



La Légende de "Tristan et Iseut"

* * *

Lorsqu'en 1857, Wagner interrompait la composition de *Siegfried* pour créer une œuvre qui eût des dimensions moins vastes que la Tétralogie et, par suite, plus de chances d'être jouée, il puisa de nouveau dans le trésor de la vieille poésie allemande qui lui avait fourni déjà la matière de la plupart de ses drames. Une passion violente qui lui brûlait alors le cœur, et dont les lettres à Mathilde Wesendonck nous racontent les douloureuses péripéties, lui fit choisir une légende pleine entre toutes de fièvre et de flamme, de volupté et de désespoir, la légende de Tristan et Iseut qui dès le 13^e siècle avait été popularisée en Allemagne par un poète d'un esprit ingénieux et d'une sensibilité aiguë, Gottfried de Strasbourg. Le poème de Gottfried était resté inachevé, mais les parties de la légende qui n'y figurent point étaient faciles à reconstituer. En 1844 un adaptateur aussi érudit qu'habile, Hermann Kurz, le traduisait et le terminait. Wagner a connu ce remarquable travail, ainsi qu'une traduction de Gottfried publiée en 1855 par Simrock.

Peut-être, grand fureteur qu'il était du passé germanique, a-t-il eu connaissance de l'œuvre d'un prédécesseur de Gottfried, le *Tristrant* d'Eilhart von Oberge, écrit vers 1175, et qui menait jusqu'à la catastrophe finale les deux victimes d'une passion tragique.

Ni Eilhart von Oberge, ni Gottfried de Strasbourg n'avaient recueilli en Allemagne le sujet de leurs poèmes. Ils l'empruntèrent l'un et l'autre aux trouvères français qui furent au moyen âge, comme on sait, les inspirateurs d'une grande partie des plus beaux poèmes allemands. Eilhart suivit un certain Béroul qui paraît avoir vécu en Angleterre vers 1150 et dont l'œuvre, écrite

en français, ne nous est conservée qu'à l'état de fragment. Gottfried prit pour modèle le trouvère Thomas, dit de Bretagne, dont il nous reste environ 2800 vers, et qui déclare s'appuyer lui-même sur le récit d'un conteur breton du 12^e siècle, Bréri.

M. Gaston Paris, qui a écrit sur la légende de Tristan des pages admirables (1), a pensé que ce Bréri est le même qu'un barde kymrique Bledhericus, mentionné par un ancien texte (2). Cette identité serait un argument à l'appui de la thèse qu'il développe dans la *Revue de Paris*, et d'après laquelle la légende serait d'origine celtique. Il est en désaccord sur ce point avec des érudits allemands, notamment avec M. Wolfgang Golther, l'éminent commentateur de la pensée de Wagner, qui fait de la légende une fiction française (3). Les arguments de M. Gaston Paris, tirés de l'examen des noms, du milieu où se passe l'action, de la rudesse des mœurs que reflètent les récits les plus anciens, paraissent décisifs ; il semble infiniment probable que c'est chez les Celtes du pays de Galles qu'ont pris naissance, à une époque de civilisation très primitive, les *lais* des amours de Tristan et d'Iseut.

Cette « matière » celtique, amplifiée par des éléments de provenance diverse, influencée par les milieux qu'elle traversa, fut traitée en Angleterre et sur le continent par de nombreux conteurs qui se répartissent en deux groupes selon les parties qui les attirèrent de préférence dans un vaste ensemble de récits et selon l'esprit dont ils les remplirent. Le premier groupe a pour représentants principaux Bérout et Eilhart von Oberge ; les figures les plus remarquables du second sont Thomas de Bretagne et Gottfried de Strasbourg.

La version suivie par le premier groupe, et qui nous est transmise avant tout par le poème d'Eilhart, est la plus voisine de la tradition primitive quoiqu'elle porte déjà, très marquée, l'empreinte des mœurs plus raffinées de la chevalerie.

Voici un rapide aperçu des multiples aventures attribuées par le vieux conteur allemand, d'après les sources françaises, à Tristan de Léonois, fils de Rivalin et de Blanche fleur, neveu du roi Marke de Cornouaille. Le héros, élevé en bon chevalier par l'écuyer Kurneval, tue le géant Morolt qui voulait imposer au

(1) *Revue de Paris*, 15 avril 1894.

(2) *Romania* VIII.

(3) Wolfgang Golther, *Die Sage von Tristan und Isolde*, Munich, 1887.

roi Marke un lourd et douloureux tribut. Blessé grièvement, il est guéri par Isalde, fille du roi d'Irlande, nièce de Morolt, qui ne sait pas qu'elle a devant elle le meurtrier du géant. Il revient en Cornouaille. Là le roi Marke est pressé par ses chevaliers de prendre femme ; il épousera, dit-il, la belle à laquelle appartient un cheveu d'or déposé dans sa chambre par deux hirondelles. Tristan se met en route à la recherche de l'inconnue. Une tempête le pousse sur les côtes d'Irlande interdites sous peine de mort depuis le meurtre de Morolt, à tout homme venant de Cornouaille. Le héros qui se fait appeler Tantris échappe par un subterfuge à la destinée qui l'attendait. Il tue un dragon qui désolait le pays. Épuisé par la lutte, il succomberait, s'il n'était soigné par Isalde. Mais la jeune fille, en examinant son épée, y remarque une brèche à laquelle s'adapte parfaitement un éclat de métal trouvé dans une blessure de Morolt. A ce signe elle reconnaît le vainqueur du géant ; elle s'apprête à le tuer, mais sa suivante Brangène l'en empêche. Tristan demande pour le roi Marke la main d'Isolde qui est la belle au cheveu d'or. Il l'obtient. Au moment où il s'embarque avec elle pour la Cornouaille, la reine remet à Brangene un breuvage qui doit avoir pour effet d'entretenir pendant quatre ans chez les deux époux une vive passion réciproque. Au cours du voyage, Isalde et Tristan boivent par méprise le philtre ; aussitôt un amour inipétueux les jette l'un dans les bras de l'autre.

Le mariage avec Marke ne sépare pas les deux amants. Pour pouvoir s'abandonner à sa passion, Isalde a recours à la ruse, elle ne recule même pas devant le crime et cherche, inutilement d'ailleurs, à se défaire de Brangene, confidente de son secret. Le roi, averti par des courtisans, bannit Tristan qui n'en revient pas moins auprès de sa bien-aimée et qui réussit à reconquérir la confiance de son oncle. Celui-ci, sûr enfin d'être trahi, condamne Tristan à périr sûr la roue et Isalde sur le bûcher, après avoir été livrée aux lépreux. Tristan s'échappe, délivre Isalde et se réfugie avec elle dans une forêt où ils vivent de gibier, d'herbes et de poissons. Vient le jour où quatre ans s'étant écoulés, le philtre a perdu son pouvoir. Tristan fait écrire par l'ermite Ugrim une lettre à Marke par laquelle il lui offre de lui rendre Isalde. Le roi consent à la reprendre, mais sa cour reste fermée à Tristan qui se rend en Bretagne. Il y fait la connaissance d'une autre Isalde et l'épouse sans se décider pourtant à consommer le

mariage. Il ne peut oublier la première Isalde et revient plusieurs fois auprès d'elle. Un jour c'est sous un costume de fou qu'il pénètre à la cour de Marke et qu'il réussit à se glisser auprès de la reine. Au cours d'une de ses nombreuses aventures, il est blessé par une lance empoisonnée. Se sentant mortellement atteint, il envoie quelqu'un chercher Isalde en Cornouaille. Si la reine consent à venir, on devra hisser une voile blanche ; si elle refuse, ce sera une voile noire. Ces recommandations sont entendues par la femme de Tristan. Elle aperçoit un jour à l'horizon une barque dont la voile blanche annonce l'arrivée de sa rivale. A Tristan qui s'informe, elle déclare que la voile est noire. Le désespoir hâte la mort du héros. Son amante, en débarquant, entend le son des cloches et les lamentations de la foule. Elle se précipite vers le lit funèbre, en chasse l'épouse légitime, s'étend aux côtés de Tristan et rend le dernier soupir.

Cette rapide analyse laisse peut-être transparaître quelques-uns des caractères de la version suivie par Eilhart. Le poème reflète par moments une civilisation encore barbare. Par exemple l'épisode du géant Morolt est empreint d'une rudesse toute primitive. Ce personnage est une sorte d'ogre des contes de fées. Il est vrai qu'il ne dévore pas les jeunes gens et les jeunes filles qu'il se fait donner en tribut par les peuples soumis ; les uns deviennent ses serfs, les autres sont envoyées dans des maisons de débauche que le monstre exploite avec rapacité ! L'appartement d'Isalde, reine de Cornouaille, était d'une simplicité rustique puisqu'il était traversé par un ruisseau dans lequel Tristan jetait des morceaux de bois pour donner des rendez-vous à son amie. L'héroïne est d'une férocité de sauvage lorsque pour se débarrasser de la dévouée Brangene, elle la fait conduire dans les bois par deux cavaliers chargés de la tuer et lorsqu'elle exige qu'ils lui rapportent la langue de l'infortunée suivante afin d'avoir une preuve de sa mort. Les deux hommes ont pitié de Brangene et tuent à sa place un chien dont ils présentent la langue à leur maîtresse. Une autre langue coupée est celle du dragon que Tristan va tuer en Irlande. Il la cache dans ses chausses jusqu'au jour où il s'en sert pour confondre un courtisan qui se prétendait le vainqueur de l'effroyable bête. Marke qui est cependant un roi débonnaire, imagine pour son épouse adultère un supplice abominable, quand il veut l'abandonner en proie aux lépreux avant de la livrer aux flammes.

Lorsque les fictions sont plus gracieuses, elles n'en émanent pas moins d'une époque peu cultivée où les esprits avaient encore la naïveté de l'enfance. C'est une jolie fable que celle du cheveu d'or apporté chez Marke par deux hirondelles et appartenant à la femme qu'il épousera. C'est un trait de contes de fées comme plusieurs autres déjà notés, comme l'avidité sordide de Morolt, comme les inventions des langues coupées. La seule différence, c'est que le conte de fées, au lieu de faire peur aux enfants, exhale dans cet épisode un parfum de poésie romanesque.

Le merveilleux se mêle à la peinture de la passion véritable, lorsqu'Eilhart décrit les effets du breuvage d'amour. Tristan et Isalde sont poussés l'un vers l'autre par une ardeur impétueuse, la force qui les entraîne est irrésistible. De l'amour ils connaissent tous les tourments, toutes les délices. Seulement cette flamme jaillit subitement chez eux, lorsque par hasard ils ont bu le philtre. Le vieux conteur ne cherche pas à nous montrer dans leurs âmes l'inclination naissante, ni à nous en faire suivre le progrès naturel. C'est une cause fortuite, un breuvage qui la fait éclater du premier coup, dans toute sa force. Née soudain, sans que rien l'ait annoncée, la passion s'éteint de même comme par enchantement. Le breuvage n'a de pouvoir que pour une période de quatre ans. Le terme arrive, l'ivresse se dissipe aussitôt. Les amants se quittent sans effort, non par lassitude, non point par un réveil tardif du sentiment du devoir, mais uniquement parce que la puissance du sortilège a pris fin. C'est là évidemment une conception enfantine de l'amour, c'est la psychologie rudimentaire, ou plutôt la fantaisie des contes de fées. Il est vrai que, plus tard, la passion reprend ses droits. Séparés, les deux amants recommencent à se désirer, à se chercher ; ils ne trouvent le repos que dans la mort qui les réunit. Mais le poète ne s'inquiète pas plus des causes qui ravivent la flamme qu'il ne s'est inquiété de nous en expliquer la naissance. Il nous met en présence du fait sans en rechercher les origines.

Au point de vue moral, la légende, telle que nous la transmet la version suivie par Eilhart, ne donne guère plus de satisfaction qu'au point de vue psychologique. Plus tard les poètes prendront le parti de Tristan et d'Iseut au nom des droits de la passion ; l'on blâmera Marke, ou bien, on le plaindra d'avoir pris la femme que le sort destinait à un autre. C'est une thèse que plusieurs

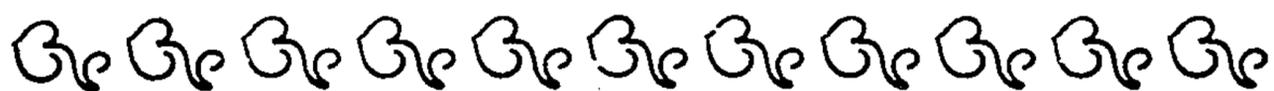
soutiendront avec feu. Les contemporains d'Eilhart, ou du moins le groupe de conteurs dont il représente les idées, envisageaient la situation autrement. Ce n'est pas au nom d'un principe qu'ils condamnent Marke ; ils ne lancent pas contre lui des apostrophes véhémentes et vengeresses ; ils n'exaltent pas en Tristan et Iseut les victimes nobles et dignes de commisération d'un ordre de choses contraire à la nature. Au fond, chez Eilhart, le couple, pour parler familièrement, ne vaut pas cher. La passion qui étreint les deux amants ne porte aucun préjudice à l'ingéniosité de leur esprit fécond en ruses. A un rendez-vous nocturne ils restent assez maîtres d'eux-mêmes pour remarquer, réfléchi dans un ruisseau, l'image de Marke qui est caché dans un arbre et les épier ; ils composent avec habileté leur langage pour convaincre le roi de leur innocence. Ils descendent à d'indignes tromperies dont le conteur s'amuse visiblement, ou du moins qu'il rapporte sans une parole de blâme. Le poète prend parti contre le mari berné. Son récit a parfois l'allure du fabliau où l'on se divertit des barbons dupés par des amants astucieux. Un peu de verve gauloise s'est glissée dans le vieux poème allemand.

Enfin, si nous considérons la suite des aventures que raconte Eilhart, nous sommes en présence d'un ensemble qui manque un peu d'ordre et d'unité. L'action se complique d'épisodes que n'amène aucune nécessité logique. La tradition fournissait un grand nombre de *lais* relatifs à Tristan. Eilhart et son groupe acceptent ce qu'elle leur donne, sans se préoccuper d'une sélection raisonnée, et sans ramener autour d'un point central les événements multiples.

En somme la version suivie par Eilhart nous présente la « matière » de Tristan et Iseut sous une forme encore passablement rudimentaire. Les mœurs sont grossières, malgré un léger vernis de culture chevaleresque. Le jeu des passions n'est pas observé avec beaucoup de profondeur ; les mystères du cœur ne sont pas sondés. Les héros manquent souvent de dignité ; la mort seulement les purifie et les transfigure. Il y a peu d'art et de logique dans la disposition de l'ensemble. Un vigoureux effort sera encore nécessaire jusqu'à ce que ces éléments bruts soient dégrossis, jusqu'à ce qu'à ce qu'une haute pensée les vivifie et les ennoblisse, jusqu'à ce qu'une main ferme concentre et groupe harmonieusement les parties disséminées.

(*A suivre*)

A. EHRHARD.



La Jeunesse d'un Romantique :

HECTOR BERLIOZ

* * *

C'est un livre extraordinaire que celui récemment publié sous ce titre (1) par M. Adolphe Boschot.

Extraordinaire, ce premier volume d'un important ouvrage consacré à Berlioz, l'est pour plusieurs raisons : parce qu'il est une vraie biographie, conçue selon une méthode nouvelle, peut-être la seule rationnelle, une véritable étude historique du héros et de son temps établie d'après les documents les plus sûrs (l'histoire est une résurrection) ; surtout parce qu'il n'est pas un panégyrique comme la plupart des ouvrages de ce genre, mais un exposé très sincère, sans parti pris, de la vie et du caractère d'un musicien que l'on célèbre le plus souvent comme un grand et véritable artiste, et que certains, non sans raison, sont portés à ranger simplement dans la catégorie des cabotins talentueux.

Le but poursuivi et la méthode systématiquement employée par M. Boschot, l'auteur les a notés lui-même dans un addendum ; en voici l'indication précise.

« L'histoire d'un homme.

« Un homme, un artiste qui vit sa vie, fait son œuvre et la fait valoir. — qui subit, chaque jour, les divers et innombrables, les mystérieux effluves de son siècle.

« L'au jour le jour de la vie vraie.

« Donner la sensation de ce qui fut vivant.

« Ecrire tel passage (quitte à le refondre plus tard) dans le vif de l'impression reçue, alors que l'on frémit de joie auprès du document découvert, c'est-à-dire devant la vie même. — « Le vin du premier foulage coule de la cuve avec douceur : quel bouquet subtil ! Mais, quant au vin qui gicle sous la vis du pressoir, les pépins et les peaux écrasés lui donnent un arrière-goût. Il en va de même des jugements critiques : conformes à l'harmonie des choses et pleins de charme s'ils se dégagent des œuvres caressées d'une main légère ; autrement, à trop insister, ils tombent dans l'ergotage et le lieu commun. » Ainsi, ou à peu près, pensait Bacon. — Et Sainte-Beuve aimait une telle pensée.

« A chaque période, faire affleurer, çà et là, le style d'alors et les mots mêmes du héros.

(1) Plon-Nourrit et Cie, un vol. in-16 de 550 p. (4 fr.).

« Faire jouer les documents, l'un par l'autre, comme un peintre fait jouer les touches dont il est sûr. Chaque touche doit être relative aux autres, et l'ensemble harmonieux.

« Renan — puis-je l'appeler mon maître ? — écrivait :

« L'histoire est un art autant qu'une science ; la perfection de la forme y est essentielle. . . Dès qu'il s'agit de sujets touchant à la morale (quelques-uns diront à la psychologie), la pensée n'est complète que, quand elle est arrivée à une forme irréprochable, même sous le rapport de l'harmonie, et il n'y a pas d'exagération à dire qu'une phrase mal agencée correspond toujours à une pensée inexacte. La langue française est arrivée, sous ce rapport, à un tel degré de perfection qu'on peut la prendre comme une sorte de diapason dont la moindre dissonance indique une faute de jugement et de goût. »

. . . « Le style, c'est-à-dire les nuances infinies de la pensée. »

« Les précautions de la méthode historique ; les minuties, les subtilités de la critique des textes, le patient examen des manuscrits et de leurs variantes : — puis, enlever l'appareil critique ainsi qu'on enlève les échafaudages.

« Toutefois, pour les gens du métier (et pour permettre le facile contrôle) indiquer d'un mot, dans les cas intéressants, comment l'on a fait. . .

Et l'ouvrage réalisé d'après cette méthode originale est considérable ; par son système M. Boschot a obtenu des résultats admirables.

Tout d'abord, la *Jeunesse d'un romantique* est d'une documentation extrêmement riche. Non seulement M. Boschot ne s'est pas contenté de lire et d'étudier de près tout ce qu'a écrit Berlioz — musique, lettres, mémoires, critiques — mais il a revécu toute la vie de son héros. D'abord, en allant passer plusieurs mois à la Côte-Saint-André pour se familiariser avec le pays même, recueillir les traditions locales et des documents inédits ; puis, en comparant avec d'autres textes certainement sincères (Journal intime de sa sœur Nanci, un millier de lettres à sa famille et à ses amis) les Mémoires « qui se lézardent au contrôle des dates ».

Cette documentation étonnamment précise et nombreuse (une moyenne de un document par semaine !) a permis de prouver avec évidence la parfaite insincérité de Berlioz, et son cabotinage exaspéré. Ce résultat seul serait admirable — et, dans un prochain article je reviendrai un peu longuement sur ce sujet avec toute l'ardeur d'un antiberliozien fervent — mais encore, l'au-

teur met en lumière et ressuscite vraiment une époque tout entière, celle du romantisme dont Berlioz est un représentant typique.

« Berlioz nous a semblé un personnage excellent pour animer une biographie, écrit M. Boschot dans sa préface : il fut le héros romantique le plus accompli. Musset, Vigny n'eurent qu'une crise de passion ; Delacroix, Hugo furent des producteurs méthodiques, aussi ponctuels que des bureaucrates. Seul Berlioz eut vraiment « un cratère dans le cœur » ; seul il fut « volcanique ». Il le fut même un peu exprès.

« D'autre part, son ingénieuse, son inlassable activité, son entregent, sa constance à s'attacher à chaque régime nouveau, le mêlèrent à tout son siècle. Et, comme les héros de cette génération d'« artistes », il mourut martyr (ou il le crut), martyr des « bourgeois et des philistins » : il avait eu des succès de jeunesse, par surprise, par l'effet d'heureux coups de main ; mais, abandonné de tout, il s'éteignit dans le désespoir le plus douloureux : il en venait à douter de son œuvre où survivait une âme qu'il n'avait déjà plus. L'aube de la gloire ne se leva que sur son tombeau.

« Rien de ce qui peut faire une destinée romantique ne lui fut étranger. Ne pas connaître Berlioz, et par le menu, c'est se condamner à n'avoir que de bien vagues idées à mettre sous ces mots « un romantique français » ; c'est ignorer le cas le plus net, où l'on peut le mieux étudier comment, sur une âme bien française (latine même et méridionale) le romantisme, quelques années avant 1830, fut soudain greffé, et comment la sève native fit pointer des bourgeons ou épanouir des fleurs à travers cette greffe. Vraiment il me semble impossible d'avoir des clartés non trompeuses sur le romantisme français si l'on ignore le plus beau cas, qui fut le *cas Berlioz*. »

En raison de ce constant souci de replacer Berlioz dans son milieu, de rechercher ses origines avec un soin qui dut réjouir le plus récent de nos académiciens, d'expliquer des faits ou des actes paraissant spontanés, le livre copieux et nourrissant de M. Boschot pourra sembler long aux lecteurs trop pressés. Tel qu'il est, il fait partie de ces livres — très rares — que tout musicien doit lire et relire. Il est d'ailleurs d'un intérêt constant et d'une lecture très agréable dans ses plus lointaines digressions, et l'on ne saurait imaginer de meilleure et de plus logique préparation à l'audition des œuvres de Berlioz dont « l'âme à découvert comme les mélodies de sa musique » s'étale ici avec une netteté parfaite.

L. V.

୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯

Le Budget des Beaux-Arts à la Chambre

* * *

La séance du 14 février au cours de laquelle fut commencée la discussion du budget des Beaux-Arts fut intéressante à plus d'un titre pour les musiciens. On y discuta l'éternelle question des théâtres populaires, et l'on examina un peu la situation de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. A propos de ce dernier théâtre, fut traitée la question Albert Carré-Sylvio Lazzari que nous avons eu l'occasion de signaler lors des représentations lyonnaises d'*Armor*. Nous empruntons au *Journal Officiel* quelques extraits concernant ces différentes questions :

I. SUR L'OPÉRA (Discours de M. Levraud).

Pour l'Opéra, je me fais ici l'interprète non seulement de mes sentiments personnels, mais, je vous l'assure, d'un grand nombre d'artistes, d'hommes de goût, d'amateurs d'art, qui constatent que tous les ressorts de l'Opéra sont en réalité relâchés à l'heure actuelle.

L'exécution même est loin d'être ce qu'elle devrait être. Le choix des pièces n'est pas toujours judicieux. Certes il en est d'excellentes et je me plais à constater que précisément celles qui font les plus belles recettes sont les purs chefs-d'œuvre ; c'est une chose fort heureuse d'ailleurs, car s'ils ne faisaient pas de grosses recettes, je crois bien qu'ils auraient fort peu de chance d'être joués à l'Opéra.

Le directeur a en effet peu de sympathie pour ce qu'on appelle la grande musique et pour ce que les artistes et les musiciens préfèrent, ce que les théâtres subventionnés devraient surtout jouer, c'est-à-dire les grands chefs-d'œuvre. Beaucoup lui ont été imposés. Il a repris *Armide*. J'en suis très heureux, car c'est un chef d'œuvre ; mais cela tient à ce que ses abonnés le lui ont en quelque sorte imposé ; beaucoup parmi eux sont fort heureusement des hommes de goût.

L'exécution même, on peut le dire, devient médiocre. Je ne veux pas l'imputer aux musiciens, car je plaiderais plutôt leur cause, mais c'est précisément, à mon avis, à la situation qu'on leur fait qu'est due

cette petite décadence de l'orchestre de l'Opéra. Il est composé de musiciens éminents, à qui même on fait passer un concours très difficile avant de les admettre dans cet orchestre ; mais, est-ce un peu dégoût de la situation subalterne où on les laisse ? est-ce parce que l'unité de direction n'est pas suffisante ? Il y avait autrefois à l'Opéra un chef d'orchestre et un second chef pour le remplacer de temps en temps ; maintenant il y en a trois, à peu près sur le pied d'égalité, et qui tour à tour conduisent l'orchestre. C'est une mauvaise pratique, car il n'y a plus cette unité, cet ensemble parfait qui existait autrefois.

Cette infériorité de l'orchestre tient aussi à une autre cause : à cause de la situation médiocre qui leur est faite, beaucoup d'artistes de talent demandent à se faire remplacer et on n'ose pas leur refuser cette autorisation qui leur permet de gagner beaucoup plus au dehors, en une soirée, qu'à l'orchestre de l'Opéra.

On introduit ainsi à cet orchestre des remplaçants, choisis, il est vrai, par les musiciens qu'ils remplacent et on arrive à ce résultat que, certains jours, un tiers de l'orchestre est constitué par des remplaçants. Ce n'est plus alors l'orchestre de l'Opéra.

Peut-être les quelques défauts qu'on a remarqués dans l'exécution tiennent-ils à ce fait. Mais il est un autre point beaucoup plus grave : je veux parler de la dénaturation des plus purs chefs-d'œuvre. Pour n'en citer que quelques-uns, je signalerai *Don Juan*, *Fidelio* et *Freischütz* que l'on ne joue pas, que l'on ne joue pas, que l'on dénature. L'Académie de musique, c'est le Conservatoire des grands chefs-d'œuvre musicaux, créés par le génie humain, auxquels en vérité on ne devrait pas toucher. Cependant on n'y joue pas ces chefs-d'œuvre comme ils devraient l'être et l'honorable M. Déandréis, dans son rapport extrêmement intéressant, présenté au Sénat l'année dernière, le faisait observer avec beaucoup de raison.

L'Etat surveille avec un soin jaloux nos monuments du passé, ces beaux chefs-d'œuvre d'architecture. Quand on y touche pour les réparer et qu'on mutile leurs lignes, immédiatement on proteste avec la plus grande énergie. Je me rappelle l'émotion qui s'est produite dans cette Chambre il y a trois ans, au sujet de la restauration de l'admirable Palais de Justice de Rouen, qui avait été faite de façon très défectueuse. Il s'est élevé un véritable tollé de protestations. Il doit en être de même pour la musique ; il est vraiment extraordinaire qu'on se permette de corriger Mozart, Beethoven ou Weber.

Enfin, à l'examen du budget de l'Opéra, on voit des choses assez bizarres. Dans la plupart des grands opéras modernes, y compris les œuvres de Wagner et des autres compositeurs étrangers, il n'y a, pour ainsi dire, plus de ballets ; ils disparaissent de la plupart des opéras modernes. Or, d'après le cahier des charges, il doit avoir, pour les ballets, 26 premiers sujets imposés ; on en voit 57. Réellement,

s'il y avait une dépense à faire à l'Opéra, devait-on plus que doubler le nombre des artistes étoiles de la danse ?

L'Etat ne donne pas à l'Opéra 800.000 francs de subvention pour doubler le nombre des premiers sujets de la danse. Pour le ballet, au lieu de 80 danseuses, il y en a 93 ; l'augmentation est ici beaucoup moindre.

Je dirai qu'à l'Opéra, il y a peut-être un peu trop de contingences féminines qui ont une action sur le directeur de ce théâtre. C'est fort regrettable.

En outre, le directeur actuel de l'Opéra ne fait aucune menue réparation et on m'a rapporté qu'il est des endroits — où je n'ai pas pu pénétrer — qui sont complètement délabrés. Lorsque l'Etat voudra faire les réparations nécessaires, il aura des sommes énormes à dépenser ; on ne s'en doute pas pour le moment.

M. LEVRAUD. — Le budget de l'Opéra se chiffre, dit le rapporteur, par une perte de 182.000 francs. Permettez-moi de vous dire, messieurs, que je n'en crois pas un mot.

Ce serait extraordinaire, vraiment ; mais nous sommes habitués à ce genre d'exercice, il est employé depuis bien longtemps. Les directeurs disent qu'ils perdent de l'argent, mais quand leur privilège arrive à échéance ils s'efforcent de le conserver ; ils font jouer toutes les ressources de leur esprit, toutes les influences dont ils disposent pour en obtenir le renouvellement. Je ne m'explique pas très bien comment un homme qui perd 182.000 francs par an tient absolument à conserver un privilège aussi admirable.

Je prétends que c'est une pure plaisanterie. Tous les directeurs de nos théâtres subventionnés, particulièrement des théâtres de musique, gagnent chaque année des sommes considérables. Les subventions et la commandite forment un bloc considérable ; les commanditaires ne tiennent pas à retirer un gros intérêt de leur argent, de sorte qu'une partie importante des bénéfices va dans la poche du directeur.

La commandite en souffre, la subvention de l'Etat paye, le public en souffre aussi parce que les représentations ne sont pas ce qu'elles devraient être, mais il y a quelqu'un qui n'en souffre certainement pas, c'est l'administration, la direction du théâtre.

L'INCIDENT CARRÉ-LAZZARI (Discours de M. Levraud)

M. Carré reçut une pièce, en 1900, *l'Ensorcelée*, dont le poème est d'Henri Bataille, qui n'est pas le premier venu, et la musique de M. Sylvio Lazzari, un musicien de beaucoup de talent et qui a fait ses preuves... puis il déclare qu'il ne peut pas jouer la pièce, que cela ne lui plaît pas...

M. Carré se sentait en si mauvaise situation vis-à-vis de M. Lazzari,

qu'il lui a offert un emploi à l'Opéra-Comique ; sachant qu'il n'était pas fortuné il lui a dit : « Je vous garderai un an dans cet emploi.. » — il lui donnait une somme très modeste, 200 francs par mois, je crois — « ... à une condition, c'est que vous m'écrirez une lettre dans laquelle vous me direz que je n'avais pris aucun engagement vis-à-vis de vous pour jouer votre pièce. »

M. Lazzari qui est, en même temps qu'un artiste de talent et un homme de valeur, un honnête homme, a refusé dédaigneusement ces offres en déclarant que ce qu'il voulait, c'était voir son œuvre représentée, et qu'il n'acceptait pas une pareille proposition.

Ce n'est pas tout, messieurs. L'inspection des beaux-arts, à la tête de laquelle se trouvait à ce moment M. Marcel, reçut une plainte de M. Lazzari qui vint lui dire ; « Voyez ce qui m'arrive, c'est épouvantable ! » M. Marcel jugea la situation grave. Que fit M. Carré ? Il envoya promener M. Marcel, tout simplement, en lui disant que son ingérence dans la direction de son théâtre était absolument inopportune et qu'il ne l'acceptait en aucune façon. Et les choses en sont restées là.

Voilà, messieurs, où nous en sommes.

M. Carré a dit ensuite : « Que M. Lazzari me fasse un procès ! » il savait très bien qu'un procès coûte très cher et que M. Lazzari n'était pas en situation de faire de telles avances ; il savait surtout que ce n'était pas un procès que voulait M. Lazzari, mais qu'il cherchait à faire jouer son œuvre comme la plupart des artistes.

Réellement, est-ce le rôle d'un théâtre national de faire des procès dans de pareilles conditions à des artistes ? Quand il s'agit des théâtres nationaux, l'Etat, jusqu'à un certain point, est responsable des faits qui s'y passent. . .

A ce discours de M. LEVRAUD qui comportait en outre une charge à fond contre le directeur de l'Opéra-Comique, son administration népotique et son répertoire, M. JUMEL répond ainsi :

Je suis un vieil amateur de musique, en ayant entendu beaucoup et de très bonne dans ma famille. Je fréquente l'Opéra-Comique, beaucoup moins l'Opéra, parce que je le juge moins bon. Depuis que M. Carré est à la tête de la direction, son théâtre a pris une extension et a fait des progrès que nul ne peut méconnaître. Nous y voyons aujourd'hui des pièces nouvelles de compositeurs de grand talent tels que Massenet, l'auteur immortel de *Manon* et de *Werther*, Charpentier, l'auteur de *Louise*, etc.

La mise en scène est admirable et témoigne du goût exquis du directeur. Les décors sont magnifiques et merveilleusement adaptés aux sujets. La composition du personnel du chant, cantatrices et

chanteurs, est tout à fait remarquable dans son ensemble, personne ne peut le nier ; c'est l'avis de tous ceux qui suivent le théâtre.

M. Henri LANIEL. — C'est parfaitement exact.

M. JUMEL. — Je suis heureux, mon cher collègue, de votre approbation ; je suis convaincu de traduire la pensée intime de la grande majorité de mes collègues.

J'ai cherché quelle était la cause de la querelle que l'on cherche à M. Carré. J'ai la bonne fortune, précisément parce que je fréquente un peu ce milieu musical, d'avoir entre les mains la preuve même que cela tient à ce qu'un auteur n'a pas été joué, c'est précisément lui qu'on a nommé. Un M. Lazzari qui avait fait une pièce...

M. LEVRAUD. — C'est un musicien de beaucoup de talent.

M. LUCIEN MILLEVOYE. — C'est un auteur de premier ordre.

M. FÉRON. — N'en dites pas de mal ou je ne vous croirai plus quand vous déclarez que vous êtes connaisseur en musique. (*On rit.*)

M. JUMEL. — Je sais très bien que je parle d'un auteur de beaucoup de talent et je ne vois pas en quoi je lui fais injure en disant un M. Lazzari.

M. LUCIEN MILLEVOYE. — Puisque vous aimez la musique, vous devez connaître l'auteur d'*Armor*.

M. JUMEL. — La pièce de M. Lazzari était peut-être un chef-d'œuvre au point de vue musical, mais comme elle n'a pas été jouée, personne ne peut l'affirmer. Nous avons tous connu de ces œuvres qui passaient pour des chefs-d'œuvre jusqu'à la répétition générale ou jusqu'à la première représentation et qui tombaient le lendemain.

M. LEVRAUD. — Nous ne faisons pas ici de critique musicale. J'ai examiné la conduite de M. Carré. J'ai cité un fait ; je n'ai pas à apprécier les œuvres musicales de ce temps.

M. JUMEL. — J'ai une petite note très complète sur la pièce en question. Elle est intitulée la *Lépreuse*. Le titre n'est déjà pas bien charmant ni bien agréable à entendre.

M. LEVRAUD. — C'est inexact. Le titre a été modifié sur les indications de M. Carré.

M. JUMEL. — Vous allez voir pourquoi le directeur de l'Opéra-Comique n'a pas pu un seul instant songer même à s'engager à jouer cette pièce. Il sera facile à M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts de s'assurer que le directeur de l'Opéra-Comique n'avait pris aucun engagement, car il a eu à faire une enquête à ce sujet...

Voici quelques mots du livret (de Henri Bataille). Messieurs, nous sommes à l'Opéra-Comique, permettez-moi de vous distraire un instant.

(*Ici l'orateur résume le livret de la pièce dans le détail de laquelle il nous semble difficile d'entrer et qui a d'ailleurs été publié dans le Salut Public de vendredi.*)

Lorsque M. Carré a eu ce livret entre les mains, il a déclaré qu'il lui était absolument impossible de le jouer...

M. LEVRAUD. — C'est inexact. Il avait pris les engagements les plus formels.

M. JUMEL. — ...qu'il ne pouvait pas représenter une pareille pièce à l'Opéra-Comique. Il me paraîtrait absolument impossible, en effet, de mettre une pareille pièce à la scène de l'Opéra-Comique, ce rendez-vous, chacun le sait, de toutes les jeunes filles, ce dernier salon où l'on cause et où l'on fait des mariages.

M. LEVRAUD. — Pourquoi M. Carré l'a-t-il acceptée ?

M. JUMEL. — M. Carré a dit : Non, je ne puis jouer cela : gardez votre pièce ou modifiez-la.

M. LEVRAUD. — C'est inexact !

M. JUMEL. — Qu'est-il arrivé ? On a demandé à l'auteur du livret de le changer. Il a répondu : « Je vais le faire », et en effet, il en présenta un autre : ce n'était plus *La Lépreuse*, c'était *l'Ensorcelée*. Il n'y avait de changé que le titre. La jeune fille était ensorcelée et, quand elle aimait bien quelqu'un, elle l'ensorcelait.

M. FÉRON. — La musique était peut-être agréable.

M. JUMEL. — Il ne devenait plus lépreux, mais il était ensorcelé. On lui avait donné le mal que guérissent, à en croire les annonces de la quatrième page des journaux, les somnambules « le mal donné ! »

Malgré ce nouveau livret, M. Carré n'a pas cru devoir jouer la pièce, il s'y est refusé. On est venu intercéder auprès de lui en faveur de M. Lazzari, qui est un compositeur de beaucoup de talent et de mérite. M. Carré a voulu lui être utile et lui a proposé une place à l'Opéra-Comique. M. Lazzari l'a fièrement refusée, je ne peux pas en faire un crime à M. Carré — je pense que M. le sous-secrétaire d'Etat sera de mon avis — de n'avoir pas accepté une pareille pièce et de ne pas l'avoir mise en scène.



CURIOSITÉ MUSICALE

* * *

L'Opinion de William Byrd sur le chant

* * *

Au verso du titre d'un recueil de Psaumes, Sonnets et Chants pieux de William Byrd (1), imprimé en seconde édition à Londres en 1588, figure ce précieux préambule.

*Quelques raisons brièvement données
pour persuader à chacun d'apprendre à chanter*

I.

C'est une science aisément enseignée et facilement apprise partout où il y a un bon maître et un écolier intelligent.

II.

L'exercice du chant est naturellement délicieux à l'homme, et bon pour conserver la santé.

III.

Il élargit toutes les parties de la poitrine et ouvre les organes de la respiration.

IV.

C'est un remède singulièrement utile à ceux qui béguaient et balbutient en parlant.

(1) William Byrd surnommé par ses compatriotes le *Palestrina anglais* est surtout connu comme clavéciniste depuis les récitals de ses œuvres donnés par Rubinstein et M. de Greef, né en 1538, presque en même temps que le Schisme, contemporain des fameux *Bill des trente-neuf articles* et des persécutions d'Elisabeth, il reste, malgré tout, fidèle à la foi de ses pères, fut le seul maître catholique de la musique anglaise et prit ainsi dans l'histoire de son art et de son pays une situation exceptionnelle. Très connu et très admiré de tout temps en Angleterre, il ne fut connu dans le continent qu'à la fin du XIX^e siècle.

V.

C'est le meilleur moyen de procurer une prononciation parfaite et de devenir un bon orateur.

VI.

C'est le seul moyen de savoir à qui la nature a donné une bonne voix : don si rare qu'il n'y a pas un individu sur mille qui le possède, et beaucoup qui ont une voix excellente la perdent parce qu'ils manquent de l'art nécessaire pour mettre à profit les dons de la nature.

VII.

Il n'y a pas de musique d'instruments qui soit comparable à celle qui est produite par les voix des hommes, quand les voix sont bonnes, bien assorties et bien ordonnées.

VIII.

Le meilleur de la voix, c'est qu'elle est le moyen le plus convenable pour honorer et servir Dieu, et la voix de l'homme est surtout employée à cette fin,

« Omnis spiritus laudet Dominum »

Puisque le chant est une si bonne chose, je souhaite que tous les hommes apprennent à chanter.

Gr



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



La semaine fut très mauvaise au Grand-Théâtre. *Tiphaine* et *Siberia* ont achevé leur rapide carrière ; la dernière représentation eut lieu devant une salle comble, assurent les communiqués ; devant les banquettes, ou presque, affirmé-je. Artistes du chant et de l'orchestre sont entièrement occupés par la préparation de la reprise très attendue de *Tristan et Isolde* « dont les répétitions, disent encore les communiqués officiels, sont dirigées par M. Broussan lui-même ». (Que, diable ! peut donc faire, en temps ordinaire, cet inénarrable directeur qui ne consent à préparer personnellement que le seul *Tristan* ?)

La Favorite.

L'engagement de la nouvelle contralto nous a valu l'annuelle reprise de la *Favorite* ; et il est heureux qu'une telle œuvre reparaisse de temps en temps sur l'affiche. C'est, en effet, un ouvrage d'un intérêt historique considérable. Une information que j'ai retrouvée l'an dernier dans la vieille *Revue Musicale* fondée par Fétis, en 1827, n'annonce-t-elle pas l'évènement suivant ?

Donizetti est un jeune bergamasque qui a plus de mérite qu'on ne croit et qu'il n'en montre. Il a étudié à Bologne sous Mattei et Pilotti ; il a reçu en outre des leçons du vieux Mayr. On trouve dans son *Esule di Roma* un trio fort beau qui suffit pour commencer une réputation. La coupe en est tout à fait neuve, la conduite très dramatique ; aussi produit-il beaucoup d'effet. J'ai entendu de cet auteur plusieurs airs, couplets, duos, romances qui font l'éloge de son goût ; mais il a une facilité qui le perd. Croiriez-vous qu'il instrumente une partition de grand opéra en moins de trente heures ! Au reste, c'est l'usage ici, on y travaille sans conscience et sans conviction, uniquement occupé de gagner de quoi manger. On a joué samedi dernier : *Il Pazzi per Progetto* (*La visite à Bedlam*) ; c'est une des meilleures productions de Donizetti. On y trouve deux jolis duos bouffes. Le sort de ce compositeur n'est point à envier ; il est engagé avec *Barbaya* pour 500 ducats par an, et pour ce prix, il doit écrire trois opéras sérieux et deux bouffes !! »

Ce malheureux Donizetti, véritable homme de peine, qui se vantait d'orchestrer en trente heures une partition en cinq actes, est bien excusable d'avoir mêlé, sans le vouloir, dans sa *Favorite*, l'élément bouffon à l'élément dramatique. Et, lorsqu'on sait le travail forcené à quoi s'était condamné le misérable, on ne s'étonne plus de la force comique et de la verve bouffonne qui éclate çà et là dans ses partitions les plus sérieuses : le compositeur se trompait... Il est impossible en effet de rêver une musique plus joyeusement parodique que le cakewalk orchestral qui souligne ironiquement les anathèmes du légat du pape, ou que le fameux air : « Un ange, une femme inconnu-u-e » soupiré par Fernand, moine sans conviction, ou enfin que le merveilleux chœur : « Qu'il reste seul... (un, deux, trois) avec son déshonneur » joie passée, actuelle et future du parterre et du paradis.

La reprise de samedi avait été annoncée par de laudatifs communiqués :

Demain, reprise de la *Favorite*, avec MM. Jérôme, Dangès, Galinier ; Mme Bonheur-Chaix. Avec cette distribution, le succès de la soirée est assuré, on a l'assurance d'une belle représentation.

Ce soir samedi, la *Favorite*. Cette reprise promet d'être très brillante. La distribution a été particulièrement soignée.

Ce souci de préparer l'opinion faisait prévoir que la représentation serait médiocre ; elle fut détestable.

Mme Bonheur-Chaix n'a rien de ce qu'il faut pour mettre en relief le rôle délicat de « la maîtresse... la maîtresse du roi » ; quant à M. Jérôme, il était à peu près aphone, et aurait dû s'abstenir de prendre part à la représentation, d'autant plus que M. Verdier, qui n'aime pas être traité de ténor wagnérien, aurait bien volontiers remplacé son camarade dans ce rôle du vieux répertoire. Il est inutile de noter la perpétuelle insuffisance de M. Galinier, légat du pape sans autorité comme sans ecclésiastique onction. Seul, M. Dangès sut donner une belle allure au peu sympathique Alphonse-le-bien-nommé.

Faust et Sigurd avec Mlle Foreau

Mlle Foreau — on ne sait pourquoi — avait été engagée pour huit représentations ; *Tiphaine* ayant « fait » six soirées seulement, sans doute un peu grâce à elle (pourquoi n'avoir pas confié le rôle principal de cette œuvre nouvelle à une de nos trois falcons : Mlles Janssen, Pierrick ou Baron?), deux *cachets* restaient encore à utiliser. On les employa honteusement à une représentation de dimanche (*Faust*) et à une représentation dite *populaire* (*Sigurd*).

On sait que le public du dimanche n'est pas méchant ; pourtant Mlle Foreau fut sifflée d'un bout à l'autre de la représentation : accueil mérité, car la jeune artiste possède une voix désagréable, une diction

aussi pâteuse que celle de M. Galinier lui-même, et un mépris vraiment excessif pour la tonalité (il est impossible de ne pas dire qu'elle chanta *Faust* comme un jeton !); accueil qui rendra service à une jeune femme en lui montrant qu'elle n'aurait jamais dû aborder la scène.

La représentation de *Sigurd* fut un désastre. M. Jérôme chante avec les pires traditions du vieil opéra et se soucie de la mesure et du style comme M. Alvarez lui-même; sa place est tout indiquée à l'Académie Nationale de Musique. M. Galinier fait ce qu'il peut dans Hagen; quant à Mlle Foreau... il faut l'inconscience du directeur qui s'en va pour avoir songé une minute à lui confier le rôle de Brunehilde. Seul M. Dangès, excellent Gunther, était digne de notre scène.

Le cadre de la représentation — je ne parle pas de l'orchestre — fut digne de l'ensemble de l'interprétation. (Je me croyais à Marseille!) Autrefois la mise en scène de *Sigurd* était fort convenable: depuis que mon vieil ami Lorant (de l'Opéra) a passé par là, tout est détraqué, déréglé, démarouflé; le régisseur de MM. Flon et Landouzy, aura bien de la peine, l'hiver prochain, à tout remettre au point.

LÉON VALLAS

* * *

A l'occasion des représentations de *Faust* et de *Sigurd*, nous avons reçu la lettre suivante d'un habitué du Grand-Théâtre; nous la reproduisons très volontiers.

Lyon, le 16 février 1906.

Monsieur le Directeur de la *Revue Musicale de Lyon*,

« *Audaces fortuna juvat* » Si le proverbe est toujours vrai, la falcon à la manque qui a interprété (oh là là !) le rôle de Brunehild hier soir, sera bientôt riche, et le directeur qui nous l'a exhibée, aussi. Peut-être le sont-ils déjà tous les deux.

En ouvrant les quotidiens ce matin, j'ai vainement cherché quelque protestation d'habitues, indignés du désastre auquel était vouée, par avance, la représentation de *Sigurd*, perpétrée dans de semblables conditions.

Ne l'ayant pas trouvée, cette protestation, je crois indispensable, pour le bon renom (bien surfait maintenant) de notre première scène, de la faire entendre d'une voix timide mais très convaincue.

Sur la foi des communiqués que la Direction avait fait passer dans les journaux de la veille, nous nous attendions à entendre *Sigurd* par les « chefs d'emploi » (*sic!*) et on nous a sorti deux cantatrices que l'on ne tolérerait pas une heure, même à l'Opéra ! La voilà la suprême injure.

D'Hilda, il n'y a pas lieu de s'occuper, elle n'existait pas. Mais Brunehild, ah ! mes enfants !...

Déjà dans *Faust*, dimanche soir, nous avons assisté à une exécution sommaire, qui nous faisait espérer qu'on nous épargnerait une nouvelle épreuve. Il n'en a rien été ; la triste cérémonie s'est renouvelée.

Pauvre Gunther ! Infortuné Sigurd ! Malheureux chef d'orchestre, comme je vous plaignais !

Que la Direction future s'imprègne de cet exemple et ne nous condamne pas l'an prochain à de pareils supplices.

Je ne saurais insister davantage, le régisseur est venu solliciter l'indulgence du public. Il suffit, restons indulgent ! C'est égal, je l'ai trouvée amère !

Veillez, Monsieur le Directeur, si vous jugez à propos d'accorder à ces lignes l'hospitalité que je sollicite pour elles, agréer avec mes remerciements les plus sincères, les tristes salutations d'un habitué tenace mais écœuré.

Z...

P.-S. — Voulez-vous vous divertir un peu ? Ouvrez la *Vie Illustrée*, du 9 février 1906, n° 382, page 312 et vous lirez ceci, sous la rubrique « A travers l'actualité », « Hors Paris », tenez-vous bien !

« Une jeune et radieuse étoile s'est levée en même temps à l'horizon artistique (il s'agit de la création de *Tiphaine* à Lyon) : une cantatrice et une tragédienne lyrique nous est née, dont le début dans *Tiphaine* a été un véritable triomphe. Je veux parler de Mlle Jeanne Foreau, la fille de Eugène Foreau, le journaliste scientifique bien connu, le vulgarisateur si justement apprécié.

« A la première de *Tiphaine*, chacun songeait à l'admirable artiste qui vient de disparaître et, en écoutant, en regardant Mlle Jeanne Foreau, on se disait ; « N'est-ce pas là Krauss de demain ? »

Voilà qui prouve deux choses : la première, que l'auteur de cette prose laudative n'a jamais entendu *Tiphaine* à Lyon, et la seconde, que le talent n'est pas héréditaire.

Et puis, il faut cependant que je vous dise que *la Krauss de demain* est précisément celle dont il est question plus haut.



CONCERT TETT

* * *

Un seul concert à signaler dans la semaine dernière : celui organisé par le violoncelliste Tett pour se présenter au public.

Dans l'exécution d'un programme extrêmement copieux dont Saint-Saëns et Popper faisaient presque tous les frais, M. Tett a fait preuve de réelles qualités de sonorité et surtout de virtuosité. Comme valeur proprement musicale, le jeune violoncelliste semble suffisamment doué, et son interprétation eût été très louable, dans l'ensemble, sans le dédain pour la mesure qu'il manifesta notamment dans le *Cygne* de Saint-Saëns.

M. Tett avait eu la bonne idée de s'assurer le concours de M. Rosset, violoniste, et celle très malencontreuse de s'adjoindre une accompagnatrice qui aurait grand besoin d'apprendre le solfège, de faire beaucoup de gammes, et de travailler encore de longues heures pendant de longs mois pour arriver à jouer proprement une simple sonatine de Czerny.

L. V.



Concerts annoncés

* * *

Aujourd'hui à 3 h. 1/2, au Folies-Bergère, 4^e concert de la SOCIÉTÉ DES GRANDS CONCERTS.

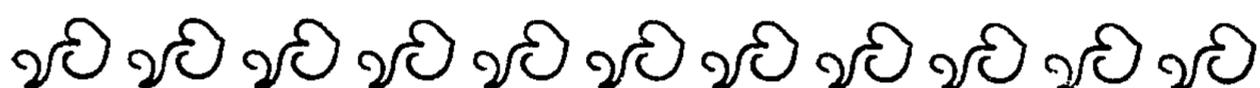
Lundi 19, salle de musique classique (2, rue Stella), premier concert du QUATUOR RINUCCINI (quatuors de Mozart, Beethoven et Bernard).

Mardi 20 février, salle Philharmonique, concert SARASATE-MARX-GOLDSCHMIDT.

Vendredi 23 février, salle Philharmonique, concert SPALDING-BIMBONI.

Lundi 26 février, au Casino, concert avec FRANCIS PLANTÉ, PABLO CAZALS et le QUATUOR VOCAL BATAILLE.





HORS LYON

* * *

Lettre de Paris

* * *

Le mois qui vient de s'écouler appartient à deux jeunes, Mozart, qui l'est éternellement, et Georges Enesco, qui le sera peut-être moins longtemps. Quand je dis que ce mois leur appartient, je ne manque pas d'exagérer un peu, mais je crois cependant indiquer assez exactement la physionomie générale de nos concerts, et le caractère principal que l'on peut dégager du morcellement des programmes. Ce n'est pas que le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns n'ait été houspillé par d'intransigeants siffleurs, en la personne de son interprète, Joseph Hofman, pianiste grassouillet ; ni la Marche au Supplice de la *Symphonie Fantastique* fanatiquement applaudie par ces mêmes siffleurs qui ne lurent jamais sans doute le livre de M. Boschot, tueur de dieux ; ni *les Impressions d'Italie* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* confondus dans un enthousiasme éclectique ; ni le *Faust* de Schumann (dont le bel article de Gaston Carraud, reproduit par la *Revue Musicale de Lyon* ne me laisse pas l'outrecuidance de parler) merveilleusement conduit par Chevillard ; mais Saint-Saëns, Berlioz, Charpentier et Debussy ne servirent que de hors d'œuvre ou d'entremets à la fringale dominicale des mélomanes. Je pense, à la vérité, que leur goinfrerie est sans bornes. L'hygiène de leur public inspirait de vives inquiétudes à Chevillard et à Colonne. Gavé de nourriture lourde, il se congestionnait.

Trois *Faust*, l'un romantique, l'autre métaphysique, le troisième à la fois romantique et métaphysique, des Symphonies de Beethoven profondes, lyriques et indigestes, le tout panaché de musiques russes poivrées d'épices orientales : c'en était trop. Une cure s'imposait.

C'est alors que ces capellmeister sagaces ont découvert un charmant petit jeune homme timide, qui répond au prénom délicieusement ridicule de Wolfgang, et qui composa, à la requête du duc de Guimes, un concerto pour flûte et harpe et d'autres œuvres moins insignifiantes. Il se réjouira sans doute du succès qu'elles remportèrent. Les Parisiens avaient déjà, du reste, il y a quelque temps de cela, chaleureusement applaudi une de ces symphonies au Palais Royal, et ce jeune homme,

fort content de lui, l'avait raconté à son père dans une lettre touchante, que le hasard mit sous nos yeux. S'il revenait parmi nous, il serait déçu. Nous n'applaudissons plus aux beaux endroits. Un certain barbare, du nom de Wagner, auteur d'opéras gothiques et sauvages, a porté à son comble la vanité des musiciens. Ceux-ci sont devenus des demi-dieux qu'il est sacrilège d'interrompre. Le public est plein de censeurs austères et d'incorruptibles gardiens des rites. Les auteurs ne nous considèrent même plus comme dignes de manifester notre approbation qu'ils méprisent. Peut-être préfèrent-ils nos sifflets qui leur donnent occasion de mesurer notre incurable stupidité et la distance qui nous sépare d'eux. Les femmes savent le contrepoint et ne portent plus de mouches ; les hommes feignent de ne pas ignorer la fugue et sont vêtus de noir. C'est pourquoi il vaut mieux sans doute que Wolfgang Mozart soit mort et qu'il n'entende pas M. Camille Bellaigue l'appeler *Jeune homme divin*.

L'autre jeune musicien est M. Georges Enesco, violoniste de talent — il nous le prouva par son excellente interprétation de la *Suite en si mineur* de J.-S. Bach — il écrit aujourd'hui des Symphonies. Le programme nous apprend qu'il en composa quatre avant d'affronter le public. C'est donc un probe ouvrier. Il vint de Roumanie pour terminer ses études à Paris. Sa musique a l'accent roumain, comme, parfois M. de Max. Ceci est à la fois un compliment et un reproche. Il y a dans sa symphonie du fracas, de l'emphase, de la force théâtrale et de la mièvrerie — on eût dit autrefois de la *morbidezza*, — mais aussi les qualités de ces défauts, la vigueur, l'éclat et de belles sonorités frémisantes. Tout cela se perd dans la dislocation de l'ensemble. Je préfère à la troisième partie un peu confuse la joie sonore et cuivrée du premier mouvement, et surtout l'andante très plaisant à l'oreille, en dépit de quelque banalité. Ce qui manque surtout, c'est la cohésion étroite et la logique. Cette symphonie a trop l'allure d'un poème symphonique, et nous sommes en droit d'en faire le reproche à l'auteur, puisque, de toutes les formes musicales, il a choisi l'une des plus strictes. Mais on a applaudi la jeunesse et la fougue de cette œuvre qui révèle une intéressante personnalité,

Je m'en voudrais de ne pas signaler la première audition du *Chant d'automne* de Guy Ropartz, sur un poème de Baudelaire, qui fut accueilli je ne sais pourquoi, assez froidement.

Alexandre ARNOUX.



Lettre de la Côte d'Azur

* * *

Il n'y a pas de pays au monde qui offre une telle variété de spectacles lyriques. Pendant qu'à Monte-Carlo, *Mademoiselle de Belle Isle* sévit, alternant avec d'admirables exécutions de *Tannhäuser*, le Casino Municipal reprend *La Tosca*, la Jetée Promenade nous inflige des sélections de la *Muette de Portici* et des tranches d'*Hérodiade* bizarrement sabré, et l'Opéra de Nice nous offre tantôt la *Walkyrie*, et tantôt *Messaline*, en attendant la création de *Sanga*, la dernière production du grand Isidore.

Je pense qu'il n'est pas inutile de proférer de nouveaux anathèmes contre *Messaline*. Si tous les musicographes sont d'accord sur cette musique de bastringue, il n'apparaît pas que les directeurs de théâtre, les chanteurs et même une certaine fraction du public partagent cette conviction avec toute l'ardeur désirable. Et pourtant c'est bien ici l'aboutissant ultime où nous devaient conduire les procédés chers à Massenet et à l'école italienne contemporaine : cette recherche de l'effet, ce désir de n'interpréter et de ne produire que des impressions violentes amène à cette musique de sensations, de réflexes plutôt, où l'on chercherait en vain une idée. Chez Isidore de Lara ce vice s'exagère jusqu'au grotesque avec le rôle invraisemblable donné à la batterie, au Glockenspiel, au tam-tam, au xylophone, à tout ce qui est bruyant, bizarre, exceptionnel, d'allure canaille et faubourienne. Et, sous ce clinquant, c'est en vain que l'on chercherait un développement mélodique de quelque intérêt : les motifs sont d'une excessive et attristante vulgarité. Seule une qualité s'affirme : le soin minutieux de faciliter les effets vocaux, en se maintenant dans des tessitures normales, en évitant les intervalles difficiles, en préparant surtout avec des attentions infinies le beau colpo di gola, la belle note, qui doit déchaîner l'enthousiasme. Pour qui veut se rendre compte de ce que l'on entend par « une musique tout extérieur » *Messaline* est une excellente leçon. Mais il ne faut pas douter un instant que l'audition de cette œuvre malsaine ferait plus de mal à un public populaire qui ne serait pas mis en garde, que l'audition de dix cycles tétralogiques ne pourrait lui faire de bien. Je ne crois pas d'ailleurs que le public lyonnais soit disposé à admettre l'importation à notre Grand-Théâtre de cette denrée frelatée, et j'imagine le beau tapage que nos habitués wagnériens feraient à ce spectacle.

La première de *Messaline* à Nice, suivie d'une excellente reprise de la *Walkyrie*, permet de se rendre un compte très net de ce que vaut le public bariolé de l'Opéra. La salle comporte d'une part des fauteuils

d'orchestre et trois étages de loges, d'autre part, dans les combles, un amphithéâtre mansarde. Les loges sont louées surtout par abonnement, soit à des Niçois, qui apportent au théâtre des habitudes tout italiennes de causerie, de mondanité et d'indifférence musicale, soit par des étrangers inégalement artistes. La première de *Messaline* s'est donnée devant une salle comble, des affiches prometteuses annonçaient que le maître Isidore de Lara honorerait le spectacle de sa présence. Et de fait, malgré le morne silence des loges, l'amphithéâtre, occupé par les nervi raccolés sur le port de Riquier et dans les quartiers populaires, a mené un tel train de paumes sonores et de larynx méridionaux que, dès le second entracte, le sympathique auteur de *Messaline* s'est laissé traîner sur la scène et a bien voulu sourire aux hurlements de ses adorateurs. Quelques-uns des interprètes eussent d'ailleurs mérité une part de cet enthousiasme ; Mme Héglon par exemple, et Séveillac ; j'ai moins aimé le ténor Zocchi au timbre fâcheux.

La *Walkyrie* reçoit ici un accueil étrangement autre. Elle est cependant distribuée d'une façon des plus satisfaisantes. Delmas et Mlle Pacary sont surtout admirables, et le troisième acte a été chanté par eux d'une manière presque parfaite. Imbart de la Tour n'est certes pas en progrès, sa voix s'étrangle ; et le volume vocal de notre expansionnaire Mme Charles Mazarin a subi une certaine diminution, ce qui, chez une artiste de cette envergure, est un accident que l'on peut n'estimer que secondaire, mais Aumonier est un magnifique Hunding, et Mme Stiriberry une intéressante Fricka ; l'orchestre, nombreux avec cors et tûben au grand complet, était à peu près suffisant encore que M. Dobbelaer ne soit pas tout à fait un Mottl ni même un Philippe Flon. Est bien, malgré tout, ce public de cosmopolis a continué ses potins et ses flirts, le dos tourné à la scène, riant bruyamment, parlant à voix haute, malgré les chut désespérés de quelques mélomanes. On a écouté, à la mode italienne, quelques morceaux qu'il est, je pense, de bon ton d'applaudir, le Chant d'amour de Siegmund, l'Hoïotoho, la Chevauchée : mais, dès que Brünnhild a été étendue sur son rocher, ç'a été un cliquetis de petits bancs, un remuement de gens qui s'habillent, un claquement de portes, des adieux et des à bientôt au milieu desquels l'Incantation du feu a passé totalement inaperçue, ce qui n'a pas empêché d'ailleurs de rappeler et d'acclamer très fort Delmas et Pacary. Décidément Wagner est fait pour les spectateurs septentrionaux, et je pense que nous sommes un peu redevables à nos brouillards de l'amour que nous avons pour lui.

EDMOND LOCARD.



ÉCHOS

LES REPRÉSENTATIONS D'ÉTÉ A MUNICH

Dans la liste des artistes qui prendront part aux représentations de fête en l'honneur de Mozart, du 2 au 21 août au Théâtre de la Résidence, et aux représentations wagnériennes au Théâtre du Prince-Régent, du 13 août au 7 septembre, nous remarquons les noms de MM. Anton Van Rooy, Karl Burrian, Otto Briesemeister, Henri Knote... et de Mimes Thila Plaichinger, Schumann-Heink, Ernesta Delsarta, Zdenka Fassbender, Berta Morena, Hermine Bosetti, Charlotte Huhn, Ella Tordek... MM. Félix Mottl et Franz Fischer dirigeront les représentations. On jouera *les Noces de Figaro*, *Don Juan*, *Così fan tutte*, *les Maîtres Chanteurs*, *Tannhäuser* et *les Nibelungen*.

PROFESSEURS VIENNOIS

L'Institut musical Kaiser, de Vienne, vient de s'attacher deux professeurs de premier ordre. Mme Materna, la célèbre chanteuse wagnérienne, y prend la direction d'une classe de chant, et le fameux violoniste tchèque Ondricek y est chargé d'une classe de violon. On sait que M. Ondricek, dont la renommée est aujourd'hui européenne, est un ancien premier prix du Conservatoire de Paris, où il fut élève de Massart.

UNE SOCIÉTÉ POPULAIRE DE CONCERTS

Il s'est formé à Hambourg, au mois de novembre dernier, une Société de concerts populaires dont le programme comprend, pour chaque saison, cinq grands concerts symphoniques et cinq grands concerts de chœurs, avec ou sans orchestre. La qualification de « populaire » trouve ici une application d'un genre inconnu jusqu'à ce jour. C'est-à-dire que cette société a engagé à s'inscrire d'avance pour les places les diverses organisations ouvrières, les directions des grands ateliers, des communautés et des séminaires, leur offrant des billets à prix réduits, celles-ci se chargeant ensuite de distribuer ces billets à leurs adhérents. Ce sont là, en somme, de véritables abonnements, avec cette particularité que ces abonnements, au lieu d'être pris par

des personnes isolées, sont souscrits par des collectivités qui comprennent des centaines et des milliers d'individus. Le succès de cette tentative a été aussi rapide que complet. Les demandes de billets ont atteint le chiffre de 4.000 placées par concert, soit plus que le plus grand des théâtres de Hambourg n'en peut contenir, de sorte qu'il a fallu procéder à un travail d'élimination. Il y aurait là une idée à creuser chez nous, en ce moment où l'on s'ingénie à trouver les moyens de créer des théâtres et des concerts populaires. Sans nommer tant de commissions et de sous-commissions, de comités et de sous-comités, les organisateurs ingénieux des concerts populaires de Hambourg ont atteint le but du premier coup.



LE BARYTON ROUDIL

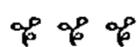
Le baryton Roudil vient de mourir à Toulouse deux jours après le décès de sa fille, Mme Abonil, femme de notre ancien ténor.

Ancien premier prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique, au Conservatoire de Paris (1859). Roudil resta trois ans pensionnaire de l'Opéra, où il fut engagé de nouveau, en 1871, après la Commune, par la direction Halanzier, qui venait de succéder à celle de M. Perrin.

De l'Opéra, il passa au théâtre de la Monnaie de Bruxelles où il créa Wolfram de *Tannhäuser*. Entre temps, il se fit applaudir sur les principales scènes de France, à Rome, Turin, Madrid, Barcelone et Londres.

Roudil dirigea, de 1883 à 1886, le théâtre du Capitole, à Toulouse; il fut également directeur du Grand-Théâtre de Marseille, et, pendant près d'un quart de siècle, ses succès de chanteur furent éclatants. Roudil, qui avait chanté partout, n'était jamais venu à Lyon, où il faillit pourtant faire une saison. Engagé à notre Grand-Théâtre, pour la saison 1870-71, par l'association directoriale d'Herblay et Halanzier, il allait faire ses débuts avec le fameux Delabranche, quand la capitulation de Sedan amena la fermeture de nos théâtres lyonnais et la dispersion de notre troupe lyrique.

Retiré, en ces dix dernières années, à Toulouse, dans sa propriété de Saint-Cyprien, et devenu professeur au Conservatoire, Roudil s'était entièrement consacré, depuis lors, à l'enseignement du chant.



LES BILLETS DE FAVEUR

On sait que le trafic des billets de faveur se pratique à Paris sur une vaste échelle. Mais il y a certains directeurs de théâtre auxquels ce genre de commerce déplaît souverainement, et l'un d'eux, M. Albert Carré, de l'Opéra-Comique, n'a pas hésité à porter ses doléances à messieurs les juges composant la troisième Chambre du tribunal civil.

Son avocat, M^e de Meur, a exposé les faits de la cause, soutenus dans la requête suivante :

« Attendu que sollicité par M. Marignac, secrétaire général du théâtre Montmartre, de mettre deux places de son théâtre à sa disposition, M. Albert Carré lui a envoyé un billet de faveur de deux places ;

« Attendu que si tout le monde dans le public sait que les billets de cette nature ne doivent pas être vendus, le personnel des théâtres l'ignore moins encore ;

« Attendu, d'ailleurs, que le billet mis à la disposition de M. Marignac portait en grosses lettres la mention suivante : « La vente de ce billet est rigoureusement interdite » ;

« Attendu cependant que malgré cette prohibition, M. Marignac a mis en vente le billet dont s'agit, par l'intermédiaire de Mme Riquet, gérante du bureau de tabac sis à Paris, rue Drouot n^o 10 ;

« Attendu que cette dernière, pas plus que M. Marignac, par suite de la mention sus-indiquée, ne pouvait ignorer que cette vente était illicite ;

« Attendu cependant, ainsi qu'il résulte d'un constat, dressé par Lecocq, huissier à Paris, le 5 octobre 1904, enregistré, que Mme Riquet a mis en vente, moyennant la somme de huit francs, les deux places de faveur envoyées par le demandeur à M. Marignac ;

« Attendu que de pareils agissements, qui ne sont d'ailleurs que le renouvellement de précédents, causent au théâtre de l'Opéra-Comique le plus grave préjudice... »

C'est ce préjudice que le directeur de l'Opéra-Comique estime à cinq mille francs.

Ainsi mis en cause, le secrétaire général du théâtre Montmartre et la buraliste de la rue Drouot, n'ayant pas accepté le débat, le tribunal que présidait M. Lefebvre-Devaux, a rendu par défaut le jugement que voici :

« Attendu que le droit d'entrée de Marignac était un droit essentiellement personnel, qui ne pouvait être transmis par lui à autrui sans le consentement de Carré ;

« Attendu que Marignac, en cédant, moyennant une somme d'argent, son billet à la dame Riquet pour le vendre elle-même à des spectateurs qui, par ce moyen, ont payé leur droit d'entrée un prix moindre que celui qui leur aurait été réclamé au bureau du théâtre, a commis un acte illicite auquel s'est associée la dame Riquet ;

« Qu'un préjudice, tant matériel que moral, provenant de la déconsidération que de semblables pratiques jettent sur les théâtres qui les emploient, en est résulté pour le théâtre de l'Opéra-Comique... »

Le tribunal condamne M. Marignac et Mme Riquet à payer conjointement

tement et solidairement au directeur de notre seconde scène lyrique la somme de cinquante francs à titre de dommages-intérêts.

Il est juste d'ajouter que ce jugement a été rendu par défaut. Il est donc susceptible d'opposition.

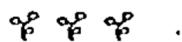


CHAUVINISME MAGYAR

Il vient d'en arriver une bien bonne dans un théâtre de Budapest. On jouait ces jours-ci, sur une des meilleures scènes de la ville, une pièce patriotique : « Smolen Toni », très populaire dans toute la Hongrie.

Ce qui fait surtout le grand succès de cette pièce c'est que l'ingénieux auteur a intercalé vers la fin du deuxième acte, une chanson patriotique : « l'hymne à Kossuth ». Le chauvinisme magyar veut qu'au moment où l'artiste entame cet air, toute la salle, debout, accompagne en chœur. Malheur au spectateur malavisé qui ne s'associe pas à la manifestation. Son compte est réglé d'avance, si nous en jugeons par l'aventure qui est arrivée à deux clubmen de la capitale hongroise :

Avant-hier au soir, nos deux gentlemen, confortablement installés dans une première loge, suivaient, avec intérêt, le déroulement de la pièce. Au moment, où « l'hymne à Kossuth » fut entamé, ils virent bien toute la salle se lever et se mettre à chanter avec chaleur. Mais ils n'en firent rien eux-mêmes plutôt amusés par le spectacle. Cela eut le don d'indisposer l'assistance qui voulut forcer les deux spectateurs à faire chorus. Les interpellés tinrent bon et demeurèrent assis. Redoublement de protestation, vacarme, cris, injures et finalement intervention de la police qui mit à la porte les deux spectateurs récalcitrants et dressa contre eux la contravention stupéfiante suivante : « pour avoir causé du scandale en *s'abstenant de chanter en chœur !!* »



UNE HISTOIRE DE TÉNOR

Celle-ci, peu banale, est contée par le *Ménestrel*, elle se rapporte à un chanteur nommé Gambarelli, qui, après avoir obtenu des succès, s'était éloigné de la scène pour les raisons que l'on va connaître, et vient d'y rentrer après une longue absence.

Natif d'Albino, dans la province de Bergame, ledit Gambarelli avait fait ses études dans un séminaire romain, où il avait revêtu l'habit de clerc. Doué d'une superbe voix de ténor, il avait été reçu parmi les chanteurs de la Chapelle Sixtine, lorsqu'un beau jour, se sentant sans doute un penchant médiocre pour la carrière sacerdotale, il abandonna le séminaire et, tout d'un coup, prit le parti du théâtre. Au bout de

quelque temps, les satisfactions de l'art lui parurent insuffisantes, et, d'autre part, un désespoir amoureux l'incita à renoncer au monde et à chercher le repos et la tranquillité dans la prière. Après s'être fait consacrer prêtre, il voulut faire revivre un ordre éteint, celui des sanctuaristes, vêtus d'un costume « dantesque » de couleur grise, et, réunissant autour de lui une dizaine de « frères », il s'établit avec eux à la *Madonna di Monte Cappello*, un sanctuaire situé sur l'une des rives du lac de Garde. Mais les frères ne trouvèrent pas là la retraite paisible qu'ils avaient espérée. L'autorité ecclésiastique les obligea à quitter cet endroit, et ils se réfugièrent alors dans un autre sanctuaire, celui de la Stella, placé sur une hauteur entre San Vigilio, Cellatico et Gussago. Mais cette fois, l'autorité ecclésiastique, qui n'avait pas sanctionné la régularité des « frères gris », prit le parti, à la suite de révélations qui lui étaient parvenues, de dissoudre l'ordre purement et simplement. Cela se passait il y a trois mois environ. Le Gambarelli, s'étant alors séparé de ses compagnons, reprit l'habit de prêtre séculier et alla rejoindre son diocèse de Bergame. Mais bientôt le théâtre, qui, malgré tout, n'avait cessé de le préoccuper au cours de sa vie monacale, l'attira de nouveau, et jetant décidément le froc aux orties, il est remonté sur les planches que sans doute il ne quittera plus désormais.



INNOCENTE PLAISANTERIE

Dans une grande ville du Sud-Est — qui n'est pas Toulouse et qui est plus grande que Toulouse... — il vient d'en arriver « une bien bonne » qui a causé une joie aussi générale que justifiée. Voici comment :

Dimanche matin, les deux grands quotidiens, journaux sérieux, à gros tirage, de X... publiaient dans la rubrique des concerts publics ce programme :

CONCERTS PUBLICS

MUSIQUE DU 57^e RÉGIMENT D'INFANTERIE

(*Square Gambetta*)

Programme du 28 janvier 1906, de 3 heures à 4 h. 1/2

1. *Le Canif de Bagdad*, ouverture (Boieldieu).
2. *Les Derniers jours d'un Condamné*, pour hautsbois (Trièbert).
3. *Les Anches rebelles*, duo de clarinettes (Pillevestre).
4. *Aux Badauds mariés*, sérénade tranquille (Stasny).
5. *Le Pédicure de Londres*, pour cor anglais (Sellenick).
6. *Le Singe d'une Nuit d'Eté*, ouverture (Thomas).
7. *Bruits de coulisses*, pour trombones (G. Roche).

On imagine d'ici la scène du brave bourgeois qui, désireux d'amener ses siens goûter le plaisir dominical que lui offrent deux musiques

militaires, ouvre son journal pour faire son choix entre les deux programmes, et commence à lire celui que l'on vient de voir.

— *Le Canif de Bagdad*, ouverture... Tiens ! une « coquille » amusante, pense-t-il. Puis il continue : *Les Derniers jours d'un Condamné...* pour hautsbois... Ah ! drôle de rapprochement ! Le hasard fait des choses réjouissantes, tout de même !...

La lecture se poursuit : *Le Pédicure de Londres*, pour cor anglais... Non, mais ? Effarement... *Bruits de coulisses* pour trombones... Révélation ! Je vois tout ! *Le Singe d'une Nuit d'Été...* *Les Anches rebelles*, duo pour clarinettes... Rire à gorge déployée. Explosion générale.

Explication : les deux journaux avaient reçu, comme d'habitude, de la Place, le communiqué imprimé du concert, et, comme d'habitude, il avait été inséré sans être « épluché ». Qui eût pu croire qu'à la Place !... Mais maintenant on épluchera ! Croyez-le !



UN RÉGISSEUR

Les journaux ont annoncé dernièrement le remplacement de M. Max Grube, régisseur général du Théâtre Royal. Cet événement, car c'en est un, n'a pas passé inaperçu à Berlin. Les journaux s'en sont emparés et les commentaires sur les causes de ce congédiement ne se sont pas arrêtés. Voici la dernière version qui paraît être la plus vraisemblable.

Depuis quelque temps déjà, M. Grube qui passe pour être un tantinet original, n'était plus dans les bonnes grâces de l'empereur. Ce fut à une représentation de *Guillaume Tell* que les choses se gâtèrent définitivement. Voici dans quelles conditions :

Un jour, l'artiste qui interprétait habituellement le rôle de Gessler se trouvant indisposé, M. Grube, qui avait joué le rôle autrefois, le suppléa. Le hasard voulut que Guillaume II assistât à la représentation. Dans la scène du tir, M. Grube fit son entrée à cheval. Par malheur, il avait gardé ses petits souliers Molière d'intérieur, des souliers en velours. Guillaume II, auquel rien n'échappe, en fit la remarque, manda aussitôt M. von Hülsen, intendant général des théâtres de la Cour, et lui dit :

« Il arrive à cheval avec des souliers en velours, lui, le régisseur ! J'en ai assez et je ne veux plus le voir ». Le lendemain l'intendance générale fit savoir à M. Grube qu'il avait cessé de plaire.

M. Grube s'en console en faisant de fructueuses tournées.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS