a surtout le grand et rare mérite d'être très sincère. Nous possédons enfin les résultats financiers désastreux que, pendant trois années, M. Augagneur avait tenus soigneusement cachés. Et l'on ne peut que féliciter M. Herriot d'avoir su dire toute la vérité et de n'avoir pas craint de reconnaître que tout ne fut pas parfait dans la direction artistique de M. Broussan dont, depuis la fondation de notre *Revue*, nous avons toujours proclamé la déplorable gestion; pourtant rendons hommage, avec le Maire, à « certaines tentatives. » Excellentes aussi sont les déclarations au sujet des « syndicats d'intérêts dont les procédés tiennent du chantage ».

Après ce discours, de nombreux conseillers demandent la parole.

Il n'y a qu'une impression de douce gaieté à retenir du discours de M. Laurent Chat. Ce distingué conseiller municipal que certains de nos confrères taxent journellement de . . . médiocrité, cet élu « avancé » qui fut jadis critique théâtral et musical (hélas !) connu par ses opinions réactionnaires et sa langue savoureuse,

retrouve son style d'autrefois et parle avec conviction des artistes « arbitres de leur destinée » de « l'esprit de routine, fils de la sénilité et de l'ignorance qui anime les fils dégénérés de la bourgeoisie voltairienne de 1848 » ; des villes qui doivent « trancher le nœud gordien des méthodes traditionnelles » ; des « directeurs manquant, soit de hardiesse dans la conception, soit d'avisement (*sic*) dans l'initiative, soit de précision dans le programme, soit de cette indépendance morale et de cette sérénité de caractère qui élèvent les hommes au-dessus de la critique ». Enfin, dans un élan superbe, M. Chat propose l'idée suivante :

Tenez ! dites aux maires des grandes villes de France que j'ai citées qu'ils fassent étudier la question par les assemblées communales. livrez leur expérience que nous avons faite avec les avantages artistiques que nous y avons trouvés. les surprises financières qui nous ont attristés, les causes primordiales, techniques et locales qui ont fait que notre attente a été partiellement trompée. Montrez leur la voie de la décentralisation artistique ouverte par ce procédé et elle ne peut l'être efficacement que par celui-là. Célébrez la vieille formule : « l'union fait la force » et les mérites de l'association ; invitez-les à créer un comité intercommunal pour jeter les bases effectives de ce projet idéal qui permettrait à tous de profiter des efforts de chacun et à chacun de recueillir les reflets ou l'écho du beau qu'un autre aurait pu réaliser. Puis, faites appel à l'Etat qui donne des millions annuellement aux seules scènes parisiennes et qui a le devoir d'encourager les arts, même en province !

Et alors, si la réponse est décevante, si l'esprit conservateur l'emporte, et si nous ne trouvons autour de nous que des contempteurs ; si nous devons demeurer isolés, quelque confiance que je persiste à avoir dans la régie, bien appliquée et sévèrement contrôlée, je me résoudrai à tenter un essai loyal d'un mode de subvention en nature qui, à un certain moment, m'avait paru complètement séduisant, mais dont j'ai bien peur qu'il ne porte en lui des sources perpétuelles de conflit et de confusions de pouvoir.

M. Herriot n'a pas de peine à rétorquer les arguments de M. Chat qu'il plaisante agréablement sur son attitude héroïque. Puis, après que M. Novel demande simplement la suppression de toute subvention, M. Hoffherr propose qu'aucun engagement n'ait lieu avant qu'il ait été accepté par une Commission composée du maire, du directeur du théâtre, du chef d'orchestre, du directeur du Conservatoire et des membres de la critique, et M. Fagot, anxieux, se demande si le nouveau régime ne rétablira

pas « le capharnaüm qu'était cette caverne de voleurs qu'étaient les théâtres autrefois. »

A quelques conseillers qui demandent qu'une Commission examine la gestion de M. Broussan, M. Herriot répond : « J'ai fait faire une enquête dans le sens que vous indiquez ; s'il y a eu des abus, il y aura aussi des répressions sévères. Mais je déclare que vous vous trouvez pour cette question dans une situation embarrassante : un maire responsable qui est parti et un directeur qui s'en va. »

Enfin, M. Rivière prend la parole et appuie la proposition de M. Herriot par un long exposé dont les arguments nous semblent excellents :

Pour motiver notre vote, qui supprimera la régie directe, rendra aux Célestins leur liberté et instaurera au Grand-Théâtre le système de la régie mixte, il nous suffira de dégager de la discussion trois arguments essentiels et, à notre avis, décisifs.

L'expérience de la régie municipale, qui se poursuit depuis 1902, peut être présentement jugée dans ses résultats financiers accusés par ces trois derniers exercices : les chiffres qui nous ont été fournis par l'Administration sont concluants. Ces chiffres peuvent être discutés : aussi bien qu'un texte de loi, les chiffres, qui ne se défendent pas, peuvent se plier au gré de celui qui les manie, à des interprétations diverses, et se prêter à des conclusions quelquefois inattendues. Mais il est une constatation sur laquelle il serait puéril de ne pas être d'accord : c'est que la régie a coûté plus cher à la ville que le régime de la subvention. Que la différence atteigne exactement les sommes qui nous ont été indiquées, ou plutôt révélées par la communication de M. le Maire, ou qu'elle n'accuse qu'une somme moindre par des retranchements ou des déductions qu'il serait oiseux de discuter, peu nous importe ; nous estimons qu'une dépense supplémentaire de 100.000 fr., à laquelle il serait exact de fixer approximativement notre déficit annuel, constitue un prix trop élevé de cette expérience, et qu'à ce jour, dans la situation de notre ville, une économie de pareil chiffre ne saurait être indifférente à notre budget.

Que l'échec matériel de la régie doive être attribué à une mauvaise direction, j'en conviens, mais je réponds qu'il a été suffisamment démontré que, quelque bon, quelque excellent même que soit un directeur, la régie directe ne sera jamais une bonne affaire financière, à moins que, cependant, elle soit, au dire de quelques-uns de ses partisans, subordonnée à certaines conditions dont la réalisation me paraît actuellement impossible. Si donc, cette régie nous entraîne à des dépenses plus considérables que celles auxquelles vos prédécesseurs

avaient arrêté la contribution de la ville à l'exploitation de ses théâtres, je ne donnerai jamais mon vote à la continuation de ce système, c'est-à-dire à ce surcroît de dépenses.

Administrateurs des deniers communaux, nous devons avoir comme règle primordiale et impérieuse, en ce moment-ci, la plus grande réserve dans la fixation de notre budget de dépenses ; nous devons nous dire que, dans un délai très prochain, des travaux urgents et nécessaires doivent être exécutés, que des lois générales sur l'instruction et l'assistance publiques appelleront les communes à de nouvelles et graves obligations financières, et qu'aussi s'impose à vous le souci de l'amélioration du sort de notre personnel, qui vous adresse des réclamations si souvent justifiées et auxquelles nous ne pourrions pas toujours fermer l'oreille.

Après cette première considération, que nous imposent les faits, se présente un second argument, d'un autre ordre, mais tout aussi pressant : les théâtres ne peuvent pas être, ne sont pas des services à régie municipale directe.

Les théâtres ne sont pas un *organisme municipal nécessaire*. On peut concevoir une ville sans théâtres : on ne la conçoit pas sans eaux, sans éclairage, sans moyens de transport. Les grands services publics, régis ou concédés, sont toujours monopolisés et doivent ainsi échapper à toute concurrence ; comme tels ils peuvent être administrés par la commune. La commune est alors dans son rôle : elle exerce ses attributions naturelles et légales, quand elle exploite elle-même par ses propres moyens d'action, un grand service de ce genre, qui répond à un besoin d'utilité générale. Elle exerce un service monopolisé et aucune concurrence ne peut atteindre ce monopole.

Les théâtres, au contraire, ne sont pas un service susceptible d'être monopolisé : Le régime des théâtres en France est celui de la liberté, que leur assure le décret du 6 janvier 1864. La ville, dans l'exploitation de ses théâtres, peut être concurrencée par n'importe qui, société ou particulier, les scènes libres existant à Lyon, peuvent aussi bien que notre Grand-Théâtre, jouer l'opéra et l'opéra-comique, tout comme elles jouent la comédie, le drame et l'opérette. Il est impossible de monopoliser l'exploitation de ces établissements, dont le nombre n'est pas limité, ni la liberté réglementée.

Enfin et en troisième lieu, les théâtres répugnent par leur nature même à leur régie par une administration publique. Une industrie peut être monopolisée par la commune, tels que transports, éclairage, eaux, etc., ou par l'État, comme les postes, les tabacs et les allumettes. Mais un commerce ne peut l'être, et l'exploitation d'un théâtre est un commerce et non une industrie.

Un directeur de théâtre est, dans le sens réel et juridique du mot, *un commerçant*, obligé de s'adonner sous peine de faillite à toutes les

habitudes, à toutes les pratiques du commerce, de lutter contre la concurrence, de se livrer à une publicité de jour en jour plus nécessaire, plus savante et plus coûteuse, de discuter et de transiger à chaque instant sur les mille détails d'une entreprise chaque jour plus complexe et plus délicate. Est-ce là le rôle d'un maire d'une grande ville ? Doit-il sacrifier une partie de son temps et de ses préoccupations à la régie de deux théâtres, au gouvernement de deux troupes d'artistes ; à se charger quotidiennement, pendant six mois de l'année, du lourd souci d'une direction aussi étrangère à ses attributions ? Prisonnier de son budget, ennemi des dépenses aventureuses, naturellement défiant à l'égard des initiatives aléatoires, qui auraient un fâcheux retentissement sur le budget, il tiendra sous son autorité sans cesse en éveil et sans cesse en inquiétude le directeur sans liberté et sans initiative.

Ce système est l'administration, mais pas l'exploitation des théâtres. Que fait d'ailleurs l'Etat lui-même envers ses quatre théâtres subventionnés ? A-t-il jamais songé à les régir directement, lui qui possède cependant d'autres ressources, d'autres moyens d'action qu'une ville, quelque grande qu'elle soit ? L'Etat subventionne ses quatre théâtres, mais laisse leurs directeurs libres, conservant sur eux la haute autorité que lui donne son droit de nomination et le cahier des charges qu'il leur impose.

Tels sont les arguments qui militent contre la régie municipale. Quel régime lui succèdera ? La liberté aux Célestins, théâtre dont l'histoire nous apprend que, toutes les fois qu'il a joui d'une complète indépendance, il a su mener à bien ses affaires.

La régie mixte, ou plus exactement la subvention *conditionnée* au Grand-Théâtre, subvention sur laquelle seront privilégiés les masses et le personnel permanent de cet établissement, condition nécessaire à insérer dans le futur cahier des charges si le conseil veut éviter le retour de certaines déconfitures qui ont laissé dans nos finances un mauvais souvenir. Mais en dehors de cette condition et d'autres à stipuler dans le cahier des charges, liberté complète au directeur qui exploitera à ses périls et risques.

Telles sont les conditions que nous présentons au conseil et à l'adoption desquelles nous n'avons mêlé aucune préoccupation politique. Peut-être une fraction importante de cette assemblée verra dans cette discussion une question de principe : partisans de la municipalisation de tous les services publics, certains de nos collègues ne souffrent à cette règle aucune exception.

Qu'ils me permettent de leur dire qu'aussi fermement attachés qu'eux-mêmes à ces principes, qui sont et doivent être dans l'avenir la loi des grandes municipalités modernes, principes sur l'étendue desquels nous sommes singulièrement en retard en comparaison des progrès réalisés par certaines villes étrangères, vous n'estimerez pas,

nous ne pouvons estimer que ces principes rencontrent, pour les raisons exposées, une de leurs naturelles applications dans la question des théâtres.

Nous estimons au contraire que la grande majorité de la population lyonnaise sera reconnaissante à son conseil de délivrer le budget communal d'un surcroît de dépenses inutiles, d'épargner au chef de sa municipalité le souci irritant d'une exploitation qui répugne à la nature et à la dignité de ses fonctions, et enfin restituer à nos théâtres le vrai régime qui leur convient, celui de la liberté, conditionnée, réglementée et surveillée par ses représentants.

Les deux discours de MM. Herriot et Rivière semblent avoir épuisé la question : aussi le projet de régie mixte, tel que l'exposait le maire, a-t-il été adopté à une forte majorité.

Nous ne pouvons que nous réjouir de ce vote dont M. Herriot saluait, l'autre jour, la proclamation de l'exclamation joyeuse : « La régie a vécu ! » Un directeur responsable financièrement sera, quoi qu'il arrive, préférable à un fonctionnaire gratifié d'un traitement fixe et, par suite, un peu indifférent aux résultats pécuniaires de son exploitation. D'autre part, l'intelligence et le goût éclairé de M. Herriot nous rendent certains que la direction du Grand-Théâtre ne sera pas confiée à quelque nouveau Broussan muni, à défaut de valeur artistique, de puissantes recommandations politiques. Le choix du directeur de notre scène sera certainement difficile car les compétiteurs seront nombreux, mais nous sommes d'avance rassurés sur le résultat. D'ailleurs, quel qu'il soit, le futur directeur du Grand-Théâtre n'aura pas de peine à ne pas faire regretter l'homme néfaste que les Lyonnais, comme les Nancéens il y a quelques années, voient partir avec joie et que, peut-être, recueillera prochainement, hélas ! l'Académie nationale de musique.

LÉON VALLAS



GRAND-THÉÂTRE

La Direction du Grand-Théâtre nous a généreusement gratifiés de trois premières cette semaine : *L'Attaque du Moulin*, *La Vie de Bohème*, et un ballet de M. Flon, *Myosotis*. La première reprise, celle de l'opéra de Bruneau, tire surtout son importance de ce que cet ouvrage n'avait pas été représenté ici depuis sa création ; j'en parlerai donc avec quelque développement, mais je serai bref sur l'opérette de M. Puccini, d'abord

parce qu'il faut savoir se borner, et ensuite parce qu'il me paraît convenable de réserver pour le compte rendu d'une des créations dont on nous menace à bref délai, les aménités qui me viendront touchant la jeune école transalpine.

L'Attaque du Moulin

Les compositions de Bruneau constituent dans l'histoire du théâtre un stade nettement isolable, original et particulier. Elles représentent en musique ce que l'œuvre de Zola est en littérature : elles sont les *Rougon-Macquart* du drame lyrique : elles sont l'expression de l'École naturaliste : surtout elles veulent l'être.

C'est peut-être ce parti-pris de réalisme outrancier, ce désir d'éviter le convenu, cet amour du vrai, qui firent à l'origine le succès de *L'Attaque du Moulin*, et qui lui occasionnèrent aussi d'acerbés critiques : mais, jouée il y a dix ans, cette pièce qui semblait d'une audace révolutionnaire, et où l'on se plaisait à admirer de courageuses initiatives, semble, à la reprise, bien moins neuve qu'on n'aurait cru ; elle a vieilli, elle date, le procédé et la convention transparaissent sous le voile de crudité et de nature qu'on lui reprochait autrefois. Et ainsi, pour beaucoup, cette reprise fut une désillusion cruelle.

Le livret est, je crois, une cause première dans ce vieillissement et dans cette désillusion. On aurait pu tirer de ce sujet, peut-être, un drame excellent, mais tel qu'il est, ses invraisemblances multipliées, la surabondance des épisodes parasites, et jusqu'à ses envolées de lyrisme descriptif, propres seulement à arrêter l'action, en diminuent considérablement l'intérêt. On sait la donnée, fort simple : le père Merlier accorde sa fille Françoise à un jeune flamand, Dominique Penquer. Pendant que l'on fête les fiançailles dans la cour du moulin, le tambour du village annonce que la guerre vient d'être déclarée (Acte I^{er}). La débâcle commence ; les Français ont tenu bon dans le moulin pendant plusieurs heures : bien que flamand, Dominique s'est battu à leurs côtés. Les Allemands qui pénètrent chez Merlier, après la retraite des Français, arrêtent le jeune homme ; il refuse de servir de guide aux ennemis. On va le fusiller, mais Françoise lui indique un moyen de s'enfuir pendant la nuit (Acte II). Dominique se sauve, en effet, en tuant une sentinelle. S'il n'est pas retrouvé, le père Merlier sera fusillé à sa place (Acte III). A l'aube, Dominique revient, inquiet de ce qui s'est passé au moulin, depuis sa fuite. Le père Merlier et Marcelline, la vieille servante, font croire à Françoise et à son fiancé que tout s'est passé sans encombre ; mais quand les Français reviennent déloger l'ennemi du moulin, le capitaine prussien fait exécuter Merlier, tandis que Dominique est sauvé.

Je ne veux pas m'arrêter à nombrer les invraisemblances de cette

trame : Dominique se sauve difficilement la nuit du moulin occupé par les Allemands ; il y rentre et en repart en plein jour. Merlier, condamné à mort, se promène librement, reçoit Dominique, cause avec lui sans être inquiété. Une sentinelle sous les armes s'entretient longuement avec Marcelline. Et il est surtout horripilant de voir, à la fin du quatrième acte, les personnages qui auraient cent fois le loisir de se cacher ou de se dérober à la mort par la fuite, attendre bêtement que le capitaine ennemi ait le temps de faire fusiller son otage avant de céder la place. Qu'on vienne, après cela, se moquer des chœurs de l'Ancien Répertoire, qui attendent les catastrophes en chantant des couplets.

Un autre reproche, très grave, a été fait au livret adopté par Bruveau : c'est l'opposition du premier acte, pure scène d'opéra comique, avec le drame qui va suivre. On pourrait ajouter que ce premier acte, et à un moindre degré les trois autres, contiennent de bien inutiles longueurs.

On a fait observer, enfin, combien le langage que le librettiste prête à ses personnages est peu conforme à leur caractère et à leur condition. Mais c'est ici le procès de l'œuvre entière de Zola qu'il faudrait entreprendre, et c'est de quoi l'on ne s'est pas avisé. Ce n'est pas, en effet, dans ses livrets seulement, que l'auteur des *Rougon-Macquart* se laisse à chaque instant emporter par l'élan lyrique et quitte, sans paraître s'en rendre compte, le terre-à-terre naturaliste qu'il ne cesse de considérer comme son exclusif domaine. Et j'en pourrai citer mille exemples, particulièrement dans *Le Rêve*, dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, dans *Une Page d'Amour*. Cette réaction de la poésie innée contre le réalisme voulu, cette opposition si violemment antithétique entre les envolées de lyrisme et la vulgarité des cadres, cette antinomie des caractères et des expressions, ce besoin de faire craquer par de larges peintures et des tableaux aveuglants de lumière, la gangue de malpropreté physique et de hideur morale à quoi il se voulait restreindre, ce mélange constant et comme involontaire de romantisme grandiloquent et sonore et d'obscénité douloureuse et sadique, cette germination inconsciente qui tire du fumier où son génie se vautre, la floraison magnifique du poète qu'il cachait en lui ; c'est Zola tout entier. Ses garçons de ferme, ses gouapes impulsives, ses filles perdues, sont des héros de chansons de geste : un souffle d'épopée soulève par instant leurs haillons, et si l'on pouvait définir un des génies les plus étranges de notre époque par un jeu de mots, je dirais que Zola est un porc épique.

Voilà pourquoi la sentinelle, au mépris de toute illusion scénique et de toute vraisemblance chante sa mélodie du second et du troisième acte. Voilà pourquoi Françoise émet des idées générales sur la famille et Marcelline des notions hautement philosophiques sur la guerre. Voilà pourquoi enfin, un garçon meunier chante, au moment de mourir, ce poème des Adieux à la forêt, qui est une ineptie dramatique mais une

merveille de style large et une splendide prosopopée. Jugez-en :

Le jour tombe, la nuit va bercer les grands chênes;
Un large frisson passe et la forêt s'endort.
Elle exhale déjà sa lente et rude haleine;
L'odeur puissante fume au ciel de pourpre et d'or.
Adieu forêt profonde, adieu géante amie,
Forêt que posséda mon rêve de seize ans,
Quand j'allais, chaque soir, te surprendre endormie,
Défaillant sous ton ombre et perdu dans tes flancs.
Et si demain, je suis fusillé, dès l'aurore,
Que ce soit sous tes pins, tes frênes, tes ormeaux.
Je veux dormir en toi, je veux t'aimer encore,
Sous l'entrelacement pâmé de tes rameaux.
Et si, Françoise vient, à genoux sur tes mousses,
Pleurer, tu mêleras tes sanglots à ses pleurs:
Vos larmes dans la nuit, me baigneront très douces...
Adieu Françoise! Adieu forêts! Chères douleurs!

« Les rameaux pâmés », « Surprendre la forêt endormie » « défaillant sous ton ombre » « Forêt que posséda mon rêve ». Ceux qui connaissent et qui aiment l'auteur de *Rougon-Macquart* ne le trouveront jamais plus lui que dans ce court poème. Mais quelle erreur de perspective scénique, et quelle regrettable confusion des genres! Il est permis d'affirmer que, en ce qui concerne le poème, l'essai d'application, au théâtre lyrique, des doctrines naturalistes n'a pas abouti. Il reste à voir quelle fut dans cette tentative la part du compositeur.

* * *

Dans le compte rendu de *l'Attaque du Moulin* paru dans *l'Express* au lendemain de la reprise, mon éminent confrère Marc Mathieu m'adjure de ne pas élever au rang de leitmotive les réminiscences contenues dans ce drame. J'ai la mort dans l'âme à l'idée de contrister mon bon maître, mais je vais être tout justement obligé de constater que c'est qui caractérise et définit la manière de Bruneau, c'est l'emploi qu'il a fait des motifs conducteurs.

L'analyse thématique de *l'Attaque du Moulin*, comme aussi celles du *Récit* et de *Messidor* a été faite excellemment par M. Etienne Destranges (1). J'adopterai les dénominations qu'il a choisies pour ces thèmes, comme j'ai adopté pour la *Tétralogie* celles de Wolzogen, afin de ne pas compliquer la nomenclature. Or, il résulte de cette analyse que ce qui distingue les motifs de Bruneau c'est leur tendance à la mélodie. J'entends par là qu'au lieu de n'être que de très courtes propositions, à la fois très caractéristiques et très malléables, ce sont plutôt de petites phrases formant un tout complet, chantant et individuel.

(1) *l'Attaque du Moulin* in *Revue internationale de musique*, 15 septembre et 21 octobre 1898. *Messidor* et le *Récit*, 2 brochures chez Fischbacher.

lement significatif, qui sont par elles-mêmes des mélodies, et qui ne prennent la valeur d'un leitmotiv que par la fréquence de leurs réapparitions. Leur manque absolu de malléabilité les éloigne extrêmement de ceux de *l'Anneau du Nibelung*. Comme exemples typiques je citerai le motif de la « Terre de France » apparu dès la page 1, ligne 1, et correspondant au texte : « Jamais paix plus large n'était descendue sur un coin plus heureux de nature ». Ce thème n'a pas moins de sept mesures. De même celui des « Fiançailles » (page 4, l. 1), qui a huit mesures, et celui du « Capitaine français » (p. 104), qui est une phrase mélodique entière. Si l'on veut bien se souvenir que les motifs du *Récit* présentent ce défaut d'une façon plus constamment accentuée encore, on sera porté à conclure que c'est là une diagnose essentielle du style thématique de Bruneau.

Il est fâcheux de constater ensuite ce que les thèmes courts, à première vue altérables et plus véritablement conducteurs, ont précisément d'insignificatif et d'indécis. Tels le motif du « Caractère de Françoise » (p. 11 l. 1) que Destranges lui-même n'explique que par un miracle d'exégèse bien soupçonné d'un excès de bonne volonté ; celui du « Travail » : (p. 14 l. 1) celui, incompréhensible, de la « Guerre » (p. 84, au chant) ; celui de la « Sentinelle » (p. 170, l. 1). Et enfin, de tous les thèmes d'Amour que le théâtre lyrique contemporain nous offre, celui de *l'Attaque du Moulin* (p. 12, l. 1 et 2) est bien certainement le plus médiocre, et le moins inspiré.

Si donc nous exceptons les motifs à signification douloureuse ou sinistre, où Bruneau excelle véritablement (thème de l'Ardeur, p. 15, l. 1 ; thème des Enfants tués, p. 20, l. 2 ; thème de la Destruction, p. 84, l. 2 ; thème du Couteau, p. 111, l. 1 ; thème du Sacrifice, p. 232, l. 2, ces deux derniers remarquables) nous voyons que l'on peut faire d'abord à l'auteur de graves reproches sur le choix des motifs adoptés comme conducteurs : les uns trop longs sont des mélodies seulement répétables, les autres démunis de sens ne signifient rien à l'oreille, si l'on ne s'est pas préalablement documenté par une analyse, ce que l'on n'a jamais le droit d'exiger du spectateur.

Après cela il est facile de prévoir que l'on n'aura que des critiques à adresser à l'auteur pour l'emploi de l'écriture thématique. Et, en effet, on ne peut s'abstenir de faire ici, et avec bien plus de force encore, les remarques que j'exposais à propos des œuvres de Reyer, de Lazzari, de Saint-Saëns : choisir des thèmes, les répéter toutes les fois que la situation le comporte, en changer l'instrumentation, la tonalité, voire le mode, les reproduire en valeurs augmentées ou diminuées, c'est en faire plus que des réminiscences, mais ce n'est pas tout ce qu'on peut tirer du style thématique. Et j'en reviens toujours à ce que j'ai dit à propos de *Sigurd*, à propos d'*Armor*, à propos de *Samsen*, un motif n'est conducteur qu'autant qu'il s'altère et

se transforme, parallèlement aux évolutions scéniques ou subjectives des sentiments, des personnages ou des idées générales dont il est la transcription sonore. Et encore ici, surtout ici, ce n'est pas le cas.

Si nous laissons de côté cette question des leitmotiven, il reste à considérer dans *L'Attaque du Moulin* des pages symphoniques et des phrases de chant, dont plusieurs extrêmement développées. Ainsi la scène des fiançailles au premier acte, manifestement inférieure à celle du *Roi d'Ys*, dont la comparaison s'évoque aussitôt. Tel aussi l'interlude du deux, violemment sonore, et dont la constituante essentielle est la charge vibrant aux trompettes. Mais que dirais-je de la mélodie pleurarde, bête, scéniquement absurde, et musicalement inexistante que gémit la sentinelle à la fin du second acte, avec une fâcheuse récurrence, au troisième : cette romance sentimentale dépasse les plus lamentables *Pensées d'automne* de M. Massenet. Et comment qualifier la scène militaire : « Frère nous te ferons de belles funérailles » ? Les adieux à la forêt, malgré quelques banalités, sont évidemment d'une toute autre envergure, et d'un autre mérite : c'est bien avec le duo de Dominique et Françoise la page la plus agréable de la partition.

Reste un dernier élément, atroce celui-là : le récitatif. Il n'y a pas de naïveté dans *Les Huguenots* ni dans *La Juive* qui vaille les déclamations du premier acte de *L'Attaque* et la prosaïque causerie de Merlier et Marcelline. Et s'il fallait y trouver un équivalent, je crois qu'on n'en saurait trouver de meilleur que les récitatifs de *Cavalleria Rusticana* : c'est tout dire.

Au fond et en résumé, *L'Attaque du Moulin* se compose de deux éléments distincts et opposés : d'une part des romances fleurant l'italianisme au point d'incommoder, des pâmoisons à la Massenet, des mélodies odieusement banales, et des attendrissements de commande : d'autre part, des violences soudaines, des éclats non préparés, des duretés imprévues, des fracas inexplicables : et la juxtaposition voulue, le heurt pénible, la discordance froissante qui en résultent constituent tout justement ce que Willy-Gauthier-Villars dépeignait de cette image mémorable : cataplasme d'un côté, verre pilé de l'autre.

Rien n'est plus exact en ce qui concerne la mélodie ; joignons que les procédés harmoniques, péniblement artificiels, multiplient cette impression, et qu'on voit succéder à la nullité des simples accords chers à Verdi, de redoutables dissonances que rien n'amène, des agrégations inédites que rien ne justifie, des altérations criardes que rien ne nécessite. Et cette impression s'accroît encore par les défauts cherchés de l'orchestration : les cantabile de violon, les douceurs de flûtes, les romances de hautbois, les évanouissements de violoncelles, s'arrêtant, brusquement tranchés par des plaquages subits d'accords

tutta forza, des tintamarres de batterie, des hurlements de cuivres déchainés. De telle sorte que l'audition de *L'Attaque du Moulin* présente une alternance fâcheuse de mélodies qui endorment et de tapages qui réveillent en sursaut. J'exagère très peu, je vous assure.

L'interprétation de cette reprise avait des côtés intéressants : M. Dangès est un excellent père Merlier, peut-être un peu trop noble pour un paysan, mais cependant très en scène, avec, au dernier acte, une note très juste d'émotion contenue. Vocalement il a été parfait déclamant avec goût, unissant à ce timbre admirable que nous sommes toujours heureux de louer, un art non douteux.

M. Jérôme a été fort agréable dans le rôle de Dominique, qu'il a joué avec simplicité et chanté avec l'autorité et le charme qui sont ses qualités maîtresses.

Le côté féminin était très loin d'être aussi bon. Mme Alice Baron a été franchement mauvaise ; je reconnais volontiers qu'elle n'est qu'à demi coupable et qu'on n'aurait pas dû attribuer ce rôle à une falcon. Elle a eu des demi-teintes et des petits cris à l'aigu, qui faisaient songer désagréablement à Mme Rigaud-Labens ; en outre son jeu était d'une froideur et d'un convenu tout à fait regrettables, Mme Doria n'était pas beaucoup meilleure : elle manque tout à fait de médium, et son jeu est absolument dépourvu de naturel.

Les autres rôles étaient tenus par MM. Lafont, Sarpe, Van Laer, tous trois assez bons, et par M. Echenne qui s'est révélé en capitaine français, superbe de désinvolture et de brio, et poussant l'innovation jusqu'à chanter constamment juste.

Les chœurs étaient convenables sans plus ; l'orchestre tout à fait excellent.

Quant à la mise en scène, j'avoue n'y avoir rien compris. Il y a de *L'Attaque du Moulin* deux versions : ou bien l'action se passe pendant les guerres de la première République, ou bien au début de l'invasion de 1870. La première version est celle de l'Opéra-Comique, la seconde qui avait été répétée, mais non adoptée, à la reprise à Paris, est celle de différents théâtres de province, celui de Nancy entre autres. M. Broussan n'a pas choisi, il a cumulé ; les civils sont en costumes XVIII^e siècle, les militaires en uniformes de 1905. M. Jérôme a une perruque à queue, M. Echenne est en capitaine d'infanterie de ligne. En outre l'armée allemande porte des costumes ainsi arlequinés : capotes françaises, baïonnettes françaises, fusils chassepot, ceinturons français pour les uns, des dragons d'Alcala pour les autres, coiffures variées offrant un choix de casques à pointes prussiens, de casques à chenilles saxons, de casquettes plates bavaroises. Ce n'était pas la peine d'engager M. Nerval pour continuer les facéties de M. Lorant. Qu'on joue perpétuellement dans des décors malpropres et ridicules, dont le théâtre

municipal d'Agen ne voudrait pas, nous y sommes habitués ; mais qu'on se moque de nous en nous infligeant une mise en scène inconvenante et inepte, c'est ce qu'on ne peut laisser passer sans protestation.

La Vie de Bohême

Je vous dirai, avant toutes choses, que le roman de Mürrger est une de mes plus violentes antipathies et que j'exècre le monde qu'il peint. On ne manque pas, à chaque reprise d'une quelconque *Bohême*, comédie ou opéra (il y en a tant aujourd'hui) de reprendre l'antienne bien connue sur la décadence de ce monde joyeux, et la dégénérescence du bon tapage cher à nos grands-pères. Or, je ne vois pas du tout ce que les étudiants de 1848 et les rapins et les poètes de ces époques périmées avaient de si spécialement sympathiques. Ils ne payaient pas leurs dettes, et n'avaient d'ailleurs jamais d'argent, ils étaient fort débraillés, très vulgaires d'expression, extrêmement bruyants et braillards, dans une perpétuelle ribotte et un sempiternel *gaudeamus igitur* : ce sont là des vertus dont je n'ai point le respect. Mais, nous dit-on, ils connaissaient le véritable amour et fréquentaient un être rare, d'un charme exquis, dont l'espèce est maintenant perdue et qui s'appelait la grisette. La grisette c'était une sorte de femme très romanesque, très tendre, pas très fidèle, mais très amoureuse et pas du tout vénale, et dont le rêve était une mansarde et un cœur, pourvu que sur la fenêtre de la mansarde il y eût un pot de giroflée (O Jenny l'ouvrière), et que dans le cœur il y eût le mépris du bourgeois. Mais quoi, cette race précieuse, est-elle éteinte véritablement ? Ah ça ! vous n'avez donc jamais attendu à la sortie des grands magasins ? Perdue, la grisette, c'est naïveté pure. Elle a seulement changé de nom. Elle s'intitule mannequin, première, ou trottin, suivant les grades.

Quant au mépris du bourgeois, je vous accorde que c'est un sentiment admirable. Le bourgeois, disait Flaubert, c'est tout ce qui pense bassement. Là-dessus nous sommes tous d'accord. Si le bourgeois en est resté à la peinture du second empire, aux romans de M. Georges Ohnet, à la musique italienne, conspuons le bourgeois. Seulement ne perdons pas de vue une seconde que les bohèmes de Mürrger sont tout justement de la graine de bourgeois, et que nous voyons à la fin du livre, le peintre vendre ses tableaux, le poète écrire des vers qui s'éditent, le philosophe devenir cuistre en province, et le musicien recueillir un héritage, (C'est cela, ou à peu près ; je les confonds peut-être, mais c'est sans importance). La Bohême nous apparaît dès lors comme une maladie de jeunesse, une fièvre de croissance, un état pathologique momentané ; cette phlegmasie est devenue plus rare à notre époque, ça ne m'apparaît pas comme une catastrophe publique

Mais je ne fais que rééditer ici ce que Jules Lemaitre a mis au jour depuis pas mal d'années déjà. Laissons donc le livret et parlons plutôt de la partition.

Nous sommes actuellement en possession de deux *Bobème*, l'une de M. Puccini, l'autre de M. Léoncavallo. Quand on entend l'une on voudrait être à l'autre, et *vice versa*. C'est qu'elles ont toutes deux les mêmes défauts, les mêmes vices incurables ; elles sont infectées à des degrés voisins, et malgré un indiscutable effort vers le modernisme, d'un même virus donizettique. Elles ont beau avoir été écrites dans les toutes dernières années du XIX^e siècle, on sent trop la fâcheuse hérédité transparaitre : il y a du Verdi là-dedans, et du Rossini et du Bellini, et c'est toujours le même *tempo di valzer* qui fait tournoyer la musique italienne depuis ses origines, depuis toujours.

Je sais que ceci va soulever des protestations véhémentes. Tous ceux qui se piquent de mélomanie, vont m'abandonner la *Bobème* de Léoncavallo (qu'en ferais-je, Dieu bon !) pour défendre la *Vie de Bobème* de Puccini, qu'ils affirmeront grandement supérieure. J'atteste le ciel que je pensais comme eux, hier à huit heures du soir, en m'asseyant dans mon fauteuil d'orchestre : mais cette conviction profonde, ancrée, arrêtée, a fondu doucement au son des harpes pucciniques. Je vous accorde que la mort de Mimi est émouvante, mais pas musicalement, et seulement comme scène de mélodrame : je vous concède que le tableau de la barrière d'Enfer est bien vivant, mais n'est-ce pas surtout par son décor et sa figuration : j'avoue que la succession des quintes qui s'égrènent au début du trois sont d'une belle audace, et que risquer la bitonalité n'est pas un courage ordinaire sur les rives du Po, de l'Arno ou du Tibre, mais vous savez bien qu'on a fait mieux depuis ; je reconnais enfin qu'il y a dans la *Vie de Bobème* abondance de petits bouts de phrase très mélodiques et très mélodieux, et ça je l'avoue sans restriction, parce que c'est la grande qualité des Italiens, et que c'est pour cela qu'ils ont été jadis les maîtres de l'opérette et de la buffa (et ils le seront encore quand ils voudront renoncer au drame lyrique). Mais vous ne pouvez nier par contre que, malgré l'extrême bonne volonté de l'auteur, la mélodie est fréquemment banale, avec un relent de *Lucia di Lammermoor*, de *Fille du Régiment* ou de café-concert à votre choix ; que l'habitude de renforcer les voix par les instruments aigus n'est pas quelque chose de bien neuf, ni de bien astucieux ; que le contrepoint n'est pas en général bien riche, et qu'il se réduit fréquemment à un accompagnement plutôt rossinien ; qu'enfin et surtout l'orchestration est misérable, qu'elle se ramène exclusivement aux violons tantôt *con sordini*, tantôt massés en grands élans *rin forzando*, à la corde de *la* des violoncelles, et à des harpes, qui ne s'interrompent tout de même pas assez souvent pour ne pas être un peu exaspérantes. Et tout cela fait une musique, qui manque de distinction, de

science et de nouveauté, et qui est très exactement d'excellente musique d'opérette, mais rien de plus.

On m'objecte qu'elle est agréable à entendre, Je le veux bien : j'ajouterai qu'elle est digestive et que ses unissons de cordes ont une vertu merveilleuse pour aider les mouvements péristaltiques de l'intestin grêle. Seulement, ne venez pas me parler des progrès de l'école transalpine et de la supériorité de la *Bohème* sur les *Foscari* ou les *Purilains*. Non, l'école italienne a cela de commun avec la civilisation chinoise, qu'elle ne progresse plus ; sans doute pour avoir atteint d'emblée la perfection.

Peut-être, avait-on insuffisamment répété l'opérette de Puccini, car la première représentation accusait un peu de flottement, et n'était pas au point d'une façon parfaite. Les quatre bohèmes étaient représentés par M. Geyre, auquel je ne reprocherai que son abus des demi-teintes et des mezzo voce, peu rationnel ici ; M. Lafont, bon chanteur et comédien passable dans ce rôle qui n'exige pas une tenue scénique bien difficile ; M. Delpret, dont la voix rude et le jeu un peu gauche convenaient assez bien au personnage de Marcel, et M. Alberti, toujours superbe d'assurance, de décision et de nullité. M. Van Laër et M. Dubois remplissaient très correctement les rôles de Benoit et de Saint-Phar.

Mme Lise Landouzy était, je suppose, la raison principale d'une affluence considérable de spectateurs. C'est une très excellente artiste, et il n'y a certainement, ici comme dans les autres rôles où nous l'avons entendue, que des éloges à lui adresser. Je crois pourtant bien qu'elle a été moins parfaite qu'à l'ordinaire à la fin du troisième acte et que dans le duo avec Rodolphe, et dans le quatuor, elle a eu quelques notes d'une justesse un peu hésitante. C'est, je pense, le voisinage de Mme Fobis qu'il faut inculper ; elle a continué à flirter avec la note juste, sans s'y arrêter jamais.

Les chœurs et la figuration eussent pu être meilleurs au second acte. L'orchestre a joué comme il convenait une partition d'ailleurs facile. Et je termine (*alba lapillo nota diem*) par des éloges à la Direction pour le très joli décor de la Barrière d'Enfer, d'une très heureuse disposition et d'un goût parfait.

Myosotis

Le ballet de M. Philippe Flon créé à Bruxelles en 1887, fut joué pour la première fois à Lyon en décembre 1903. j'en rappelle en quelques mots la très simple affabulation :

Un jardinier (M. Soyler de Tondeur) se promène au milieu de son parterre. Un sécateur en main il va dans la nuit finissante choisir les fleurs les plus fraîches. L'aube paraît, les fleurs s'éveillent et commen-

cent sur le thème d'une valse lente, une série de figurations. Elles se disposent en corbeilles d'aspect varié, tandis que les violoncelles chantent une caressante mélodie. Puis c'est un intermezzo : le jardinier muni d'un arrosoir poursuit le Myosotis (Mlle Joséfa Cerny), qui est le roi du parterre. L'orchestre va crescendo à grand renfort de cuivres et de batterie, puis s'éteint pour laisser entendre le chant d'un hautbois solo qui nous annonce l'arrivée d'un jardinier travesti (Mlle Francine Aubert); la pastorale est suivie d'une polka. Un adagio, un allegro se succèdent. Le papillon (Mlle Sosso) est entré dans le parterre. Il poursuit le Myosotis. Signalons un motif extrêmement mélodique du premier violon solo, puis la phrase tumultueuse des trombones à laquelle se superpose un dessin des cordes du plus heureux effet. Et c'est enfin une série de variations et le final comportant une mazurka et une apothéose.

L'interprétation chorégraphique ne faisait regretter en rien celle de la création. M. Soyser de Tondeur, Mlle Cerny sont restés ce qu'ils étaient il y a deux ans, tout à fait très bons. Mlle Francine Aubert est charmante de souplesse et de grâce. Quant à Mlle Sosso, il n'y a pas d'épithète adéquate à la perfection de ses formes, et à l'élégance de ses mouvements. Que les ballets sont donc un oasis agréable au milieu des violences de Bruneau et des mièvreries pucciniques !

La musique de M. Flon, très variée, très appropriée à son but chorégraphique, et fort bien écrite, a retrouvé son succès d'autrefois. M. Archaïmbaut figurait sous le pupitre du chef d'orchestre. C'est un monarque constitutionnel : il règne sur les instrumentistes, mais ne les gouverne pas.

EDMOND LOCARD.



LES CONCERTS



Concert du Quatuor Hayot

La Société lyonnaise des concerts de musique classique qui, pendant vingt-cinq ans, a fait profession d'opinions réactionnaires un peu excessives, semble vouloir se moderniser. Et, à son concert de mardi dernier, elle a donné, avec le concours du Quatuor de Paris (Hayot-André-Denayer-Salmon), la première audition du quatuor de Debussy.

C'était là une sensationnelle première ; nombreux était le public invité à entendre une œuvre que bien des auditeurs ont cru toute

récente. Et pourtant il y a exactement douze ans, en 1893, que ce quatuor, fut joué, pour la première fois, à la Société Nationale

Il est probable que, entendu à cette époque, le quatuor de Debussy eût effaré nos compatriotes autant qu'il étonna Maurice Kufferath, l'actuel directeur du théâtre de la Monnaie, qui écrivait alors dans son *Guide Musical* :

« Séance consacrée aux œuvres de M. Claude-A. Debussy, un adepte de la nouvelle école du pointillisme musical et de l'amorphisme universel. Où cette école nous mènera, à quoi elle aboutira, il est difficile de le pressentir et ce n'est pas notre affaire. Nos petits-neveux seront fixés là-dessus et nous traiteront peut-être de vieille perruque pour n'avoir pas su comprendre Debussy, comme nous avons quelquefois traité nos prédécesseurs qui n'avaient pas deviné Wagner. »

Et l'éminent critique ne se trompait pas ; nous sommes un peu portés aujourd'hui à le qualifier de « vieux jeu » car les fameuses audaces de Debussy ne nous étonnent plus ; les autres ouvrages de ce musicien et ceux surtout de ses disciples nous ont familiarisés avec des nouveautés déjà anciennes ; les heurts d'autrefois sont devenus caresses ; les durs frottements d'antan, volupté.

Pourtant, brusquement entendu après du Mozart, le premier mouvement du quatuor de Debussy (*Animé et très-décidé*) étonne et détonne un peu : les harmonies neuves semblent dures et le court motif générateur de toute l'œuvre paraît un peu étriqué. Mais le *Assez vite et bien rythmé* séduit tout le monde ; sérénade charmante à de belles écouteuses, avec son trio languissamment exposé par le premier violon ; scherzo pittoresque que d'obstinés pizzicati garnissent richement d'harmonies imprévues, rythmes originaux, sonorités nouvelles, atmosphère exquise.

Et l'*Andantino doucement expressif* dans lequel les instruments se passent et se repassent la même figure rythmique ou, pour citer un écrivain distingué, la dessinent pianissimo avec des précautions respectueuses, et semblent la manier comme une chose ancienne et infiniment rare, embuée de mystère ; toute cette partie, en sourdine, est d'un charme prenant. Moins agréable et un peu écourté a semblé le finale (*Très modéré*) qui débute encore par le thème initial de l'*Animé*.

Ce qu'il faut surtout admirer dans cette œuvre écrite à trente ans par le génial compositeur de *Pelléas*, c'est, à côté du modernisme et de l'originalité extrêmes des sonorités et des rythmes, le classicisme de la forme ; c'est au-dessous des artifices les plus raffinés de l'harmonie et de la recherche des combinaisons imprévues, la solidité d'une architecture musicale dont l'unité et la forme cyclique rigoureuse eussent pu réjouir le père Franck ; c'est enfin la richesse du coloris, l'inédit des timbres, voluptés nouvelles dont les formalistes les plus intransigeants ne sauraient nier l'attraction irrésistible.

L'exécution de cette œuvre difficile fut parfaite. D'ailleurs, dans des quatuors de Mozart (en *ut*) et de Beethoven (n° 7), le Quatuor de Paris montra suffisamment les intéressantes qualités d'un groupe discipliné qui ne pêche pas par excès de vigueur.

LÉON VALLAS.



AU CONSERVATOIRE

M. J. Odol a été nommé professeur de trompette au Conservatoire de Lyon, en remplacement de M. Gerin père nommé professeur honoraire.



Correspondance de Paris



Dimanche 19 novembre, Nouveau-Théâtre

Si la *Symphonie Rhénane* de Schumann, malgré la grâce de son scherzo et l'ampleur déjà wagnérienne de son *maëstoso*, nous paraît longue et ennuyeuse, nous écouterons distraitement l'*allegro* final, en lisant le poème de *Diane et Actéon*. Les vers en sont d'un archaïsme délicat, si délicat que l'on croirait à un pastiche. La morale est aimable. Pour punir le timide Actéon, qui la surprend au bain, et qui, peu versé dans la psychologie féminine, et ébloui de tant d'appas.

« Borne à les contempler son indiscrete audace »

Diane — admirez le symbolisme élégant de cette vengeance — le mue en cerf. Le bon Rameau a accompagné cette légende de toute la mise en scène vieillotte et convenue. Il y a une chasse délicieusement banale où les violons imitent les cors, un air gai qui ne l'est pas médiocrement :

« Fuyez, fuyez, faune sauvage !

Fuyez, fuyez, satyre affreux. »

Un air tendre, qui est plus ironique que tendre et qui donne de sages avis aux jeunes coquebins. Cette cantate, fort goûtée par un nombreux public, a été chantée par Mme Mellot-Joubert, d'une voix peu sûre, mais agréable.

Dirai-je le succès de *Sauge fleurie* ? La promenade au bord du lac, le rêve de la petite fée qui s'éploie dans l'alto profond et sourd, la scène d'amour, délicate et précise comme une miniature, la mort si douce, si légère, tout cela forme un ensemble éblouissant sans violence et délicieux sans mièvrerie, qui donne l'impression du chef-d'œuvre.

Je ne ferai qu'une chicane. Pourquoi avoir figuré la mort, qui est une chose laide et matérielle avec des râles et des hoquets, par de si aériennes harmonies ? M. d'Indy s'est trompé, il a peint une transfiguration. *Sauge fleurie*, qui était un délicieux accident, s'est fondue dans l'Universel. Elle n'est pas morte, elle vit, selon le poète :

« Dans la fuite de l'eau et la force du vent. »

Et c'est ainsi que M. d'Indy nous excite au panthéisme. Si on le savait à la Schola.....

Dimanche 26 novembre, Nouveau-Théâtre

La *symphonie en sol mineur* de Mozart. Musique impondérable, ajourée comme un filigrané, tendre, passionnée, dont les menuets dansent comme des fils de la Vierge dans le vent, dont les andantes pleurent comme de petites filles coquettes, dont les allegros frissonnent d'une joie inquiète de vivre : « ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur », dirait M. Camille Maclair en citant les *Fêtes galantes*. Puis de gros accords lourds et solennels, du blé, des Moissons, de la Fécondité : c'est M. Bruneau qui succède à Mozart. Pourquoi rapprocher deux œuvres si différentes, qui toutes deux y perdent, surtout *Messidor* ? Quand donc les chefs d'orchestre composeront-ils leurs programmes ? C'est ma deuxième chronique, et déjà je rabâche ; mais je dis, comme Pierrot, toujours la même chose parce que c'est toujours la même chose, et si ce n'était pas.....

Les trois mélodies de Jean Gay ont été applaudies. Elles le méritent. Si les *Fleurs de saison* rentrent dans la musique conventionnelle, *Le jardin* est un petit bijou. Du reste, le musicien était servi à souhait par le poète, M. E. Jaubert, dont je ne résiste pas au plaisir de transcrire le rondel.

« Le jardin de la Damoiselle,
C'est d'Elle qu'il a tout fleuri :
Le blanc rosier penché sur elle
Est éclos lorsqu'elle a souri.

Bluets, son œil bleu vous cisèle,
La menthe est son souffle chéri :
Le jardin de la Damoiselle,
C'est d'Elle qu'il a tout fleuri.

Les lys, blanches ailes d'oiselles,
Son sein blanc fut leur prime abri :
Son pied, qu'une épine a meurtri,
D'un rosier rose sang, rosèle
Le jardin de la Damoiselle. »

La *chanson de guerre* a été orchestrée avec une fougue un peu banale peut-être, mais très militaire.

M. Balakirew a interrompu le concert par une conférence, un poème symphonique, veux-je dire, sur la Russie. Ces savantes études, très documentées, nous ont montré les principaux éléments de son histoire : le paganisme, l'état moscovite, le régime princier et populaire, etc. . . Comme l'aridité de tels sujets aurait pu engendrer quelque ennui, M. Balakirew a pris pour son exposition le ton le plus sautillant du monde. N'était le programme, on ne devinerait jamais qu'il développe d'aussi graves idées. Quand chargera-t-on Mlle Zambelli de danser les cours de M. Aulard ?

Quelques jeunes gens hurlent d'admiration après le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy. Je me joins à eux. Debussy est la providence des musicographes. Si dans trente ans il est oublié, ce qui est possible, nul ne leur reprochera leur admiration. S'il est classique, ce qui est probable, on glorifiera leur perspicacité, leur intelligence, leur désintéressement. Et puis, comme disait une vieille dame à côté de moi, on ne risque rien, c'est si peu embêtant sa musique.

Dimanche 3 Décembre au Châtelet

On applaudit chaleureusement le *Prélude de Parsifal*, la *Symphonie en fa*, la *Symphonie en la*, et une nouveauté de M. Henri Rabaud ; *Deuxième poème lyrique sur le livre de Job*. L'auteur a su éviter habilement la monotonie qui pouvait résulter d'un état d'âme toujours identique : La Révolte. M. Dufranne a interprété l'œuvre du jeune compositeur avec beaucoup de fougue et d'énergie.

Dimanche 10 Décembre au Châtelet

Il y a foule pour la *Neuvième Symphonie*. C'est elle qui domine le concert et qu'on attend. Elle couronne, d'abord, le cycle de Beethoven. D'autre part, certains qui n'ont pas entendu toutes les parties de l'office, viennent en écouter tout au moins la formidable péroraison. Et puis, cette œuvre a pour nous un charme spécial. Elle n'a pas été comprise des contemporains. Les auditeurs actuels, même et surtout ceux qui n'y comprennent pas grand chose, en conçoivent un légitime orgueil, l'illusion du progrès, et beaucoup de mépris pour les prédécesseurs d'il y a quatre-vingts ans. La neuvième symphonie est réconfortante. Je ne me donnerai pas le ridicule de la découvrir : mais jamais, sauf peut-être au troisième acte du *Crépuscule des Dieux*, je ne m'étais aussi complètement senti transformé par la musique. L'orchestre fut véritablement admirable par la précision de ses rythmes, l'intelligence de sa belle interprétation souple et carrée, la beauté des sonorités. Les

chœurs étaient nombreux et excellents. Quelques solistes laissèrent à désirer. M. Colonne a été justement acclamé.

Le chœur de jeunes filles *du roi Etienne* est d'une merveilleuse fraîcheur. J'aime moins le ballet de *Prométhée*. Cette entrée de Prométhée au Parnasse sur des fadeurs de violoncelle et de flûte, que souligne le basson et qu'exagère la harpe, porte la marque du goût du temps, et non pas du meilleur.

La première partie du concert comprenait le prélude de *l'Enfant-Roi*, de Bruneau qui ne manque pas de grandeur. L'opposition du thème de Paris à la « tendresse conjugale » et à l'« enfant » est bien « cuisinée ». Ces motifs antithétiques fourniraient une heureuse illustration à quelque sermon méthodiste sur la Babylone moderne. La *Rhapsodie Norvégienne* de Lalo ne m'a pas semblé particulièrement norvégienne. On y trouve même des rythmes que j'aurais cru être l'apanage exclusif des tziganes. Après tout, combien de gens n'ont-ils pas reconnu la nostalgie des fjords dans la danse d'Anitra, qui est pourtant une très authentique petite Arabe ! La rhapsodie est agréablement colorée, et c'est le principal.

Le *Toggenburg* de M. Ch. Lefebvre, d'après la ballade de Schiller, a obtenu un certain succès. Si presque tout le monde a songé au troisième acte de *Tannhäuser* en entendant ces vers, et surtout la musique qui les accompagne :

« C'est l'heure où chaque soir
Dans ce lieu solitaire
Au pied du monastère
Je puis de loin l'apercevoir ».

Si les cloches et les chœurs de femmes dans le lointain n'apportent aucun effet rare ou nouveau, il n'en demeure pas moins que cette œuvre honorable se laisse entendre sans impatience et que M. Alberti l'a convenablement chantée. Si sa voix s'est parfois perdue dans le tumulte de l'orchestre, c'est peut-être plus au compositeur qu'à l'interprète qu'il faut le reprocher.

ALEXANDRE ARNOUX.

B



ÉCHOS

* * *

LES THÉÂTRES D'AVIGNON, MONTPELLIER ET NIMES

On vient de soumettre aux municipalités d'Avignon, Montpellier et Nîmes, le projet d'engager, pour la saison prochaine, une troupe commune d'opéra, qui desservirait leurs trois théâtres. C'est la difficulté dans laquelle elles se trouvent de voter une subvention assez forte pour assurer à leur ville une bonne saison théâtrale, et leur désir de sortir de la crise actuelle qu'elles traversent, la première et la dernière surtout, et dans laquelle la réputation artistique de leur scène souffre considérablement, qui les a décidées à essayer cette combinaison.

La première proposition a été faite à la municipalité d'Avignon : le Conseil municipal de Nîmes a promis d'étudier le projet et n'y est pas, dit-on, hostile ; celui de Montpellier donnerait aussi, paraît-il, un avis favorable. Déjà des délégués ont été désignés qui se réuniront prochainement pour s'occuper ensemble de ce projet.

Réussiront-ils ? Il est permis d'en douter. Trop de difficultés s'élèveront entre eux, et des compétitions de toutes sortes sont à redouter qui mettront obstacle à la réalisation de leur désir.

Voici comment notre confrère *Nîmes-Journal* apprécie ce projet :

A notre avis, le résultat n'en est point douteux. On ne parviendra jamais à une entente pratique et durable sur ce sujet, entre trois villes relativement distantes, et qui fournissent des publics de goûts assez différents.

1^o Trouvera-t-on des artistes de valeur, qui consentent à se soumettre à tous les ennuis et à tous les risques de ces voyages perpétuels, dans la plus mauvaise saison de l'année ?

2^o Comment se régleront entre ces trois villes les différences d'appréciation sur les artistes communs ?

3^o Le choix des spectacles aussi soulèvera des difficultés. Il nous paraît difficile d'assurer, dans ces conditions, à chacune des trois villes, la marche régulière et intéressante d'un répertoire un peu renouvelé...

Il conclut en demandant à la municipalité nimoise de repousser le projet et de voter pour la campagne théâtrale prochaine une subvention suffisante pouvant assurer une saison intéressante si elle ne veut pas u'on l'accuse de se désintéresser des choses artistiques.

* * *

AU CONSERVATOIRE DE PARIS

Pour les deux nouvelles classes de chant créées au Conservatoire de Paris, MM. Lorrain et Engel ont été choisis comme professeurs.

A L'OPÉRA

Un événement sensationnel s'est produit la semaine dernière à l'Opéra : à la fin du troisième acte de *Lobengrin*, on a osé siffler M. Alvarez (de l'Opéra), le célèbre ténor dont nous avons pu, l'hiver dernier, apprécier le talent... A cette occasion, M. Alvarez, indigné, inonde les journaux de lettres prétentieuses et réjouissantes car il ne peut admettre qu'un ténor de l'Opéra soit justement sifflé pour avoir chanté faux et joué d'une manière ridicule.

LA CENTIÈME DE "SIGURD" A NANTES

On a fêté le 3 décembre, au théâtre Graslin, de Nantes, la centième de *Sigurd*. A cette occasion notre confrère *l'Ouest-Artiste* fait ainsi l'historique des représentations de l'œuvre de Reyer à Nantes :

« Lorsque cet ouvrage fut représenté pour la première fois sur notre scène, c'était le 4 décembre 1888, les partisans irréductibles et convaincus du vieil opéra, qui voyaient dans les compositions de Meyerbeer le dernier mot de la musique dramatique, ne manquèrent pas de le trouver incompréhensible, et de prédire qu'il n'aurait aucun succès et qu'il ne se maintiendrait pas au répertoire. Les faits ont donné un éclatant démenti à ces victimes de la routine et des préjugés. *Sigurd* a eu un succès sans précédent et a pris au répertoire de notre théâtre une telle place qu'il est arrivé à sa centième représentation, dix-sept ans presque jour par jour, après la *première*. Aucun grand ouvrage lyrique monté à Graslin depuis un quart de siècle, n'a été dans le même intervalle de temps joué aussi souvent. Ce superbe résultat montre combien se trompent ceux qui prétendent que le grand public garde son argent pour le vieil opéra où les ouvrages conçus suivant les formules désuètes, et reste réfractaire aux œuvres nouvelles coulées dans des moules nouveaux et moins conventionnels que les anciennes.

« La *Damnation de Faust* et *Lobengrin*, a écrit Reyer, qui sont reconnus aujourd'hui pour des œuvres géniales où l'inspiration déborde passaient, il y a vingt-cinq ans, pour des compositions baroques. » Le compositeur aurait pu ajouter au nom des deux ouvrages qu'il cite celui de *Sigurd*, œuvre qu'il dût garder vingt ans dans ses cartons, parce que les directeurs des grandes scènes lyriques la jugeaient *baroque* et injouable.

« Il ne fut pas aisé non plus de la faire représenter en province,

même après qu'elle eût triomphé à la Monnaie de Bruxelles et à l'Opéra de Paris.

« A Nantes aucun impresario ne voulait tenter l'aventure. M. Paravey, lui-même, qui ne manquait pourtant pas de hardiesse ni de goût, refusa de risquer une partie dont l'enjeu était considérable et qu'il n'était pas sûr de gagner. *Sigurd* aurait attendu longtemps encore avant d'entrer au répertoire de Graslin s'il ne s'était pas trouvé à Nantes un groupe d'admirateurs de cette partition, bien déterminés à triompher de toutes les difficultés et de toutes les mauvaises volontés. Destranges était l'âme de ce groupe. Il avait mené une campagne très énergique en faveur de cette partition et il continuait de lutter pour elle avec une obstination, un zèle et une ardeur que rien ne lasse et ne décourage. Il écrit lui-même dans son « Histoire du Théâtre à Nantes » : « J'étais arrivé, pour *Sigurd*, à déterminer dans la ville un tel mouvement d'opinion par les deux auditions données chez M. G. Roux que je vainquis les dernières hésitations de M. Poitevin. Je le décidais donc à monter le noble opéra de Reyer. »

« La pièce alla aux nues ; elle fut jouée vingt-cinq fois la même saison. Depuis, elle a été reprise tous les ans avec un succès qui ne s'est jamais démenti, ainsi que le prouvent les cent représentations qu'elle a obtenues à Nantes. Elle est pourtant jouée dans un cadre indigne d'elle et d'une grande scène. Les décors sont honteux, à l'exception de ceux du second acte que M. Poitevin fit exécuter à ses frais. Mais ceux du premier, du troisième et du quatrième actes sont d'un théâtre de petite sous-préfecture. La Ville, qui a payé de ses deniers de somptueux décors pour *Messaline*, cette caricature de drame lyrique n'a rien fait en faveur d'une œuvre qui est l'une des gloires de l'école française et qui occupe une place d'honneur au répertoire de Graslin. »

B

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS