

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 4 (neuvième année)

15 Février

1909

A l'Opéra.

Tout semble s'arranger à l'Opéra, et il faut s'en féliciter. Les commanditaires, selon la parole généreuse de M. de Camondo, ne demandent que des « dividendes artistiques » et, tenant lieu des circonstances, sont prêts à quelques nouveaux sacrifices. C'est parfait. Il n'est jamais entré dans notre pensée d'incriminer la gestion de MM. Messenger et Broussan. (Tout au plus pourrait-on regretter qu'ils aient accru le nombre des fonctionnaires composant leur état-major et qu'ils se soient montrés bien complaisants devant les exigences pécuniaires de certains collaborateurs dans le petit personnel.) Il faut songer qu'ils ont eu à supporter des frais exceptionnels, inséparables d'un changement d'administration et d'une remise en état de la salle. Il faut leur faire confiance, et se garder d'augmenter les difficultés par des critiques inopportunes. Le moment n'est pas encore venu d'apprécier l'ensemble de leur direction. Attendons.

Pour aujourd'hui, au lendemain de la représentation de *Javotte*, si vivement et justement applaudie par le public, nous n'avons que des félicitations et des remerciements à leur adresser. Ce fut une pensée très heureuse, non dépourvue de hardiesse, de faire monter sur l'immense scène de l'Opéra ce délicieux ballet et de rendre ainsi hommage au Maître Saint-Saëns. Nous sommes habitués à entendre des musiques si baroques, si tapageuses, vides et franchement laides, qu'une œuvre de ce genre est rafraîchissante et réconfortante ; œuvre française, de grâce charmante, d'écriture lumineuse, et d'art consommé. Pour peu que vous ayez des doigts, je vous supplie d'examiner la partition de près, au piano. Vous vous rendrez compte de ce qui me paraît être ici la caractéristique de l'art de Saint-Saëns : *faire large et solide, avec des moyens très simples*, sans effort ni grimace. Je ne veux pas donner d'autre impression que celle-là ; je crois que ce sera celle de tous les musiciens sérieux. Dans l'anarchie musicale où nous vivons, la réapparition de *Javotte* est un rappel salutaire à la bonne tenue de l'écriture, au bon sens, au charme sain et à l'ingénuité de l'inspiration.

La musique criée et la musique chantée. — L'insuffisance interprétative des chanteurs et l'enseignement du chant.

Nous avons souvent déploré ici la décadence du chant. Elle a été produite par une double influence : d'abord, l'exemple de R. Wagner qui a proscrit le *bel canto* pour lui substituer le récitatif dramatique ; ensuite l'évolution de l'esthétique théâtrale qui veut rapprocher le drame lyrique de la vie de la vérité, voire du « *vérisme* ». Nos chanteurs d'opéra, aujourd'hui, songent plus à *jouer* qu'à *chanter*... Ils cherchent des succès d'« acteurs », non des succès de musiciens.

Nous sommes heureux de trouver une confirmation de nos idées dans l'étude suivante, d'autant plus remarquable et importante qu'elle est l'œuvre d'une éminente artiste italienne.

Il est inutile de redire encore ici ce que chacun de nous a entendu répéter à satiété autour de lui : *on ne sait plus chanter, il n'y a plus de chanteurs*. Effectivement, si nous jugeons des conditions de l'art lyrique par ce qui nous est offert journellement, même sur les scènes les plus réputées, nous sommes forcés d'avouer son infériorité à l'égard des autres arts scéniques qui ont évolué de façon très notable pendant ces derniers lustres, infériorité dont la cause évidente est l'insuffisance vocale des chanteurs sous le rapport de l'interprétation.

La plupart des artistes lyriques paraissent ignorer que le chant, comme tout art véritablement digne de ce nom, a un but *esthétique* et *émotionnel* : l'expression des sentiments ; que pour la réalisation de ce but, l'organe qui en est chargé, la voix, doit posséder les qualités de musicalité, de beauté et d'expression indispensables pour une juste interprétation de la musique vocale, et que la voix, pour être musicalement belle et expressive, doit être timbrée *physiologiquement* et *psychologiquement*. Le timbre physiologique naturel ou acquis, que j'appellerai aussi timbre esthétique, est cette qualité de la voix qui lui donne sa musicalité, sa sonorité, son ampleur, en un mot sa beauté plastique. Il résulte de la fusion des deux éléments : hauteur harmonique et voyelle ; mais il ne peut servir à l'interprétation de la musique vocale que par l'adjonction d'un troisième élément, l'expression, qui le complète. Il devient alors timbre *psychologique* ou *interprétatif*. Les innombrables combinaisons de ces trois éléments, hauteur, voyelle, expression, correspondent à toutes les nuances du sentiment, infinies comme l'âme humaine, et mettent à la disposition de l'artiste une palette vivante riche de coloris pour la peinture de ces divers sentiments.

Les chanteurs, en général, ne soupçonnent même pas les immenses ressources de leur organe, sa puissance impulsive, la vitalité surprenante qu'il peut conférer à la phrase musicale ; ils ne savent pas que dans leur voix réside *leur principale force interprétative* ; que la vérité d'expression dans le chant a une portée bien supérieure à la mimique la plus savante, et que l'efficacité de celle-ci reste bien au-dessous de celle d'un accent vrai. Cette ignorance est leur excuse ; comment expliquer leur insuffisance sous le rapport de la vérité d'expression, la *raideur psychologique* de leur voix, autrement que par les erreurs et les lacunes de l'enseignement moderne du chant ? Au lieu de la beauté et de l'expression vocales, que nous donnent les nombreux débutants que les écoles publiques et privées jettent chaque année sur la scène lyrique ? *Des cris, et de la diction*, c'est-à-dire un chant dont la musique n'est plus considérée comme l'élément principal et dont la vérité d'expression est absente.

Crier et parler la musique constitue de graves erreurs physiologiques et psychologiques faisant bon marché des lois de la phonation et attribuant à tort

à la parole une expression que possède *seul* le timbre de la voix. Un élément secondaire du chant s'y trouve donc usurper, de ce fait, la suprématie qui revient de droit à la musique, et l'ordre établi par la nature est bouleversé ; le chant n'est plus la *parole sonnante*, mais le *son parlé*.

Le cri est une erreur esthétique ; le professeur enseigne à l'élève à forcer le son parce qu'étant incapable de cultiver la voix *qualitativement* il cherche à se rattraper *quantitativement* ; la voix CANON paraît être devenue l'idéal de l'enseignement, l'unique but de l'éducation vocale : si un élève pouvait arriver à renverser les murs du théâtre avec une note, il aurait atteint le summum de la perfection. Amphion se contentait de rebâtir les murailles de Thèbes avec les sons de sa lyre ; mais nous sommes loin de la culture esthétique des anciens ; rien ne le prouve mieux que le rassemblement des badauds autour de certains phonographes dont ils envient, sans aucun doute, les prouesses vocales.

Le *forte* n'a aucune signification artistique, car nous n'avons, dans le répertoire, aucun rôle *purement athlétique*, et il n'est ni le grand ni le sublime ; il représente un effort matériel tel que le peut pratiquer un portefaix pour soulever un fardeau. Comme effet vocal direct, nous avons celui-ci : impossibilité de la formation du timbre, c'est-à-dire hauteur inharmonique, voyelle indistincte, portée insuffisante, expression nulle. On ne peut vraiment comprendre comment un professeur doué d'une oreille sensible puisse permettre, et *encore moins enseigner*, ces cris indignes du nom de voix, faire de cette idée du *fort* la base des études vocales. Les résultats désastreux de cette pratique inconsciente de l'intensité ne sont plus à démontrer : dans un effort plus violent, la voix peut se casser tout d'un coup, à moins qu'elle ne s'en soit allée peu à peu avec une laryngite ou une pharyngite chronique ; mais cela ne guérit ni professeurs ni chanteurs de cette manie de pousser et de crier.

La *diction* est une erreur interprétative ; plus discrète, plus subtile que le cri, mais non moins dangereuse. C'est la misère psychologique sous des vêtements dorés ; elle veut faire entendre avec la bouche ce que le cœur ne ressent pas. Si quelqu'un vous dit : *Je t'aime*, avec trois *t*, vous n'êtes pas tentés de le croire ! Pourquoi donc acceptons-nous comme *vrai*, au théâtre, ce qui est considéré comme *faux* dans la vie ? A entendre certains chanteurs, on dirait vraiment que toute l'importance du chant réside dans la parole et surtout dans la consonne ! tout y a disparu : musicalité, beauté de la voix, exacte prononciation de la voyelle, vérité d'expression ; ce chant est presque aphone, mais les consonnes *sifflent, roulent, éclatent* victorieusement sur cet effondrement musical et vocal !

L'importance exagérée donnée à la parole aux dépens de la musique, et de l'expression ne peut s'expliquer que par une aberration du sentiment musical et l'ignorance absolue de la puissance expressive du timbre.

Voyons, en effet, les résultats de la diction exagérée :

Elle s'oppose à la formation du timbre soit physiologique, soit psychologique, en empêchant les voyelles de suivre les hauteurs et en donnant à la parole, à la syllabe, à la consonne même une valeur expressive qu'elles ne possèdent pas en propre.

Elle *déforme* la ligne musicale en rendant impossible l'exécution des *crescendo* et *decrescendo* dus à la dynamique du sentiment, car la parole ne se prête pas, comme le son, à cette action dynamique, et l'accentuation de certaines syllabes ou consonnes qui priment la phrase musicale dans l'esprit du *diseur* est souvent

en opposition avec celle-ci. Le rythme même n'est pas respecté, le diseur prenant sur les valeurs musicales le temps qu'il met à faire ressortir les détails qui lui paraissent intéressants.

C'est surtout à la diction que nous devons l'absence absolue d'expression dans la voix du chanteur ; s'il récite et déclame son rôle, plutôt que de le vivre, s'il a l'air d'illustrer la musique plutôt que de la sentir, s'il prête à son personnage son physique non son âme, c'est à cette grave erreur psychologique de la diction que nous le devons. Comme deux idées ne peuvent occuper simultanément l'esprit, le chanteur ne pourra pas à la fois *syllaber* et exprimer un sentiment : il doit choisir entre l'un et l'autre.

On ne saurait trop insister pour mettre les chanteurs en garde contre cette mode d'exagérer la parole qui amène à bref délai la perte de toute aisance dans le registre élevé et la plus triste déchéance vocale ; sans parler du dommage que cause dans le domaine de l'idée une fausse direction suivie avec acharnement : si le chanteur ne réagit à temps, il en arrive fatalement à la simple déclamation rythmée, à ce *chant sans musique* dont les artistes de café-concert ont la primauté.

Il n'est pas difficile de trouver le principe erroné, source de ces deux fleuves qui menacent de submerger l'art lyrique : « *L'expression ne s'enseigne pas : si l'élève est né artiste, il suffit que le professeur lui pose la voix ; s'il ne l'est pas, tout travail est inutile, on n'en fera qu'une machine à sons.* » Et l'enseignement, se sentant parfaitement délivré de toute responsabilité à cet égard, propose à ses élèves une technique fondée sur cette idée fausse, une technique impuissante à l'expression des sentiments qu'elle ne compte pas comme un élément indispensable du chant.

Au contraire, l'expression *peut* et *doit* s'enseigner ; être à la base de l'éducation vocale ; préparer les voix *psychologiquement* pour leur éducation musicale. C'est faute d'enseigner aux élèves la vérité d'expression que celle-ci se trouve abandonnée aux hasards de l'inspiration et que nous avons tant de chanteurs monotones, dont la voix est *incomplète* et *insuffisante* pour l'interprétation de la musique vocale.

Cette lacune dans l'enseignement du chant favorise chez l'élève l'*imitation* et la *subjectivité* : ou bien il imite son maître dont il prend le coloris vocal, AU GRAND DÉTRIMENT DE SON PROPRE ORGANE, ou il reste subjectif et personnel, faisant entrer dans toute exécution sa caractéristique vocale, même lorsqu'elle est en opposition à la vérité d'expression ; tel le chanteur dont la voix est plaintive même dans les passages de violence ou d'enthousiasme ; celui dont la voix reste claire et froide même lorsqu'elle doit exprimer une douleur sombre et accablante.

Quelques bons professeurs, malheureusement trop rares, apprennent à leurs élèves l'expression musicale *indéterminée* ou *style* qui, si elle ne donne pas à l'auditeur l'impression de la *vérité*, lui donne tout au moins celle de la *beauté* musicale ; s'il est suffisant pour l'exécution de la musique pure, le style ne l'est cependant pas pour celle de la musique vocale dont les paroles ont un sens, une expression *bien définie* que l'auditeur doit percevoir dans la voix du chanteur. Les signes d'interprétation marqués par le compositeur, piano, forte, crescendo, decrescendo, indiquent clairement, dans le chant comme dans la musique instrumentale, le dynamisme des sentiments, avec cette différence qu'ils ont, dans

le chant, une signification *très précise* et ne sont pas, comme dans la musique pure, *des quantités d'une qualité non définie*. En résumé, l'expression musicale constitue la ligne du chant, sa beauté formelle ; mais la vérité d'expression est indispensable à toute interprétation lyrique : de leur fusion dépend la parfaite exécution de la musique vocale.

*
**

Je crois avoir suffisamment prouvé que l'expression peut et doit s'enseigner ; qu'elle doit être considérée comme un *élément essentiel* de la technique vocale que le chanteur doit acquérir.

Nous avons déjà vu que les combinaisons des trois éléments : hauteur harmonique, voyelle, expression, peuvent donner un nombre infini de timbres correspondant à toutes les variations des sentiments ; j'appellerai donc *technique des timbres* la technique vocale qui peut mettre le chanteur en mesure d'interpréter n'importe quelle musique antique ou moderne, *quelque tendue et difficile qu'elle soit*, avec la vérité d'expression exigée actuellement par les publics.

Voyons comment procédera l'enseignement de cette technique.

Les premiers exercices vocaux seront fondés sur la nécessité de l'*accord* entre les deux éléments du timbre physiologique, la hauteur harmonique et la voyelle. Contrairement à ce qui se pratique dans la diction, la voyelle s'ajoutera simplement à la hauteur sans prétendre la *dominer* et l'*asservir*. Cette étude aura aussi pour but de former l'oreille de l'élève et de lui inspirer une sage horreur pour tout son inesthétique ; elle lui permettra de s'instruire, entre temps, dans la théorie musicale et le solfège, de manière que, arrivé à l'application des principes acquis, il soit en mesure de lire couramment la musique qu'il devra étudier.

Dès que l'élève aura compris et exercé suffisamment le timbre physiologique, on fera intervenir le troisième élément, l'*expression*, pour la formation du timbre psychologique. Chaque exercice devra être considéré comme une courte phrase musicale et l'élève devra en varier l'expression ; sa voix devra se faire tour à tour tendre, impérieuse, douce, violente, etc., etc. ; et comme la voyelle se sera déjà soumise à la hauteur harmonique pour la formation du timbre physiologique, *ensemble* elles devront se soumettre à l'expression qui apportera à ce timbre déjà formé les modifications qui constituent son caractère spécial et donnent à la vibration sa *forme définitive*. La voix acquerra ainsi la *souplesse psychologique*, c'est à-dire la possibilité d'exprimer n'importe quel sentiment, dans les limites de hauteur et d'intensité qui lui ont été assignées par la nature.

L'*intensité* ne sera jamais exercée à part, mais considérée comme une *nuance de l'expression*, le timbre correspondant à une grande douleur étant différent de celui qui exprimera une douleur moins intense. L'élève évitera ainsi l'emploi inconsidéré et machinal de l'intensité à laquelle il devra toujours donner une *signification précise*.

La voix sera alors prête pour son éducation musicale, qui commencera par l'exécution des vocalises. Après avoir étudié soigneusement la partie vocale et analysé la composition, l'élève en cherchera l'expression générale ainsi que l'expression particulière de chaque phrase qui sera toujours une nuance de l'expression générale. Il devra trouver les *timbres* correspondant à ces diverses

expressions et les appliquer à l'exécution des phrases musicales, qui devront ainsi acquérir leur véritable caractère. A mesure que les vocalises deviendront plus tendues et plus compliquées, il en résoudra les difficultés à l'aide de nouveaux timbres.

Ayant ainsi acquis la facilité de varier le timbre de sa voix à l'aide de l'expression, l'élève ne trouvera aucune difficulté à l'exécution des compositions avec paroles dans lesquelles il n'y aura, *en plus*, que la consonne dont il ne devra pas s'occuper plus que de raison, car cet élément de passage ne doit avoir *aucune influence* sur la hauteur, la voyelle et l'expression déjà fusionnées dans le timbre. Il aura toutefois besoin, pour l'interprétation du répertoire, de compléter l'expression par la *psychologie des personnages* dont l'étude lui indiquera les modifications qu'il devra apporter à son timbre personnel pour le rapprocher autant que possible de la *voix du rôle*, lui donner les caractères généraux de l'individualité qu'il représente. Il faut que *dès les premières notes* émises par le chanteur, le public ait l'impression *physique et morale* de cette individualité. Il n'est pas admissible, par exemple, que Radamès et Manrique, ou Léonore et Aïda, aient, dans leurs manifestations sentimentales, malgré la même tessiture de voix, les mêmes intonations. Ces rôles, bien que confiés à des voix de même caractère dramatique, donnent pourtant immédiatement l'impression de voix bien différentes portant chacune une *empreinte caractéristique*, et que l'interprète doit s'efforcer de *créer* dans tous leurs détails, comme il tâche, en revêtant un costume spécial et en maquillant son visage, de donner l'illusion parfaite du physique de son personnage. Il doit chercher à être *vrai* dans la voix et dans le chant comme dans tout ce qui touche à l'interprétation, suivant les modernes exigences de l'art lyrique.

L'élève devra donc étudier *objectivement* sa partition, rechercher les *effets du rôle* et non ses effets personnels qui peuvent être en opposition avec la vérité d'expression ; il évitera ainsi les exagérations de mauvais goût et se contentera de ce qui peut donner du relief à son personnage et non à sa propre personnalité qu'il doit absolument laisser de côté s'il veut devenir un véritable chanteur interprète.

Cette étude, étendue à plusieurs rôles, mettra l'élève en mesure de débiter sans aucune préoccupation, car il sera le maître de son organe dressé à une technique dont il aura fait l'application dès le commencement de son éducation musicale.

On évitera, dans le cours de ces études, d'encombrer l'esprit de l'élève d'une foule de principes plus nuisibles qu'utiles sur la respiration, la pose de voix, les registres, etc. ; mais on lui fera observer la relation *constante et précise* qui existe entre l'idée *concrète* d'un timbre et la préparation qu'elle donne à l'organisme tout entier pour son exécution ; on développera ainsi sa faculté d'attention et son sens musculaire qu'il devra regarder comme un bien précieux inestimable, et auquel il abandonnera l'action phonique avec la plus entière confiance : l'idée d'un timbre, comprenant tout à la fois la hauteur harmonique, la voyelle et l'expression, prépare de manière adéquate le soufflet pulmonaire, les cordes vocales et les caisses de renforcement ; il ne faut donc pas risquer, en arrêtant l'attention sur *un seul des organes concourant à la phonation*, de détruire l'équilibre déjà établi par cette idée complexe pour son exécution matérielle.

J'insiste sur ce principe que l'IDÉE doit rester souveraine maîtresse dans le

chant. C'est faute d'en expérimenter et d'en reconnaître la force que cet art idéal est devenu la proie d'une matérialité qui l'écrase. Malheureusement, le mal est atavique et plus difficile, par conséquent, à déraciner : il y a *des siècles* que les chanteurs travaillent leur respiration au lieu de travailler leur timbre, et qu'ils supportent les caprices de leur voix au lieu de la dominer par la force de l'idée ; tandis qu'il n'y a pas d'organe normal qui ne puisse, cultivé rationnellement par les données ci-dessus, arriver à développer toute sa potentialité musicale et expressive, toujours suffisante, sauf de rares exceptions, pour une juste interprétation du répertoire lyrique.

MARIA GIBELLO
(Rome).

Exécutions et publications récentes.

SOUVENIRS SUR RICHARD WAGNER, par Angelo Neumann, traduits de l'allemand par Maurice Rémon et Wilhelm Bauer. — Voici un petit volume qui n'a sans doute pas la prétention de donner une synthèse de l'œuvre de Wagner, ni de constituer une biographie détaillée. C'est une série d'anecdotes, recueillies par celui qui fut d'abord, comme chanteur, l'interprète du maître de Bayreuth, puis, comme directeur de théâtre, à Leipzig, à Berlin, à Londres, son propagateur et défenseur le plus ardent. Il l'a connu et vu de près ; il a recueilli de lui des traits d'autant plus caractéristiques qu'ils ne sont pas préparés ; il cite une quantité de lettres et de dépêches d'autant plus intéressantes qu'elles n'étaient pas destinées à la publicité. Tout cela est présenté en quatre divisions (souvenirs lointains, le *Ring* à Leipzig, Berlin, désirs et réalisations) qui ne correspondent pas à des préoccupations historiques ou philosophiques, mais uniquement aux diverses étapes des relations de notre auteur avec notre héros.

Même surpris et décrit ainsi dans la familiarité de son attitude avec son *impresario* et ses interprètes, et malgré les sourires qu'il peut parfois provoquer, R. Wagner reste toujours digne de notre admiration et de notre respect. L'Art vrai, la beauté de l'Art, le triomphe de l'Art, voilà sa préoccupation principale et constante. Il ne cherche jamais à gagner la faveur du public par des subterfuges ou des concessions. S'il est difficile à l'excès pour le choix de ses chanteurs, il ne songe pas à *plaire* à ses auditeurs, mais à donner à l'Art des interprètes dignes de le comprendre et de l'exprimer. Il ne veut pas qu'on aille chercher le public. Il faut que le public vienne à lui, librement, volontairement, avec la pensée de communier dans les plus hautes régions de l'âme humaine, et non en quête de vaines flatteries ou de bas plaisirs des sens.

Dans cette conception si noble du rôle social de l'artiste, il a soulevé en Allemagne même, et surtout en Prusse, des oppositions et des hostilités violentes qui ont duré jusqu'à sa mort. La plus grande partie de la presse allemande s'est acharnée contre lui. Toutes les accusations saugrenues, toutes les stupides appréciations que nous avons pu entendre à Paris même contre l'épopée wagnérienne, — ce n'est que du bruit ! il n'y a pas de mélodie ! etc. — tout cela est parti d'Allemagne, et notamment de Berlin. L'empereur Guillaume I^{er} et son entourage (à l'exception toutefois du prince héritier qui fut plus tard l'em-

pereur Frédéric) faisaient chorus alors avec tous les conservateurs de la musique et de la politique contre l'abominable révolutionnaire. Et il y a à ce sujet, dans le livre de Neumann, deux anecdotes caractéristiques de cet état d'esprit et de la grandeur d'âme avec laquelle l'empereur sut en fin de compte y résister, quand il comprit que la gloire de Wagner allait rejaillir sur la nation allemande tout entière.

Voici la première. Angelo de Neumann, directeur du théâtre de Leipzig, est parti, en 1880, pour Berlin, afin d'organiser, dans la salle même de l'Opéra royal, une représentation de la *Tétralogie*, qui n'y avait encore jamais été donnée. Il entre, à cet effet, en relations directes avec Son Excellence M. de Hülsen, intendant des théâtres royaux, qui lui montre d'abord « une réserve assez dédaigneuse à l'égard de l'œuvre la plus grandiose que la musique dramatique ait produite », mais qui enfin, ébranlé, sinon tout à fait conquis, par l'éloquence persuasive du directeur (c'est Neumann qui parle), finit par promettre que la représentation sera autorisée, tout en déclarant que seule la *Walkyrie* devra être mise à la scène. Accord conclu pour le principe et pour les détails, et approbation de l'empereur promise par l'intendant. Il ne reste plus qu'à informer le Maître de ce qui se passe et à obtenir son acquiescement. C'est ici que les choses se gâtent. M. de Hülsen télégraphie à Wagner :

« Nous sommes entendus pour représentation *Anneau Nibelungen*, sous la direction de Angelo Neumann et Antoine Seide (chef d'orchestre) avec les troupes combinées de l'Opéra royal et de l'Opéra de Leipzig, à condition que vous m'accordiez ensuite le droit de représenter la *Walkyrie*. »

Piqué au vif par cette dépêche, qui faisait de la représentation de la *Walkyrie* la condition de l'interprétation du *Ring*, et qui impliquait un certain dédain pour cette dernière œuvre, Wagner fit l'injure à l'intendant de ne pas lui répondre. Et ce fut dans les journaux de Berlin, — comme dans les lettres de M. de Hülsen, — la même exclamation : « le rustre n'a pas répondu ! » Du coup, le projet est rompu, et M. de Hülsen télégraphie à Neumann :

« Ai le regret de vous annoncer que je suis obligé de me retirer de notre entreprise. Décision inévitable et irrévocable. »

Il fallut six mois pour renouer ces négociations et les mener à bonne fin. Mais, grâce à la souplesse et à l'entêtement de Neumann, qui avait des intelligences jusque dans l'entourage de l'empereur, le *Ring* est enfin représenté à Berlin, en mai et juin 1881.

Neumann imagine à cette occasion une apothéose magnifique, après la représentation du *Crépuscule des Dieux*, pour glorifier le Maître, et peut-être aussi pour se mettre en avant lui-même. Son âme de wagnérien idolâtre n'est pas inaccessible aux tentations de la vanité.

Dans la salle : toute la cour, le vieil empereur, son fils, toute la noblesse de Berlin, le public le plus brillant et le plus choisi. A peine le rideau est-il tombé sur l'embrasement du Walhall, qu'il se relève pour laisser voir Richard Wagner entouré de tous ses interprètes, et devant lui Neumann qui commence à le haranguer en ces termes (nous voyons d'ici le tableau et l'orateur) : « Permettez-moi, au moment solennel où l'œuvre grandiose qui, depuis un mois, nous réunit, prend fin, d'exprimer ma gratitude profonde à tous ceux qui ont contribué et collaboré à ce merveilleux succès. Je remercie tout d'abord les augustes membres de notre famille impériale... »

A peine ces mots sont-ils prononcés que Wagner fait demi-tour et quitte la scène. Neumann, profondément troublé, continue comme il peut, après cette « sortie », qui, comme on peut penser, jette un froid dans l'assistance, et l'apothéose ressemble à un bouquet de feu d'artifice sous la pluie. Les journaux de Berlin font remarquer, dès le lendemain, que c'est juste au moment où Neumann adressait son hommage à la famille impériale que Wagner lui a tourné le dos, et ses adversaires soulignent cet incident, le racontent avec indignation, en l'accusant d'hostilité contre les Hohenzollern. Wagner, sans d'ailleurs s'excuser le moins du monde, écrit le lendemain à Neumann qu'il a été pris subitement d'une crise cardiaque. Ce qui est plus vraisemblable et ce que tout le monde croit et répète, c'est qu'il a été pris d'une crise de mauvaise humeur...

Et voici la revanche de l'empereur, qui constitue notre seconde anecdote.

Deux jours après, dans le feu même de cette polémique, avait lieu une représentation supplémentaire de la *Walkyrie*. A sept heures précises, au premier coup d'archet, le monarque plus qu'octogénaire (quatre-vingt-cinq ans) entra dans la loge de la Cour avec sa sœur la grande-duchesse mère de Mecklembourg, qui avait quatre-vingt-sept ans ; il ne se contenta pas d'assister à la représentation, qui dura jusque vers minuit, mais il attendit, appuyé sur le rebord de sa loge et applaudissant bruyamment, que les artistes, que l'on avait rappelés un nombre incalculable de fois, n'eussent plus à reparaitre sur la scène. Il montra ainsi que l'inconvenance de Wagner ne l'avait pas offensé lui-même et, conclut Neumann, « il répara l'impolitesse du génie de la manière la plus élégante et la plus chevaleresque. »

Bien que conçus dans un sentiment profond d'admiration, ces « Souvenirs » laissent parfois échapper sur le héros de Bayreuth, sur ses continuels besoins d'argent, sur sa versatilité, sur ses exigences de toutes sortes, certains traits qu'on serait étonné de trouver sous la plume de son panégyriste, si celui-ci n'y avait eu occasion de se mettre en scène et de se faire valoir lui-même. Quand Wagner recommande tel interprète et exige qu'il soit engagé, malgré les observations de Neumann, celui-ci n'est pas fâché de raconter que quelque temps après l'interprète n'a pas réussi et que Wagner lui-même a demandé son renvoi comme s'il ne l'avait jamais connu ; ou inversement, Neumann a fait revenir le maître sur la mauvaise opinion qu'il avait de tel chanteur ; et Wagner s'est contenté de changer vivement d'avis sans perdre de temps à expliquer ses contradictions, si même il s'en est souvenu. Ce sont là les petits côtés et la rançon du génie. Wagner n'a pas échappé à la loi commune. Mais même encombré de ces détails et de ces menus faits, sa mémoire restera grande et haute.

Il faut savoir gré à MM. Maurice Rémon et W. Bauer de nous avoir donné une traduction très exacte et très savoureuse. Ils se sont appliqués depuis quelques années à faire connaître en France les œuvres allemandes les plus intéressantes, et nous leur devons, entre autres, cette pièce de *la Retraite* qui a obtenu un si grand succès au théâtre. Leur dernier volume, dont nous avons résumé quelques pages, aura une bonne place dans la série de ces publications.

A. C.

M. ANDRÉ HEKKING (CONCERTO POUR VIOLONCELLE DE LALO) AU CONCERT COLONNE. — M. Hekking a joué avec grand succès ce concerto. L'éloge de cet éminent artiste n'est plus à faire : il est depuis longtemps apprécié comme il le mérite.

Est-ce à dire que j'aie eu un plaisir extrême à l'entendre ? J'ai plutôt regretté que cette œuvre si musicale fût exécutée dans une vaste salle comme celle du Châtelet. L'oreille perçoit à peine une partie de ce concerto : tout ce qui est écrit en doubles croches (détails de virtuosité, gammes rapides) passe presque inaperçu ; c'est un souffle de vent dans les roseaux. Restent les phrases de chant large, lié, soutenu, qui sortent par intervalles du milieu de l'orchestre retentissant. Et ces phrases manquent, non pas de charme, mais de puissance. M. Hekking me paraît avoir sur son instrument la moitié du son qu'il a en réalité, et c'est dommage de voir tant de talent dépensé pour lutter en vain contre les mauvaises conditions de l'exécution.

Il n'y a pas six concertos pour violoncelle qui puissent être joués dans un concert ; aucun, ni ceux de Saint-Saëns, ni celui de Schumann, ni celui de Haydn n'échappent à cette fatalité : le soliste est écrasé par ses collaborateurs. Je crois qu'en écrivant une symphonie avec violoncelle principal on remédierait à cet inconvénient. La symphonie *Harold en Italie* est intéressante au concert ; l'alto joue son personnage dans le poème musical ; il entre en scène à certains moments, il prend une part à l'action, puis il s'efface, il se tait quand il n'a rien à dire. Il n'en est pas de même dans le concerto : l'instrument s'étale alors constamment, parfois avec indiscretion, hors de propos ; on sent qu'il se travaille pour garder le premier rang, pour attirer sur lui seul l'attention ; c'est un protagoniste enclin au monologue, à la tirade, aux longs couplets. Et le malheur, c'est que tous ses efforts sont parfois inutiles, comme ceux d'un orateur incapable de dominer le tumulte d'une assemblée.

Pourrait-on dans une même salle jouer entre une symphonie de Beethoven et une ouverture de Wagner un trio ou un quatuor à cordes ? Ce serait presque une trahison pour l'auteur comme pour les interprètes. Chaque genre de musique exige un cadre approprié. Berlioz demandait une cathédrale pour l'exécution de son *Requiem* ; l'immense vaisseau de l'Opéra a mis en fuite une œuvre légère comme l'*Enlèvement au sérail* de Mozart : écoutons donc un concerto pour violoncelle dans un salon avec orchestre réduit. Telles sont quelques-unes des réflexions que m'a suggérées l'audition de ce concerto, réflexions qui n'enlèvent rien d'ailleurs au talent incontestable de Lalo et de M. Hekking. — A. L.

M. G. ENESCO ET LE « CONCERTO EN LA » DE J.-S. BACH (CONCERT COLONNE). — Très grand a été le succès de M. Enesco, si aimé du public de Paris à la fois comme compositeur et comme virtuose. Les applaudissements furent très nourris, et les rappels nombreux. La caractéristique de M. Enesco violoniste, en dehors des qualités communes à tous les grands virtuoses qui sont des musiciens solides, c'est ce que j'appellerai la *sentimentalité de son*. Il ne fait pas seulement chanter la corde ; il la fait soupirer, gémir, pleurer, sangloter, dans une émotion qui pour lui semble n'être jamais assez intense, ou dans des pâmoisons voluptueuses dont il paraît vouloir extraire, comme une surfine essence, une note rare... Il faut être absolument maître de l'instrument pour lui donner une telle éloquence ! Mais songeons que cette manière a pour écueil l'affectation, et qu'elle n'est pas partout à sa place ; songeons que la musique de Bach (ce concerto en particulier) est large, puissante, et qu'il faut se garder de l'efféminer ! Il m'a semblé que M. Enesco inclinait parfois vers un art trop séduisant... Certain tra-

ducteur de l'ancien régime « donnait de l'esprit à Démosthène » ; il ne faut pas prêter à Bach les qualités de M. Massenet. — H.

« LES ROSES DU CALIFE, » DRAME LYRIQUE EN UN ACTE, PAR G. DE DUBOR, MUSIQUE DE M^{me} ARMANDE DE POLIGNAC (AU THÉÂTRE DU JARDIN D'ACCLIMATATION). — Ces *Roses du Calife* ont un parfum très doux ; leur vie fut brève ; c'étaient de vraies roses... Je dois d'abord avouer en toute honte que je n'avais jamais assisté à une représentation au théâtre du Jardin d'acclimatation. J'étais pourtant présent à l'inauguration de cette vaste nef, où se donnèrent d'abord des concerts symphoniques ; je n'y étais pas retourné depuis la transformation de la salle de concert en salle de théâtre. La scène est un peu petite pour l'immensité de l'enceinte ; mais le nombre considérable de places aurait pu inciter l'administration du Jardin à faire de ce théâtre le Lyrique populaire. On y a joué des opéras et des opéras comiques fameux ; je ne sais pas si l'on a vraiment fait tout ce qu'il fallait pour attirer le public. Bien que le Palmarium soit peu éloigné de la Porte-Maillot, il y a une certaine distance à franchir, et pour peu que le temps soit inclément, les amateurs y regardent à deux fois. Je n'ignore pas qu'il existe un service de petits tramways ; mais ces véhicules-joujoux sont incommodes et dangereux. Ne pourrait-on les transformer en voitures plus pratiques, plus confortables, qui transporteraient pour deux sols au Jardin les personnes désirant s'y rendre ? Le mieux évidemment serait de faire le terminus du Métropolitain à l'entrée du Jardin, et je ne vois vraiment pas quelle raison administrative s'opposerait à cette combinaison. Pourquoi même ne pas creuser cette taupinière jusqu'à Longchamp ?

Mais cette digression nous éloigne des *Roses*.

Le livret des *Roses du Calife* est signé G. de Dubor. L'action en est très simple ; c'est un « fait divers » oriental, qui peut se résumer en peu de mots. Mostasem, calife de Bagdad, s'apercevant qu'on a piétiné ses parterres, enjoint à son vizir Mokfaty de rechercher les coupables qui ont osé toucher à ses roses. Ce brave calife a une favorite, la jolie Nosiba, qui séduit Nabegha, neveu de Mostasem. Les amoureux se promènent dans le jardin du calife et sont pris par une patrouille d'eunuques qui, exécutant les ordres reçus, tuent sans pitié les voleurs de roses et les maraudeurs d'amour. Et Mostasem se console de la mort de sa favorite et de son neveu en regardant danser ses odalisques et en aspirant le parfum de ses roses.

Ce livret est assez lyrique, mais il aurait beaucoup gagné à être mis en vers. Le livret en prose s'explique lorsqu'il donne la traduction musicalement rythmée d'un poème étranger, la difficulté à vaincre par le traducteur excluant toute idée de versification ; mais pour un livret original, il vaut mieux écrire en vers, ne serait-ce que pour obtenir une forme plus euphonique et plus châtiée. Je ne veux citer que les premières paroles du livret de M. de Dubor ; Mostasem dit à son vizir :

— Tiens-tu à ta vie, grand vizir ?

Trois dentales en quatre syllabes, un hiatus sans agrément, et un *e* muet non élidé au milieu d'une courte phrase qui, à part ces quelques détails, aurait pu former un vers de huit syllabes.

Heureusement la musique est supérieure au livret. Sans cesser un instant d'écrire des choses musicales et finement expressives, M^{me} de Polignac a su

donner à sa partition une saveur d'Orient où le contrepoint le plus savant s'allie aux sonorités les plus exotiques, prodiguant sans compter les ressources d'une palette harmonique assez riche pour créer un joli tableau musical ; nos chimistes ne retrouvent-ils pas le parfum subtil de la rose dans les combinaisons les plus complexes ?

J'ouvre la partition (1) page 46, et je lis :



Exquis est ce mélange de diatonique et de chromatique. Cette progression aboutit à une explosion d'arpèges exprimant l'effroi du ministre lorsqu'il s'aperçoit qu'il a fait tuer le neveu et la favorite du calife.

Une grande invention mélodique, une passion sincère, l'emploi fréquent de la gamme sans demi-tons, des suites de tierces majeures, enfin des trouvailles de rythmes, donnent à cette partition une force et un mérite singuliers. A part le chœur, dont les voix furent aigrettes, la représentation fut très honorable avec M^{me} Vergonnet-Minvielle, MM. Cèbe et Melgatti, et M. Célestin Bourdeau, qui sut faire exprimer à l'orchestre toutes les nuances et toute la délicatesse de cette musique finement évocatrice.

HENRI BRODY.

MONTE-CARLO. — L'*Or du Rhin*, qui ouvrit le premier « cycle » de la *Tétralogie* de Richard Wagner, fut magnifiquement interprété par MM. Van Dyck, Delmas, Bouvet, Philippon, M^{mes} Mally Borga, Deschamps-Jehin, Charlotte Lormont, Herleroy, Bériza et de Kowska. Mise en scène splendide, succès immense.

La *Tétralogie* inaugura avec grand éclat la nouvelle saison d'opéra.

C'est un événement artistique de la plus haute importance et de la plus rare beauté que la représentation intégrale de cette *Tétralogie* de Wagner, avec laquelle M. Raoul Gunsbourg a ouvert sa nouvelle saison d'opéra.

Le public s'y est rendu avec passion : chacune de ces magnifiques soirées a réalisé le maximum. Dans ce pays enchanté, tout est d'un singulier éclat !...

Il est juste de dire que ce colossal chef-d'œuvre fut admirablement monté : MM. Van Dyck, Delmas, Rousselière, Bouvet et Gilly, M^{mes} Litvinne, Mally Borga, Jeanne Raunay, en furent les principaux interprètes, absolument admirables, et très remarquablement entourés par MM. Philippon, Vallier, Marvini, Fabert, et M^{mes} Herleroy, Charlotte Lormont, Deschamps-Jehin, Spennert, Beriza, d'Elty, Liéry, Mary Girard, de Kowska, Mancini, qui composaient un ensemble merveilleux.

Très belle mise en scène, avec les décors de M. Visconti et les décors lumineux de M. Eugène Frey.

L'exécution orchestrale, sous la direction de M. Léon Jehin, fut de la perfection la plus pure.

(1) *Les Roses du Calife*, chez A.-Z. Mathol, à Paris.

— Les concerts classiques dirigés par M. Léon Jehin continuent à faire salle comble.

A côte des chefs-d'œuvre du répertoire symphonique, il faut citer à part trois œuvres modernes qui, cette quinzaine, ont obtenu un vif et légitime succès : le *Lamento* de M. Léon Sachs, page de haute inspiration, de lignes très pures et de profonde émotion, qui évoque le grand souvenir de Bach ; la *Suite symphonique* pittoresque et colorée, et fort originale, de M. Léon Moreau, et *Après l'été*, page exquise de M. Florent Schmitt.

— L'éclectisme le plus large qui préside au choix des œuvres, et qui fait la variété des soirées de Monte-Carlo, nous a permis d'admirer, au lendemain de la *Tétralogie*, le beau drame lyrique de M. Franquetti, *Christophe Colomb*, une des œuvres les plus remarquables de l'école italienne moderne.

Le succès en fut éclatant.

Le principal rôle, Christophe Colomb, a valu un magnifique triomphe à son admirable interprète, M. Tetta-Ruffo, baryton de voix splendide et comédien fort remarquable.

M^{lle} Yvonne Dubel, MM. Vallier et de Turra furent également applaudis.

La mise en scène, avec les décors de M. Visconti et les décors lumineux de M. Eugène Frey, tient du prodige.

L'exécution orchestrale fut parfaite, sous la direction du maestro Pomé,

L'ACOUSTIQUE AU TROCADÉRO. — La commission instituée au sous-secrétariat d'Etat des beaux-arts en vue d'améliorer l'acoustique de la salle des fêtes du Trocadéro s'est réunie pour examiner les récents travaux exécutés d'après les études de M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel.

Elle a pu en constater les résultats satisfaisants à tous égards. M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat, et M. Nénot, président de la commission, ont félicité M. Lyon de son heureuse initiative.

Grâce à l'interposition d'un double bandeau de molleton en avant des voûtes concaves qui surplombent le grand orgue, on a pu faire disparaître plus de 90 o/o des échos qui rendaient jusqu'ici l'audition si difficile.

Il y a tout lieu d'espérer que dans cette salle, la seule à Paris qui permette de grouper 5.000 spectateurs, on pourra réaliser d'une façon pleinement satisfaisante l'exécution de nos chefs-d'œuvre.

La danse au moyen âge.

M. Pierre Aubry veut bien nous communiquer les bonnes feuilles d'une remarquable étude, *Les trouvères et les troubadours*, qu'il va publier à la librairie Alcan ; nous en extrayons les pages suivantes.

LES CHANSONS DE DANSE. — Il y a fort peu de temps encore, deux ans à peine au trois, nos connaissances relativement à l'histoire de la danse pendant le moyen âge étaient à peu près négatives : l'érudition officielle et consacrée aurait cru déroger, semble-t-il, en s'intéressant aux danseurs, aux danseuses et à leur art. Aujourd'hui, nous sommes un peu mieux renseignés. Les philologues ont groupé

les fragments de textes qui, dans la production littéraire des XII^e et XIII^e siècles, apportent quelques éclaircissements sur un sujet resté ineffleuré ; d'autres ont proposé des hypothèses aussi ingénieuses que bien venues pour expliquer, en les transformant en scènes de ballerie mimées à plusieurs personnages, quelques chansons autrement inintelligibles. J'ai moi-même recueilli et publié les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge : ce sont des compositions pour l'instrument appelé *vièle* au trezième siècle, et il se trouve que ce sont en même temps des airs de danses intitulés *estampies* et *danses royales* dans le manuscrit qui nous les a conservés (1).

Tout cela est encore bien peu de chose pour reconstituer un art dont nous ne savons rien d'autre ! La danse du moyen âge n'eut vraisemblablement point la grâce infiniment expressive ni la science des attitudes de la danse antique ; elle ne paraît pas davantage avoir égalé le style, ni la perfection technique de la danse moderne ; je me la figure, à vrai dire, un peu fruste, un peu gauche ; mais il est un fait, c'est qu'au temps des trouvères comme au temps des grands lyriques grecs, la danse a été associée aux deux autres formes des arts du mouvement, la musique et la poésie. Nous pouvons croire que c'est en dansant, en formant des rondes, des *caroles* et des *baleries*, que les contemporains de saint Louis ont chanté quelques-unes des chansons qu'aujourd'hui nous connaissons froides et sans vie, sous la lettre sèche des manuscrits. Et la danse ne semble pas alors être restée le monopole de quelques professionnels baladins, le divertissement aristocratique de la vie seigneuriale, la joie du petit nombre ; bien au contraire, le goût en était répandu dans la foule, avait pénétré le peuple très profondément. Nous n'insisterions pas sur ce fait qui peut sembler d'une vérité banale, si ce n'était pour rappeler le mécontentement des gens d'Église, prêchant au nom de la morale, et cette comparaison si curieuse d'un prédicateur du treizième siècle, Jacques de Vitry, lequel parlant des femmes qui conduisent les danses, nous dit qu'elles portent au cou la clochette du diable qui les suit des yeux, comme dans un troupeau la vache qui porte au cou une clochette renseigne le berger sur l'endroit où se trouvent ses compagnes !

Ici encore, avec ces *chansons de danse*, nous aurions mauvaise grâce à ne pas souscrire à la thèse de Gaston Paris. Elles semblent en être la démonstration la plus claire. Non seulement, écrit Gaston Paris, « au jour du renouveau, et particulièrement le premier mai, on allait au bois querir le mai, on s'habillait de feuillages, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de fleurs les portes des maisons ; mais c'était le moment où, sur la prairie verdoyante, les jeunes filles et les jeunes femmes menaient des rondes pour ainsi dire rituelles (2) ».

Ces rondes sous les arbres en fleur des vergers, aux fêtes de mai, me paraissent être un stade primitif. Il fut, certes, des danses moins simples : je me figure une seconde étape sur les places publiques, aux jours des réjouissances communes. Le terme dernier de cette évolution serait les danses aristocratiques dans les demeures seigneuriales : nous jetterons un coup d'œil indiscret sur ces réunions où le châtelain ne nous a pas conviés, mais seulement après avoir épuisé cette brève énumération et pour conclure.

(1) Nous les avons publiés sous ce même titre : *Estampies et danses royales* (Paris, Fischbacher, 1906), transcrits en notation moderne et accompagnés du texte original en fac-simile photographique.

(2) Gaston Paris, *Origines*, p. 49.

Le moyen âge a dansé au son des instruments de musique et il a dansé aux chansons. Il y a donc lieu d'introduire une distinction fondée sur la nature même des œuvres et d'examiner successivement les danses instrumentales et les danses chantées.

A. ON DANSAIT AU SON DES INSTRUMENTS. — Avant la publication des *Estampies et danses royales* (1), cette affirmation n'aurait été qu'un propos de littérateur ou d'artiste, sans autre portée au point de vue de la science critique. Mais ces précieux et pittoresques documents nous apportent un enseignement intéressant : ce sont les plus anciens textes de musique instrumentale proprement dite que nous connaissions pour le moyen âge et, de plus, ce sont des compositions destinées à être dansées. Œuvres de musique instrumentale, les *estampies* devaient être exécutées sur la vièle par les jongleurs, et l'on sait que la vièle du moyen âge est un des instruments dont la lignée, au cours des siècles, se continue par la famille des violes à la Renaissance et par le violon moderne. Le nombre des cordes de la vièle était variable, et variable aussi l'accord de cet instrument, qui, en somme, nous est assez bien connu par les représentations des miniatures et des monuments figurés et par le texte d'un théoricien de la musique au début du quatorzième siècle, Jérôme de Moravie, plusieurs fois publié. L'historien de la musique doit noter également que la composition de ces airs de danse était assujettie à l'observance d'une forme fixe. Une estampie instrumentale était formée d'un certain nombre de phrases musicales appelées *puncta*, pluriel de *punctum*, qui se répétaient deux fois chacune et dont la terminaison, semblable dans tous les *puncta* d'une même pièce, avait nom l'*ouvert*, pour la première reprise, le *clos* pour la seconde. Si, d'aventure, il y eut quelque part au treizième siècle, dans une université ou dans une école de ménestrandie, un cours de composition musicale, sans nul doute l'étude de l'estampie y eût dû trouver sa place (2).

Œuvres destinées à être dansées, les *estampies* furent en effet dansées, et, si nous devons avoir quelques hésitations, l'étymologie du mot serait là pour affermir notre conviction.

La forme de l'ancien provençal, *estampida*, est le participe d'un verbe *estamper* ou *estampir*, frapper du pied. Le germanique avait le verbe *stampon* et l'allemand moderne *stampfen*, dans le même sens. L'*estampie* serait donc primitivement une danse où le temps accentué était marqué d'un appel du pied sur le sol frappé par tous les danseurs, et cette caractéristique aurait donné son nom à la danse.

Y eut-il au moyen âge une technique de la danse ? Retrouverons-nous dans les monuments figurés les éléments d'une *orchestrique* médiévale, comme un helléniste contemporain doublé d'un musicien, M. Emmanuel, y est heureusement parvenu pour l'antiquité grecque (3) ? La chose est vraisemblable, encore que de telles recherches ne soient même pas commencées ; mais je ne saurais m'y attarder ici, car leur objet, trop précisément chorégraphique, s'éloigne d'une étude qui ne doit être que musicale. Laissons donc de côté la technique du professionnel ; les textes nous permettent d'entrevoir le mouvement général des petites *balerías*, des *caroles*, exécutées dans une société qui se divertit.

(1) Voir ci dessus.

(2) Nous renvoyons le lecteur curieux de connaître ces anciennes danses du treizième siècle à la publication que nous en avons faite, ne pouvant songer à les donner ici, même fragmentairement.

(3) M. Emmanuel, *Essai sur l'Orchestrique grecque*, thèse de doctorat ès lettres, Paris, 1895, in-8.

Il faut supposer une chaîne, ouverte ou fermée, de danseurs et de danseuses. La danse consiste ordinairement dans une alternance de trois pas faits en mesure et d'un mouvement balancé sur place. On verra plus loin que l'union du texte poétique avec le rythme musical des chansons aboutit assez fréquemment, mais non toujours, à une phrase mélodique de quatre mesures, d'un mouvement tantôt iambique, tantôt trochaïque et tantôt dactylique. Dans ces conditions, chaque élan qui marque le départ d'un pas correspond au frappé d'une mesure : donc trois élans, trois pas, trois mesures, et le balancement sur place tient la place de la quatrième mesure et du repos qui indique la fin du vers. Cette reconstruction repose sur le rapprochement de deux faits ; elle reste hypothétique dans ses résultats : je me contente de l'indiquer.

Nous ne quitterons pas l'estampie instrumentale sans nous ressouvenir qu'il y a eu, au même temps, l'estampie chantée. Celle-ci fait transition avec la danse au son des chansons. Il y en a de fort belles : l'une d'elles est particulièrement curieuse, car elle a son histoire qui vaut d'être contée (1).

Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) (2) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou. Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux, sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, M^{me} Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à M^{me} Béatrice : « Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras ? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non es onors ni a vos ni al marques. — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il ne fait honneur ni au marquis ni à vous. » — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, M^{me} Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! Adieu, belles nuits d'amour ! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la vièle. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida* qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de vièle et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui était au courant, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise

(1) Le texte de cette chanson se trouve au fol. 62 du ms. franç. 22543 de la Bibliothèque nationale. Nous suivons pour le texte poétique l'édition de M. Appel, *Chrestomathie provençale*, p. 89, Leipzig, 1895, in-8.

(2) Indication des années de production poétique.

prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaîté d'antan ! »

Et M^{me} Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avelz ausit, fetz la stampida que dis aisi* :

Kalenda Maia,
Ni flore de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs vièles, *aquesta stampida fo facha a las notas de la'stampida quel joglar fasion en las violas.* »

Gai

Ka- len- da ma- ya Ni fuelhs de fa- ya Ni chanz d'au- zelh ni
flors de gla- ya Non es quem pla- ya, Pros dom- na gua- ya, Tro
qu'un ys- nelh mes- sat- gier a- ya Del vos- tre bel cors, quem re- tra-
ya, Pla- zer no- velh qu'Amors m'a- tra- ya, E ja- ya Em- tra- ya Vas
vos, dom-na ve- ra- ya ; E cha- ya De pla- ya, L'ge- los ans quem n'es-
tra- ya.

I. — Ni le premier jour de mai, ni la [première] feuille du hêtre, ni les chants des oiseaux, ni la fleur du glaïeul, ne peuvent me réjouir, dame noble et belle, tant que je ne verrai pas arriver un messenger rapide, venu de votre part, m'apportant des nouvelles réconfortantes pour mon amour, tant que je n'aurai pas été pronostiqué à vos pieds (?), et que je n'aurai pas vu, avant de vous quitter, le jaloux tomber, foudroyé par la colère.

II. — Ma belle amie, veuille Dieu ne pas permettre que le jaloux se réjouisse de mon dommage ; sa jalousie pourrait lui coûter cher (?) si elle réussissait à

séparer deux amants comme vous et moi. Jamais plus je ne connaîtrais la joie ; du moins aucune joie, sans vous, ne me serait douce ; je m'éloignerais, nul ne me verrait plus ; ou plutôt, noble dame, je mourrais ce jour-là même où je vous aurais perdue.

III. — Mais comment pourrais-je perdre, comment pourrais-je recouvrer une dame qui n'aurait jamais été mienne ? Ce n'est pas en imagination que l'on peut être amant et amante ; quand un amoureux conquiert ce titre, c'est pour lui grand honneur. La gracieuse façon dont vous m'accueillîtes a pu faire croire que je l'avais mérité... ; mais il n'en est rien : je vous ai recherchée et voulue, sans jamais obtenir votre grâce. (Traduction de M. Jeanroy).

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale.

B. ON DANSAIT AUX CHANSONS. — Cette forme d'art réunissait trois éléments : la musique, la poésie et la danse. Elle mettait en présence un protagoniste, *celui qui chante avant*, homme ou femme, et un chœur. Cette complexité demandait un certain ordre pour ne pas aboutir à la confusion. Il fallait que le rôle de chacun fût établi, que la part du soliste et la part du chœur — celle-ci moindre et plus simple que la première — fussent déterminées.

M. Jeanroy a donc eu raison de croire que la destination première des genres à formes fixes a été d'accompagner la danse. C'est au XIII^e siècle que nous les voyons apparaître ; deux surtout, la *balade* et le *rondeau*, sont en faveur, mais au siècle suivant les formes poétiques et musicales seront astreintes à des règles de plus en plus précises et, de même, le nombre de ces genres à formes fixes va en s'accroissant : Guillaume de Machaut sait les manier avec une virtuosité surprenante.

A côté de ces danses qui ne sont que des danses, des recherches récentes ont établi l'existence de danses mimées, développement gracieux d'un petit drame à personnages chantant et évoluant : nous les appellerons, comme au moyen âge, des *baleries*. Ici pourtant nous ne retrouvons plus la fixité de la forme : elle est exclue par l'action dramatique. J'ai dit *balade*, *rondeaux baleries* : ces expressions demandent à être précisées.

Au temps où nous sommes, au milieu et peut-être à la fin du treizième siècle, la *balade* ne s'astreint point encore à une régularité de structure aussi rigoureuse qu'à l'âge suivant. Les spécimens qui nous ont été conservés de l'âge des troubadours admettent bien des licences. J'en retiendrai un exemple : la célèbre balade *A l'entrada*, du chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. Cette chanson à danser a été faite dans une forme ancienne et très simple : elle est composée de strophes monorimes, chantées par un soliste, que suivait un refrain repris par le chœur. En outre, il semble bien que l'exclamation *Eya* qui s'intercale entre chaque vers de la strophe appartenait également au chœur ; mais ceci est exceptionnel. Il serait regrettable de n'en point donner le texte ici (1).

(1) Cette ravissante balade a été publiée une fois déjà dans ma brochure intitulée *La Chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge* (Paris, Champion, 1905). Les divergences de transcription qu'on pourra remarquer sont le résultat de recherches nouvelles que nous avons faites et de conclusions auxquelles nous sommes depuis parvenu.

Vif LE SOLISTE. LE CHŒUR. LE SOLISTE.

A l'en- tra- da del tems clar. E va ! Per jo-

LE LE SOLISTE.

ia re- co- men-çar. E- ya ! E per je- los ir- ri-

LE CHŒUR. LE SOLISTE.

tar E- ya ! Vol la re- gi- na mos- trar Qu'el es si

LE CHŒUR.

a- mo- ro- sa. A- la- vi a- la- vi a, je- los, je-

los, Lais- saꝝ nos Lais- saꝝ nos Bal- lar en- tre nos en- tre nos.

I. — Au retour du temps clair, pour recommencer à être en joie et pour irriter les jaloux, la reine veut montrer qu'elle est très amoureuse.

Fuyez loin, très loin, jaloux, laissez-nous danser entre nous, entre nous !

II. — Elle a fait partout savoir que d'ici jusqu'à la mer il ne doit être jeune fille ou jeune garçon qui ne vienne danser en la danse joyeuse. Fuyez loin, etc.

III. — Mais le roi vient d'autre part ; il vient pour troubler la danse, car il est en grande crainte qu'on ne lui veuille enlever la reine d'Avril. Fuyez loin, etc.

PIERRE AUBRY.

NOTES SUR L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Les théâtres de province en 1818.

Un décret, signé à Saint-Cloud le 8 juin 1806, supprimait la liberté des théâtres. Trois articles y étaient consacrés à la province :

« 7. Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux (1). Dans toutes les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation des préfets, qui rendront compte de leur situation au ministre de l'Intérieur.

« 8. Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des ministres de l'Intérieur et de la police. Le ministre de l'Intérieur désignera les arrondissements qui lui seront destinés et en préviendra les préfets.

(1) Le théâtre principal devait jouer le répertoire des théâtres royaux ; l'autre, celui des théâtres secondaires de Paris.

« 9. Dans chaque chef-lieu de département, le théâtre principal jouira seul du droit de donner des bals masqués. »

Le règlement du 25 avril 1807, celui du 15 mai 1815, l'ordonnance royale du 8 décembre 1824 (qui resta en vigueur jusqu'en 1864), déterminèrent les conditions dans lesquelles devaient vivre les troupes de province.

Sous la Restauration, elles sont réparties en 25, puis en 23 arrondissements théâtraux. Il y a deux sortes de directeurs.

Les premiers sont désignés par les préfets, et ils sont nommés par le ministre de l'Intérieur : ce sont les directeurs des troupes stationnaires pour les villes qui ont des spectacles permanents, ou les directeurs des troupes ambulantes pour les communes qui ne peuvent avoir un spectacle à l'année. Ces derniers sont choisis par le ministre et reçoivent un brevet d'après les notes qui lui sont directement parvenues ou qui lui ont été remises par les préfets.

Investis d'un privilège, ces directeurs sont soumis à la surveillance du pouvoir central. Ils envoient au ministre le tableau de leur troupe ; ils lui soumettent leur répertoire : « il importe au succès des troupes autant qu'aux mœurs et à la conservation du goût... l'autorité ne peut trop sur ce point surveiller les directeurs... ils ne pourront ajouter aucune pièce à ce répertoire sans avoir obtenu mon assentiment (1). »

Ces lignes sont extraites d'une circulaire adressée aux préfets par Montalivet en 1812. Il leur demande des renseignements sur les théâtres au moment où les privilèges vont se renouveler et où « beaucoup de directeurs se plaignent des pertes qu'ils ont éprouvées. »

Déjà, à cette époque, la situation de la majeure partie des théâtres de province n'était pas brillante : six ans plus tard, elle ne l'était pas davantage.

Nous allons l'examiner pour toute la période de la Restauration, mais, si nous donnons en titre cette date de 1818, c'est que nous avons pour cette année le témoignage officiel d'un homme du métier. Le 12 mai, « Duverger est chargé d'un voyage d'inspection dans toutes les parties et toutes les villes théâtrales de la France, ainsi que dans certaines villes pour ainsi dire frontières, qu'il est indispensable de visiter, telles que Bruxelles, Anvers et surtout Amsterdam. Il écrira un journal de voyage qui deviendra la propriété de l'autorité, et qui sera réellement l'histoire de toutes les troupes de France et des troupes françaises

(1) Pour certaines pièces, il fallait se conformer à l'exemplaire corrigé du théâtre qui les jouait ; ainsi, le *Mariage de Figaro* se donnait d'après l'exemplaire du Théâtre-Français. — A Toulouse, le préfet faisait retirer le *Colonel et le Soldat*, pièce où un sous-officier, coupable d'indiscipline, était rendu sympathique ; à Lyon, aux Célestins, après la première représentation, on ajourne — c'était un mois après le meurtre du duc de Berry — la *Mort de Kléber* : « on le tue sur la scène, et l'assassin exécute son crime avec un sang-froid qui révolte. »

Les marionnettes n'échappaient pas au contrôle du pouvoir. A Mézières, elles jouent des scènes bibliques, mais d'une manière grotesque, qui provoque les risées. Le préfet en réfère au ministre.

Le public ne ressemblait guère à celui de nos jours. « Quelques pièces nouvelles, jouées sur les petits théâtres de Paris, ont paru, lorsqu'elles ont été représentées à Rouen, contenir des expressions trop libres qui ont été mal accueillies. Il serait à désirer qu'on pût arrêter le mal dans son principe ; mais, d'un autre côté, l'exigence va trop loin, car des passages de comédies de Molière sont aussi vivement censurés que les gaités répandues dans les pièces nouvelles. » (Lettre du préfet, baron Malouet, au ministre de l'Intérieur, citée par Bouteiller, *Histoire des Théâtres de Rouen*, 1867.) — En 1828, le préfet de la Haute-Garonne écrit au ministre qu'il y a des sifflets et des protestations à propos du drame *Trente ans ou la vie d'un joueur*, « cette pièce étant repoussée par la saine partie des spectateurs, qui ne pouvaient voir sans horreur les crimes qu'elle représente. »

dans certaines villes frontières de l'étranger où l'art théâtral est exploité avec éclat. »

La Bibliothèque nationale conserve ses brouillons et quelques pièces originales. Ses lettres au baron de La Ferté, intendant des théâtres royaux, se trouvent aux Archives nationales, ainsi qu'un registre admirablement tenu, qui donne, pour un grand nombre de troupes, avec la valeur de chacun, son emploi, son âge, son physique, ses appointements. C'est à cette source que nous avons puisé ; nous avons ajouté à ce travail des notes prises dans les ouvrages, trop rares encore, écrits sur les théâtres des départements (1) ; enfin, nous avons consulté les rapports adressés par les préfets au ministre de l'Intérieur sur les incidents ou les scandales qu'ils avaient à signaler.

Louis-Antoine Viellard (2), dit Duverger, au moment où il sollicitait cette inspection, venait de son plein gré, et par indépendance de caractère, de quitter l'Opéra-Comique, où l'année précédente il avait été nommé sociétaire et régisseur général. Né en 1773, il entre au théâtre à l'âge de dix-sept ans ; en 1794, il débute à Favart, et, dit-il de lui-même, « traverse les orages de la Révolution en sachant mériter l'estime des honnêtes gens. » Il va en Flandre, joue les premiers rôles dans la comédie et l'opéra, puis il est directeur à Gand, à Nancy, à Metz, à Lille. Il reste dans cette dernière ville de 1806 à 1816. Dès le début, s'il n'y fait pas de brillantes affaires, il sauve le théâtre qui périclité, et on loue publiquement « la conduite honnête et sage du directeur, et son étonnante activité ». Ces éloges accompagnent toujours son nom. Quand il sollicite, en 1818, le témoignage de Campenon, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique lui délivre un certificat flatteur : « c'est un galant homme qu'il connaît depuis longtemps », et il ajoute : « J'ai toujours trouvé en lui des connaissances positives et pratiques sur cette partie (l'art dramatique) réunies à un grand fonds d'honneur et de probité... Il m'a été fort utile, ainsi qu'à la Commission des théâtres, pour une foule de documents aussi précieux qu'exacts sur les troupes de comédie qui exercent dans les départements. »

Depuis longtemps, Duverger s'était préoccupé des difficultés dans lesquelles se débattaient les théâtres de province, et il en avait cherché les causes. Vers la fin de l'Empire, il envoie une circulaire à tous ses collègues. Il veut « provoquer un mouvement général » ; il demande à chacun des directeurs d'envoyer au ministre un mémoire très court où il consignera les vices de l'entreprise, les améliorations possibles, les ressources de la ville, etc. ; il faut qu'on nomme une commission, dont feront partie quelques directeurs et des agents théâtraux, pour remédier à des maux qui deviennent criants. Les événements politiques ne permirent pas de donner suite à ce projet.

En 1818, il est chargé d'inspecter les départements (3) ; il rendra compte au

(1) Des travaux, en général assez récents, concernent Bordeaux, Dijon, Grenoble, Lille, Lyon, Nantes, Rouen, etc. Rien n'a été écrit à Montpellier, à Poitiers, à Troyes, rien à Marseille, rien à Toulouse, où il y a pourtant, d'après une lettre de M. le Conservateur de la Bibliothèque, des documents fort curieux.

(2) Son nom s'orthographie aussi Veillard, comme a bien voulu l'écrire son arrière-petit-fils, l'éditeur bien connu, M. Ad. Nourrit.

(3) Duverger divise les villes en quatre ordres ; au premier appartiennent Bordeaux (population en chiffre rond en 1820, 90.000 h.), Lyon (115), Marseille (116), Rouen (90), (Bruxelles, Amsterdam) ; au second, Lille (61), Nantes (83), Toulouse (52), Montpellier (32), Strasbourg (48), (Genève, Anvers, La Haye). Dix-huit villes ont un théâtre permanent. Un même directeur peut

baron de La Ferté de l'état des théâtres ; il verra quels sujets méritent d'être appelés à Paris, et enfin il pourra peut-être, au retour, réaliser ce qui lui tient au cœur depuis plusieurs années, la création, sous le nom de Bureau central, d'une sorte de ministère privé. Il n'y a à Paris qu'un très petit nombre d'agences théâtrales ; elles fournissent à la province acteurs, partitions et pièces, mais leur rôle ne va pas plus loin ; or, sur tant de personnes employées dans les troupes des départements, il n'y a aucun contrôle. Le Bureau central surveillerait les directeurs et leur personnel, — chacun devrait donner son *curriculum vitæ* ; — il serait un intermédiaire entre les entrepreneurs de spectacles et les municipalités, et parfois un tribunal d'arbitrage. C'était un peu empiéter sur les droits de l'autorité : du Bureau central, il ne resta qu'une agence théâtrale très importante et dirigée par Duverger avec une haute probité (1).

LES DIRECTEURS

En quittant Lille, Duverger écrit que l'année 1816 est la seule où il y ait eu un bénéfice réel de huit à dix mille francs. Plusieurs de ses collègues des grandes villes étaient moins heureux que lui. A Nantes, en 1817, Arnaud fait faillite, et son successeur Jausserand a bien de la peine à vivre. Fargeot, puis Bojolay, sombrent au Grand-Théâtre de Bordeaux ; Verteuil, à Marseille. A Rouen, la salle, quoique vaste, ne peut contenir le public, et pourtant Corréard ne gagne un peu d'argent que dans l'exercice 1819-1820. Dans les moyennes ou petites villes, au bout de quatre ou cinq mois, on voit crouler le quart des entreprises ; celles qui survivent sont accablées de dettes : de là, misère extrême des directeurs et des artistes.

Cette décadence vient à la fois du théâtre et des spectateurs.

avoir sous ses ordres une ou deux troupes stationnaires et une troupe ambulante. Corréard, directeur à Rouen, a une seconde troupe au Havre ; la troisième parcourt Dieppe — qui n'a pas de salle de spectacle — Elbeuf, Louviers, Evreux. A Rennes, il y a deux troupes ambulantes, l'une pour l'opéra, l'autre pour le drame, la comédie et le vaudeville ; elles desservent Rennes, Laval, Château-Gontier, le Mans, la Flèche, Saumur et Angers.

Voici, pour la saison 1840-1841, un exemple de tournées. « La troupe d'opéra, dite première troupe ambulante, se formait au Mans et y jouait du 7 au 16 juin. Du 17 juin au 7 juillet, elle desservait Angers ; du 8 juillet au 6 août, Saumur. Elle revenait à Angers le 7 août et y restait jusqu'au 30. Du 1^{er} au 8 septembre, elle séjournait à Château-Gontier, qu'elle quittait pour Laval, où elle jouait du 9 septembre au 6 octobre. Elle revenait au Mans le 7 octobre et retournait le 11 novembre à Angers, d'où elle ne partait que pour venir à Rennes le 25 janvier terminer sa campagne, qui ne prenait fin qu'à la semaine sainte, en mars ou avril.

La troupe de comédie, deuxième troupe ambulante, se formait à Laval, où elle débutait le 11 juin. Puis elle séjournait successivement à Rennes, du 13 juillet au 2 août ; à la Flèche, du 4 au 16 août, au Mans, du 17 août au 4 octobre ; à Angers, du 6 octobre au 4 novembre ; à Rennes, du 10 novembre au 5 janvier ; dans une des villes de l'arrondissement théâtral non occupées par l'opéra, du 6 au 25 janvier ; à Angers, du 26 janvier au 7 mars ; enfin à Saumur, jusqu'à la semaine sainte.

Les artistes lyriques, dans une campagne de dix mois, chantaient, répétitions non comprises, quatre fois par semaine. D'Angers à Rennes, le voyage pour trente personnes coûtait douze cents francs. L. Decombe, *le Théâtre à Rennes*, 1899.

Il publia de 1819 à 1823 un annuaire fort bien fait et très précieux : *Indicateur général des spectacles de Paris, des départements et des principales villes étrangères*. Il mourut en 1854.

(1) Après son inspection, il eut le titre d'inspecteur général honoraire de l'Ecole royale Conservatoire). Sa fille, Adèle, qui avait débuté à Lille dans les rôles d'enfants, épousa en 1824 le célèbre chanteur Adolphe Nourrit. Son fils, Eugène, après avoir été chef des travaux d'art à l'Imprimerie royale, devint imprimeur. Il avait inventé un procédé commode et peu coûteux pour reproduire la musique.

Les directeurs ne peuvent exercer sans un privilège, mais d'où viennent-ils ? Ils sont presque tous des hommes du métier, comme Duverger (1), comme Jausserand, ancien acteur de Feydeau, comme Dumaniant, auteur, acteur, et à cette époque, chef de troupe à Clermont, comme Lintant, « violoniste distingué et bon professeur de guitare », qui administre pendant vingt-cinq ans le théâtre de Grenoble. A tous on demande un cautionnement, mais le ministère n'y tient pas la main, et on ne verse rien.

Il y a déjà bien assez à payer. Les subventions des villes sont maigres, parfois données à contre-cœur. Nantes chicane pour quinze mille francs, et d'office, le ministère les fait inscrire au budget local. La salle n'est pas toujours gratuite (2). Avant de donner un sou au personnel, — aux nouveaux artistes on envoie l'argent du voyage, — il faut faire face aux dépenses d'une vie devenue plus chère, il faut payer les droits d'auteur, perçus arbitrairement, le droit du timbre et des patentes, le luminaire, la location d'un magasin pour les décors, les frais d'impression, il faut enfin prélever la part des pauvres. Il y a forcément des places gratuites, des billets de faveur, avec ou sans impôt, des billets à moitié prix ; — avec ceux-ci, à Lille, les sous-officiers de la garnison occupent le tiers du parterre. — Il reste la location : hélas ! elle n'est qu'un leurre. Toujours à Lille, les entrées pour les officiers finissent par revenir à quatre sous par jour, ailleurs, à six. A Toulouse, les étudiants en droit et en médecine paient vingt francs pour six semaines : ils crient et font du désordre pour qu'on abaisse le prix de l'abonnement ! Avec le prix d'un billet de Feydeau, on peut en province, dit Castil-Blaze (3), aller un mois entier à l'opéra.

Les directeurs ont fort à faire pour remplir leurs salles. Avant la Révolution, on aimait le spectacle. « Autrefois, comme Duverger l'a écrit à Montalivet, toutes les personnes aisées, les négociants, les officiers supérieurs, les chefs d'administration, occupaient toutes les loges, et de nombreux abonnements assuraient les deux tiers au moins de la recette annuelle. Mais, ajoute-t-il, on jouait les ouvrages nouveaux, et ceux de l'ancien répertoire étaient bien joués. » A Aix, dit une lettre particulière de 1818, autrefois, les gens du palais, les propriétaires, les négociants, enfin, tout ce qu'il y avait de personnes instruites, composaient le parterre : aujourd'hui, il n'y a plus rien. « Le public se fait rare, bien qu'on ait presque partout abaissé d'un quart le prix des abonnements. Le goût du

(1) Souvent, ils continuent à jouer. Duverger lui-même, quoique directeur, chantait les haute-contre, et il ne se pressait pas de chercher un remplaçant.

(2) Spectacle ne voulait pas toujours dire édifice spécial. A Dijon, on joua longtemps dans un jeu de paume. Rennes n'a eu une vraie salle qu'en 1836. L'ancienne était louée de 7 à 8.000 francs. A Cahors, on jouait dans l'ancienne chapelle des Ursulines ; elle appartenait à l'adjoint qui, en 1804, la louait douze francs par représentation. (Notes communiquées par M. Paumès, professeur d'histoire au lycée Gambetta.)

Avant les chemins de fer, Cahors, dont la population n'a guère augmenté (11.000 h. en 1820), était un centre important — c'était le chef-lieu d'une Académie. — Les documents concernant la première partie de la Restauration ont disparu dans un incendie de la mairie. Ceux du premier Empire montrent qu'on y aimait le théâtre. La municipalité payait assez cher les acteurs. En 1804, la troupe comptait « un Colin, un Philippe, un Elleviou, trois basses-tailles, trois chanteuses, une duègne, deux Trial ou Laruelle, une bonne utilité, une mère, une Betzy, deux femmes de chœur, un excellent maître de musique ». Elle donnait *Iphigénie en Aulide*, *la Rosière de Salency*, *les Prétendus*, *Nina*, *Aline reine de Golconde*, etc., mais, comme ombre à ce tableau, on se plaint, le préet surtout, que les pièces sont mal soignées, et qu'il n'y a nul ensemble.

(3) *L'Opéra en France*, 1820. Le chapitre sur l'opéra en province est écrit avec beaucoup de verve. C'est un témoin qui raconte ce qu'il a vu, sans cette « faconde provençale » dont il abusera plus tard.

jeu et des réunions a gagné toutes les classes de la société. La rareté des bons ouvrages éloigne encore les amateurs. » En 1825, à Montpellier, l'autorité militaire réclame une nouvelle loge gratuite pour les officiers supérieurs, mais, dit une note, c'est un désert qu'on se dispute : les trois quarts de l'année, il y a des places de reste. En 1812, un directeur, sachant qu'il ne fera pas ses frais, ne se donne même pas la peine de paraître à Cahors. Dans beaucoup d'endroits, un acteur s'en va : autant de gagné ! on ne le remplace pas.

Pourtant les préfets surveillent : ils font leurs efforts pour que le public ne se désintéresse pas du théâtre. — On ne conspire pas quand on s'amuse ! — Ils ne peuvent faire que dans les petites villes, les troupes nomades ne soient d'une incroyable faiblesse ; dans les grandes, elles sont rarement complètes. A Rouen, pour un oui, pour un non, les acteurs disparaissent ; dans la même année, trois ou quatre titulaires se succèdent dans le même emploi. Le directeur du théâtre des Arts ne trouve personne pour jouer les *Philippe* (haute-contre) ; cet emploi est généralement abandonné, excepté à Bordeaux, à Lyon et à Marseille.

Quelques artistes partent de leur plein gré : presque partout ils se retirent devant les sifflets, et des débuts orageux désorganisent les troupes. En 1818, écrit Duverger, à Lille, « aucune comédie, le public ayant terrassé dès le début une partie des acteurs, très faibles à la vérité » ; à l'opéra, il manque deux basses-tailles et un *Gavaudan* (ténor). A Anvers, chute des trois premiers emplois ; à Nancy, on ne donne que l'opéra comique, et une très bonne première chanteuse vient de s'envoler ; à Besançon, la faillite menace le directeur ; sa troupe, extrêmement faible, est tout à fait incomplète, et le public déserte le théâtre ; Lyon a un ensemble, mais médiocre, et après des débuts singulièrement troublés — comme partout, ajoute l'inspecteur. Incomplets à Marseille, la comédie, l'opéra et le ballet ; à Toulouse, une des villes du deuxième ordre le mieux montées, les cadres, dans les différents genres, ne sont pas encore remplis ; à Agen, troupe détestable, incomplète, et pas de spectateurs ; à Bordeaux, « la comédie n'est guère plus complète que l'opéra ». Même refrain pour Nantes.

Et les frais courent toujours ! Afin d'allécher le public, les directeurs engagent à haut prix les meilleurs artistes qu'ils peuvent rencontrer. Ceux-là se font la part du lion ; ils reçoivent des avances, et quand l'entreprise périlite, ils lèvent le pied. D'ailleurs, ils sont seuls. « Qu'importe, dit Castil-Blaze, qu'un directeur de province mette en première ligne, annonce avec emphase un Martin excellent, une charmante Dugazon, si ces avantages réels doivent servir de contrepoids à notre jugement, et lui faire supporter la voix fausse d'un ténor bâtard, vrai chantre de lutrin, le chant suranné de l'amoureuse, les gothiques fredons du Laruette, les criailleries de la duègne ? » Un premier sujet est bien payé, mais c'est aux dépens des autres : « Si le grand rôle est confié à un bon ténor, la compensation financière et musicale tombera sur le valet, la Dugazon ou la basse. Il ne faut pas avoir une grande expérience de la province pour observer que l'on n'y rencontre jamais trois bons acteurs sur le même théâtre, et bien rarement deux, et encore faut-il que ce théâtre appartienne à quelque grande ville. »

A Lille, d'après Duverger, le public, en raison de la proximité de Paris, est difficile. M. de Tournon, préfet de la Gironde, en dit autant de Bordeaux. On connaît la sévérité légendaire du parterre de Rouen, où je verrais volontiers,

par moments, le plaisir de faire la nique à Paris, — un peu comme les gens de Douai sifflaient les acteurs de Lille. Les spectateurs des villes du deuxième ordre (1) ne sont pas moins exigeants : « On se figure difficilement les prétentions très peu raisonnées des habitués et des amateurs. » De là viennent des désaccords perpétuels entre le public et les directeurs. Quant aux villes du troisième et du quatrième ordre, elles prennent — ou ne prennent pas — ce qu'on leur offre. S'agit-il pour celles-ci d'avoir le « petit opéra », il est plus difficile qu'on ne le croirait aujourd'hui de faire copier les parties, et c'était déjà une dépense ; quant aux comédies, bien des directeurs des troupes ambulantes sont incapables de les mettre sur pied ; les acteurs ne les aident guère : « le comédien de province, loin des auteurs, des grands acteurs, dénué de traditions, d'explications, borné, pour toute instruction, à l'ouvrage imprimé et à sa préface plus ou moins étendue, est obligé de chercher par lui-même : aussi s'égare-t-il souvent (2) ».

Pour vivoter, que font certains directeurs ? Ils annoncent des ouvrages qu'ils ne donnent pas : ils varient peu leurs programmes ; ils abusent des mêmes pièces, mais le public se fâche. A Nîmes, on représente les *Innocents* pour la cinquième ou sixième fois ; hués, les acteurs sont forcés de quitter la scène sous une grêle d'oranges. Dans beaucoup de villes, bruit pour les mêmes raisons.

Quelques-uns ont recours à des procédés peu délicats et d'ailleurs dangereux.

A Bordeaux, en 1820, Fargeot, « par cupidité », accorde plus d'abonnements qu'il n'y a de places aux premières loges ; plus de deux cents abonnés trouvent leurs sièges occupés. Ils crient, ils frappent à coups redoublés aux portes des loges ; ils brisent la porte qui conduit à la scène, les quinquets, les serrures et les vitres. Le directeur est condamné, en police correctionnelle, à cent francs d'amende. En 1824, le directeur du théâtre de Toulouse, Morère, « homme détestable sous tous les rapports », et indigne d'un privilège dont on a demandé plus d'une fois le retrait, trompe le public avec le tableau de sa troupe. Il est très brillant ; seulement, les artistes promis ne paraissent pas, et un journal, *le Diable boîteux*, annonce que telle artiste destinée au Capitole a débuté à Dijon, telle autre à Colmar. C'était un « truc » pour obtenir des abonnements à l'année et « laisser le spectacle à une troupe incomplète et composée de sujets pour la plupart incapables de faire de mauvaises doublures, même en province » : c'était aussi compter sans les jeunes gens, qui ne tardèrent pas à protester. Mais alors, à la représentation suivante, le directeur introduit au parterre cent dix ou cent vingt hommes de la dernière classe pour assommer les siffleurs. Les gens de la ville prennent la défense des étudiants, et c'est, au parterre, une affreuse mêlée : vigoureux et armés de morceaux de bois, les *Grisets* assènent de terribles coups de poing.

LES ACTEURS.

« Tous les spectacles dans l'Empire sont mal composés, parce que nombre de gens ont pris le parti du théâtre sans en avoir les premières dispositions. Parmi la plupart de ces gens sans talent, presque sans aveu, il s'en trouve qui changent

(1) A Dijon, en 1813, « le public s'était rendu redoutable par la sévérité de son goût. »

(2) Paccard, *Mémoires et Confessions d'un Comédien*, 1839.

de nom toutes les années, s'annoncent aux maisons de correspondance établies dans Paris pour tel ou tel emploi qu'ils ne savent point, qu'ils n'ont jamais tenu, et contractent immédiatement un engagement. Vu la pénurie de bons comédiens, on les engage. Ils arrivent dans un théâtre avec effronterie, après avoir reçu de fortes avances, contractent des dettes, et souvent abusent de la bonne foi générale et trompent encore par de faux dehors ; ils suffisent pour désorganiser une entreprise tant par leur ignorance que par leur mauvaise conduite. Il n'y a pas de théâtre en France où il ne se trouve de ces mauvais sujets qui devraient être rayés de la liste des comédiens français. »

Voilà ce que Duverger écrivait en 1814. Il est trop évident que, quatre ans après, la situation n'avait pas changé. « Ces mauvais sujets » contribuaient à entretenir la défaveur qui pesa longtemps sur les gens de théâtre. A Beaune, les dévotes, soutenues par le maire, intriguaient pour repousser ces suppôts d'enfer. A Marseille, un prêtre obtenait la résiliation de son bail, parce qu'un acteur était venu loger dans la même maison que lui. En 1835, à Paris, le substitut Boudin déclarait, et les juges ne protestaient pas, que cette profession, vile et méprisable, était en dehors de la société.

Leurs mœurs les rendent suspects. Pour les actrices, il est inutile d'insister. Quant aux hommes, ils étaient parfois des chevaliers d'industrie. « Cachez l'argenterie, voici les comédiens ! » Tel était jadis le premier cri des hôteliers. Le mot qui pour eux revient le plus souvent est celui de dettes. Dettes chez l'aubergiste, qui ne les voit pas toujours avec plaisir s'installer chez lui, car il redoute leur appétit et tremble pour le règlement de sa note ; dettes dans les cafés ; dettes chez les fournisseurs ; dettes souvent volontaires et dont on se rit en allant, sous un autre nom, à l'autre bout de la France — au besoin, en oubliant un poupon en nourrice ; — dettes forcées pour les plus honnêtes, car le directeur ne paie pas, et quand on réclame des notes criardes, il faut laisser en gage partitions ou mince dépouille, si de bonnes âmes ne quêtent pas pour les cigales qui ont chanté et n'ont rien amassé.

Ils roulent sur les grandes routes, passent d'un théâtre à l'autre ; Protées prêts à toute besogne, « leur audacieuse présomption égale presque leur ignorance ». Où auraient-ils appris leur métier ? « Des acteurs formés depuis la Révolution (1) qui, la plupart, n'ont point suivi de sages conseils, ou n'ont point eu de bons modèles, sont les seuls soutiens de la scène en province. » Le personnel est vieux, ajoute Duverger, et dans les départements, il ne se forme plus d'élèves. Les meilleurs sujets sortent du Conservatoire ou des théâtres de Paris ; mais dans les troupes ambulantes, d'où viennent les recrues ? Tel était cordonnier, tel autre, sous l'Empire, a déserté, aimant mieux les sifflets que les balles ; celui-ci, comme Paccard, qui d'ailleurs avait la vocation, est d'une

(1) « Molé alla s'engager dans une troupe de province, école où se formaient alors les jeunes acteurs, parce qu'on jouait dans ce temps-là les ouvrages des maîtres de la scène, et que le talent n'y était pas faussé dans ces compositions bâtarde, nées de la décadence de l'art et de la corruption du goût, qui passent des tréteaux de nos boulevards sur les premiers théâtres des départements, et pervertissent à la fois les acteurs qui les jouent et le public qui les écoute. » Etienne, *Notice sur Molé*.

« Quelques-uns d'entre les comédiens ont été élevés dans leur enfance sur les places publiques, et n'ont fréquenté, dans leur jeunesse, d'autre société que celle que l'on rencontre dans les cafés borgnes ou dans les cabarets. » *De la situation des théâtres dans les départements*, etc., par A.-J. Dumaniant, auteur dramatique et directeur du 15^e arrondissement théâtral, 1823.

cuisine passé sur les planches ; celui-là, à la suite d'aventures louches, prend un nom de guerre et se cache dans une troupe ; un autre enfin a cédé à une humeur bohème, à l'amour de l'indépendance et des courses vagabondes. Comme le poète, il a vu

... un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau,

et il a couru le rejoindre, apprenti qui va, avec le vieux comédien philosophe, porter au bout de sa canne dans un mouchoir son léger bagage. Et tous seront à perpétuité les personnage d'un *Roman comique* qui recommence toujours et ne finit jamais.

Le directeur les met à toute sauce. Ils sont obligés de jouer la tragédie, la comédie, « de charger leur mémoire des niaiseries de Brunet, des platitudes de l'Ambigu, et de cabrioler au besoin même dans les ballets ». L'affiche se renouvelle souvent ; les rôles sont mal sus. « Les comédiens ne sont plus habitués à étudier ; ils ont perdu le plaisir qu'éprouvaient autrefois les acteurs à monter une bonne pièce. » On voit maintenant « l'acteur gigantesque, qui s'abandonne à une mauvaise diction, remplacer bien ou mal l'acteur sage, le comédien vrai. » Celui-ci se décourage ; l'autre fait la loi, et ses camarades l'imitent dans ses défauts : « leur afféterie est insupportable, leur débit hors nature ; leur mémoire ne s'exerce plus, et ils ne font que grimacer leurs rôles trop souvent sans les savoir. » Voilà pour les grandes villes. Que dire du personnel des troupes ambulantes, pauvres hères fourbus qui s'empilent dans des diligences ou dans des carrioles, ou vont à pied pour colporter jusque dans des bourgades leur mince répertoire et y massacrer opéras et comédies ?

Tous, et partout, dépendent du public — naturellement — et de la police. Celle-ci peut mettre en prison directeur et artistes pour avoir manqué aux règlements. A Caen (1), en 1827, on jouait *Landau* ; on redemande un couplet, ce qui était défendu ; le maire et le commissaire de police refusent ; les acteurs prennent sur eux de faire lever la toile et de répéter en chœur le couplet, fort inoffensif : on en jette plusieurs en prison (2). A Bordeaux, en 1817 d'office, même après que le tribunal les a acquittés, on éloigne de la ville un danseur et un comédien qui, la nuit, à l'hôtel de la Poste, ont crié : Vive l'Empereur ! Mais ce qu'il y a de plus redoutable, ce sont les spectateurs ; pour une année, le sort des acteurs dépend du vote des abonnés sur les trois débuts obligatoires : bien souvent, et même après l'engagement, ce sont des raisons étrangères à l'art qui amènent des désordres. Il y a une « loge infernale », et malheur à l'actrice qui, pour certaines raisons, a déplu ! Un beau soir, comme à Toulouse, on ne sait par quel caprice, une chanteuse habituellement applaudie est sifflée, et quand elle reparait un autre jour, huée. On est sans pitié pour les doublures ; on les siffle à Nantes, à Marseille, et là, les jeunes gens cassent ce qui leur tombe sous la main. La présence d'un acteur qui déplaît amène des scènes violentes. A Dijon, en 1816, douze individus du parterre saisissent ce prétexte, et pendant trois quarts

(1) A Caen, en 1813, la troupe n'était « qu'un misérable assemblage de cabotins vétérans ».

(2) A Strasbourg, en 1819, le public veut qu'un acteur répète certains vers de son rôle de Procida dans les *Vêpres Siciliennes*. En vertu du règlement, l'autorité s'y oppose : bruit et tumulte. Le commissaire de police paraît sur la scène, il ouvre la bouche — et ne peut rien dire. Il avait l'habitude de boire.

d'heure « vocifèrent les injures les plus humiliantes et les plus grossières contre les cinq gendarmes et le maréchal des logis ». A Marseille, en 1819, on jette à la tête de la première danseuse de douze à quinze petites pierres enveloppées dans du papier, et ensuite une grosse bouteille qui se brise à ses pieds. A Nantes, en 1820, M^{me} Dorsan, premier rôle, essuie dans *Jeanne d'Arc* une épouvantable chute ; on la traite indignement : dix à douze individus, debout dans le coin de l'orchestre le plus près du théâtre, l'accablent d'injures crapuleuses.

Reste la pire des humiliations, c'est-à-dire, dans les cas graves, les excuses à genoux. On comprend que des acteurs aient voulu se soustraire à cette ignominie. A Marseille, en décembre 1819, Jullien, qui jouait dans *Françoise de Foix*, fait son entrée d'une manière qui déplaît à quelques spectateurs ; on murmure, à peine a-t-il commencé qu'on le siffle. Il quitte la scène avec vivacité ; il revient, mais on le somme de se mettre à genoux. Il met à deux reprises la main sur la garde de son épée, en la tirant à demi du fourreau. Le public exaspéré lui crie : Excuses ! il répond : « Un Français ne fait pas d'excuses quand il n'a pas tort. » Après une bordée de sifflets, il demande pourquoi depuis quelques jours on lui témoignait si peu de bienveillance. Son ton n'avait rien d'aimable ; la colère redouble ; quelques jeunes gens vont jeter contre lui les débris d'un tabouret.

On baisse le rideau, et Jullien passe la nuit au violon de l'hôtel de ville.

En septembre 1821, à Bordeaux, Libaros joue dans *Aristippe*. Au deuxième acte, il est accueilli par des murmures. Il s'adresse au public, et lui dit qu'il ne demande pas mieux que de se retirer, et aussitôt il lui tourne le dos en faisant des gestes de mépris et en répétant trois fois le mot... fameux depuis Waterloo Tumulte effroyable ; ordre est donné de le mettre en prison, mais cela ne suffit pas ; on exige qu'il fasse des excuses à genoux. On le garde à vue dans sa loge ; il veut discuter, mais l'adjoint lui déclare qu'au besoin il le fera traîner sur la scène. Libaros descend, s'approche de la rampe, prononce quelques mots ; on crie toujours : à genoux ! Tumulte sur les planches et dans la salle ; l'acteur en profite et file par le manteau d'Arlequin. Se voyant joué, le public jette les chaises sur la scène, casse quinquets, bancs et pupitres.

LE PUBLIC.

Les excuses ne prenaient pas toujours ce caractère odieux, mais le public, en souverain maître, les réclamait volontiers. En 1816, à Bordeaux, le spectacle est tout à coup interrompu, parce que des voix reprochent au directeur, qui doit s'expliquer, et qui pourtant n'avait rien promis, de n'avoir pas fait venir des artistes de Paris et de ne pas renouveler dans sa troupe certains engagements. A Nîmes, on passe des couplets, et il faut s'excuser. A Marseille, Basin, au dernier acte, se trompe au commencement de son rôle ; on le siffle, il continue ; il est hué. Il demande au public en quoi il lui a manqué ; un bourgeois le lui explique : Ça fait pitié, répond l'acteur, et il s'apprête à s'excuser. Nouvelle bordée de sifflets ; enfin il peut parler et dire que s'il y avait quelqu'un qui se fût aperçu de la faute commise, c'était à lui qu'il devait s'adresser, et il quitte la scène. Le régisseur paraît, veut excuser Basin ; mais la femme de celui-ci criait dans les couloirs : Non, non. mon mari ne s'excuse pas. Le public commence à escalader la rampe ; on baisse le rideau et la représentation finit.

Les scènes tumultueuses que nous avons rappelées sont les plus graves. En

somme, c'est peu de chose pour ces quinze années de la Restauration et ce grand nombre de théâtres. Ce que l'on trouve un peu partout, querelles à propos d'une actrice, rixes entre militaires et étudiants, gendarmes et commissaires insultés ou frappés, la force armée requise plus d'une fois, tout cela ne représente que des faits divers sans grand intérêt.

C'est à peine si l'on trouve un écho des passions politiques, et les manifestations en sont anodines. A Lyon, en 1819, on applaudit bruyamment : « Le premier qui fut roi fut un soldat heureux » ; en 1822, à Nancy, on saisit avidement des allusions à l'armée napoléonienne ; en 1826, à Valenciennes, on acclame cette phrase de la *Princesse des Ursins* : « l'hypocrite ne quitte jamais le masque ; je ne serais pas étonné de le voir un jour au ministère ; » en 1829, à Aurillac, un acteur paraît avec un costume qui rappelle un peu celui de Bonaparte ; deux ou trois officiers de l'ancienne armée et quelques commis voyageurs applaudissent ; en 1818, à Aix, on donne *Adélaïde du Guesclin* et le *Glorieux* ; dans la tragédie, on applaudit avec une sorte d'affectation des vers contre les Anglais, et dans la comédie, des vers contre la noblesse. Les artisans du parterre sont de fougueux royalistes, les étudiants en droit sont libéraux ; on ne tarde pas à se quereller : des pommes de terre sont jetées sur les jeunes gens. On fait une enquête, les étudiants se défendent et envoient au ministère leur justification : avec leurs camarades ont signé Mignet et Thiers.

Des environs de 1825 à 1830, l'opposition, dans toute la France, cherche une guerre d'épigrammes en réclamant *Tartuffe*. La pièce est au répertoire ; les préfets et les maires font la grimace, mais la laissent jouer. Les libéraux applaudissent bruyamment la tirade de Cléante sur la vraie et la fausse dévotion ; les royalistes prennent leur revanche aux paroles de l'exempt : « Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude... »

A Rouen, en 1824 et en 1825, les commis des maisons de commerce, les directeurs et contre maîtres des manufactures, les clercs de notaires et d'avoués, les jeunes gens libéraux, les mécontents, — le commerce, à cette époque, n'allait pas très bien à Rouen, — forment une ligue pour réclamer *Tartuffe*. On le reprend en mai 1825, on refuse plus de trois cents personnes, et le préfet, avec un soupir de satisfaction, déclare que tout a bien marché.

C'est que l'autorité n'était pas tranquille. Les passions locales étaient surexcitées par un mandement « inopportun » du cardinal, prince de Croÿ, archevêque de Rouen, bientôt expliqué par un second, où il se défendait d'avoir ordonné d'afficher aux portes des églises paroissiales et cathédrale le nom de ceux qui ne rempliraient pas le devoir pascal, et d'avoir voulu renouveler les peines dont saint Charles et les évêques de sa province punissaient les coupables, enfin, de ne pas recevoir pour parrains et marraines ceux qui seraient connus pour ne point faire leurs pâques. L'émotion fut vive non seulement à Rouen, mais au loin ; on parlait du mandement jusqu'à Evreux et dans les marchés de la région ; il y eut, au chef-lieu, toute une guerre avec des placards injurieux, des satires, des chansons ; elle continuait au théâtre, et la capitale de la Normandie appliquait au primat et à un de ses grands vicaires les traits que Molière avait lancés contre l'hypocrite (1).

(1) En 1822, à Nancy, guerre locale qui trouve son écho au théâtre. On avait fermé comme libéral le Casino ou Cercle du Commerce. Des chansons circulent et l'on applaudit au théâtre tout

En réalité, c'est dans un petit nombre de grandes villes que les spectateurs sont le moins commodes. A Bruxelles, le Théâtre-Royal marche à la papa : « Les principaux emplois de la comédie et de l'opéra sont remplis par des acteurs usés et qui ont pour ainsi dire pris droit de bourgeoisie : ils sont caressés même dans leurs vieux défauts. » A Rouen, à Nantes, et dans le Midi, on n'est pas aussi pacifique. En 1828, à Rouen « les scènes tumultueuses sont fréquentes et journalières ; à chaque instant, des querelles éclatent entre les spectateurs, et la force armée est forcée d'intervenir. » En 1820, à Nantes, l'ordre est souvent troublé au théâtre ; le nombre des abonnés diminue ; des individus de seize à vingt ans se font les arbitres des pièces, s'imposent au directeur, applaudissent les allusions à l'usurpateur » ; la police y est mal faite, et l'on accuse le commissaire de police d'être de connivence avec les perturbateurs (1). A Bordeaux, en 1819, une vingtaine de jeunes gens, appartenant aux meilleures familles, forment une cabale. Hués à leur entrée, les acteurs sont paralysés ; des personnalités s'échangent, et le maire ne peut sévir parce qu'il n'est pas assez armé. Deux ans auparavant, dans la même ville, il y avait eu toute une affaire. On avait jeté des pétards dans les corridors, des coups avaient été échangés : on défend alors de venir avec des cannes et des parapluies, « comme à Paris, à la suite de la représentation de *Germanicus* » ; on proteste ; il faut accorder des exceptions aux personnes âgées ou infirmes ; on jette sur la scène de toutes petites boules ; on saisit chez les marchands toutes celles qu'on trouve ; ceux-ci réclament. Le scandale dure près de trois semaines. En 1828, à Toulouse, on siffle un acteur, Lebrun, qui est depuis deux ans dans la ville, joue bien et plaît assez. A deux reprises, il quitte la scène d'une manière très inconvenante. Les jeunes gens tiennent conférence ; à la représentation suivante, au nombre de cinq cents, et de bonne heure, ils envahissent le parterre. Lebrun écrit qu'il est indisposé. C'était vrai, mais les étudiants se croient joués ; ils réclament des excuses, crient à bas la police ! ils reçoivent du renfort, on s'arme de pierres ; le commissaire est hué, puis blessé ; on appelle la gendarmerie et la garnison ; enfin, la mêlée cesse : Lebrun fera des excuses.

(A suivre.)

GABRIEL VAUTHIER.

ce qui peut sembler allusion à l'Empire. Le maire défend les cris de *bis*, et, devancier de M. Prudhomme, le secrétaire général de la Préfecture écrit dans une circulaire : « de vils cailloux, criant sous la roue qui les écrase, n'empêcheront pas le char du gouvernement, etc. »

(1) A Nantes encore, en 1827, le préfet n'est pas rassuré. Le 9 octobre, avec de petites pièces, on donnera les *Compagnons du Devoir*, vaudeville nouveau. On craint des désordres parce que les ouvriers compagnons, nombreux dans la ville, s'étaient réunis chez leurs Mères, pour siffler ou applaudir, soutenir ou faire tomber les couleurs amies ou rivales. « La ville de Nantes avait été si souvent le théâtre de scènes déplorables de compagnonnage, que le maire avait prié le directeur de supprimer la réception maçonnique, » et d'empêcher les acteurs d'arborer les couleurs. Le jour venu, on veut, à la place des *Compagnons du Devoir*, donner un autre vaudeville. Cris, tumulte. On ne sévit pas : « des ouvriers ont la tête montée par le vin nouveau. » (Lettre du 11 octobre.)



COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

Histoire du drame lyrique

(suite).

Au manuscrit de Cividale sur l'*Annonciation*, il faut joindre un texte trouvé par Deschamps de Pas dans la bibliothèque municipale de Lille et inséré dans les *Annales archéologiques* de Didron (t. XVII). Ce texte est du xvi^e siècle ; mais il se rapporte à une cérémonie plus ancienne, qui, telle que le manuscrit en suggère l'idée, rappelle le xiii^e siècle plutôt que la Renaissance. Un chanoine de Tournai et archidiacre de Bruges, Pierre Cotrel, laisse après sa mort une somme d'argent pour célébrer chaque année, dix jours avant Noël, dans le chœur de la cathédrale de Tournai, la messe *Missus est Gabriel angelus*, autrement appelée la *Messe d'Or*. Voici des précisions dans une note latine dont je me borne à reproduire la traduction. Elle résume les volontés du défunt et la suite qu'on leur a donnée.

On établit entre le chœur et le sanctuaire deux grandes stalles (*stallagia*) ou petits oratoires que l'on décore de tapis de soie. Au jour dit, viendront se placer dans ces oratoires deux jeunes gens, à la voix douce et haute (*habentes voces dulces et altas*). Ces jeunes gens sont habillés dans la trésorerie de l'église : l'un en vierge couronnée, pour représenter Marie ; l'autre en ange ailé, pour représenter Gabriel. Ils portent les vêtements et objets donnés pour ce but spécial par le chanoine Cotrel. Marie tient en main un beau livre d'heures (*horas pulchras*) ; Gabriel porte à la main droite un sceptre d'argent (*sceptrum argenteum*). Ils sortent richement habillés de la trésorerie et, par la grande porte du chœur, se rendent à leur stalle, Marie à droite, du côté de l'évêque, Gabriel à gauche, du côté du doyen du chapitre. Ils sont précédés de clercs qui ont des torches ardentes, et de maîtres des cérémonies. Arrivés à leur place, ils se mettent à genoux ; on ferme les rideaux qui enveloppent leur oratoire et l'on entend la messe. Le célébrant approche du maître-autel richement paré et brillamment allumé. Immédiatement avant le *Confiteor* s'ouvrent les rideaux qui dérobaient aux regards la Vierge dans sa stalle, et on la voit à genoux, en prières, son livre d'heures ouvert et placé sur son prie-Dieu. Lorsqu'on chante le *Gloria in excelsis*, les rideaux de la stalle de l'ange sont tirés, et l'archange Gabriel apparaît debout, son sceptre d'argent à la main. Marie et Gabriel demeurent ainsi jusqu'au moment de l'Évangile, l'une en prières, l'autre immobile et debout. L'évangile *Missus est Gabriel* commence, et Marie et Gabriel y chantent chacun leur partie comme elle est notée dans l'évangélaire. A ces mots de l'évangile, *Ave, gratia plena, Dominus tecum*, Gabriel fait à la Vierge trois saluts successifs et de plus en plus profonds. Marie chante les paroles *Quomodo fiat istud*, en se levant et se tournant légèrement vers l'ange. Gabriel chante *Spiritus sanctus superveniet in te*, et regarde en haut, dans les galeries, d'où l'on fait descendre une colombe tout environnée de lumières, qui vient se poser sur la stalle de Marie, et qui reste là brillante, les ailes étendues, jusqu'au dernier *Agnus Dei*. L'*Agnus* chanté, la colombe remonte dans les hautes galeries, où elle disparaît. Pour que

les acteurs de ce drame soient avertis du moment précis de leur entrée en scène et de leurs mouvements, paroles et actions, un maître de chant est placé dans l'oratoire de Gabriel et tinte une clochette chaque fois qu'il le faut. La messe finie, Marie et Gabriel descendent de leur oratoire et sont reconduits au vestiaire avec le cérémonial de leur arrivée au chœur. Au vestiaire, le prêtre célébrant, Marie et l'ange disent le *De profundis* et y ajoutent la collecte *Adjuva* pour le chanoine Pierre Cotrel, fondateur de cet office. Cette messe a lieu comme celle du jour de l'Annonciation : on y chante la séquence *Mittit ad Virginem* ; les orgues y jouent ; on y exécute le déchant (*discantus*), comme aux fêtes triples. Vingt-sept cierges, chacun d'une livre de cire, sont allumés sur la couronne ardente, pendant les premières vêpres, les matines, la grande messe et les secondes vêpres.

C'est de la liturgie, et en même temps c'est de la mise en scène minutieusement réglée avec une petite action un peu modernisée et accompagnée de lyrisme.

Cette représentation a pour base les mêmes paroles que celles qui sont données dans le manuscrit de Cividale ; et cette identité s'explique par la communauté de la source : la Bible et la liturgie.

JULES COMBARIEU.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Relations avec l'Espagne et le Portugal.

Il est délivré au départ de *Paris (Quai d'Orsay)* :

1° Pour *Madrid, Valladolid et Saint-Sébastien* viâ *Bordeaux-Irun* :

a) Des billets directs simples ; b) des billets d'aller et retour valables 30 jours, avec faculté de prolongation ; c) des billets d'aller et retour collectifs de famille valables 45 jours, avec faculté de prolongation ; réductions variant de 20 à 40 o/o suivant le nombre de personnes.

Enregistrement direct des bagages.

Faculté d'arrêt, tant en *France* qu'en *Espagne*, à un certain nombre de points.

2° Du 27 mars au 15 mai 1909, des billets d'aller et retour individuels à prix exceptionnellement réduits, pour *Madrid* et pour *Séville*, savoir :

Pour *Madrid* : de **167** fr. en 1^{re} classe, de **119** fr. en 2^e classe ;

Pour *Séville* : de **222** fr. en 1^{re} classe, de **164** fr. en 2^e classe.

Validité pour le retour jusqu'au 15 juin inclus, dernière date pour l'arrivée du voyageur à son point de départ.

3° Des billets aller et retour directs pour *Port-Bou* (avec retour au départ de *Cerbère*) viâ *Tours, Bordeaux, Narbonne*, à l'aller, et viâ *Narbonne, Montauban, Limoges* au retour ou inversement. Validité : 13 jours.

4° Des billets demi-circulaires espagnols (6 itinéraires), conjointement avec des billets français dont l'itinéraire comporte la sortie de France par *Hendaye* ou réciproquement.

5° Des billets circulaires espagnols à itinéraire facultatif du tarif espagnol X. 5, conjointement avec des billets français comportant soit la sortie et l'entrée par le même point frontière, soit l'entrée en Espagne par *Irun* et la sortie par *Port-Bou* ou inversement.

6° Des billets directs pour *Barcelone* et réciproquement ; enregistrement direct des bagages.

7° Des billets et retour valables 30 jours pour *Lisbonne* et *Porto*.

Le Gérant : A. REBECQ.