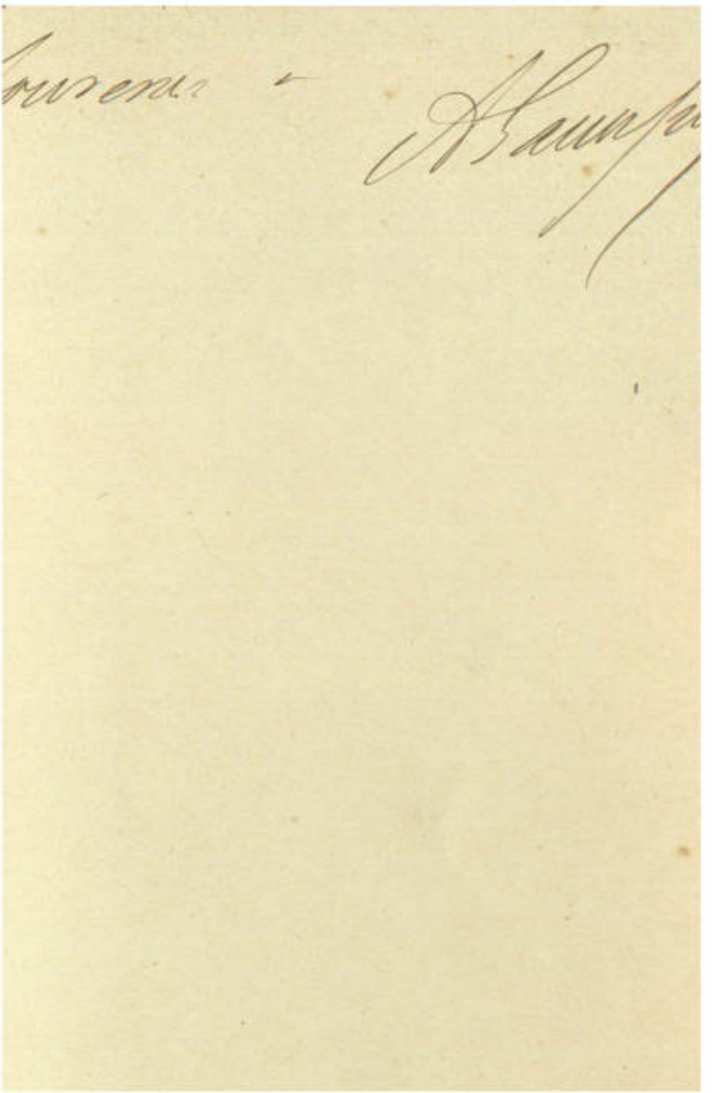
A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1897-98 — 1898-99

LILLE
Mai 1899



LES PREMIÈRES AU THEATRE DE LILLE

DU MÊME AUTEUR

Académie de Musique de Lille..... 1 vol.

Les Concerts du Cercle du Nord de Lille..... 1 vol.

La Chapelle Nationale Russe de M. Slaviansky d'Agreneff, a Lille..... 1 vol.

La Musique de la Marche Historique de Lille du 9 Octobre 1892..... 1 vol.

L'Orchestre et Chœur d'Amateurs..... 1 vol.

La Société des Orphéonistes Lillois..... 1 vol.

L'Association Artistique des Concerts Vauban..... 1 vol.

Les Premières au Théatre de Lille 1893-94 - 1894-95 1 vol.

Les Premières au Théatre de Lille 1895-96—1896-97 1 vol.

A. GAUDEFROY

FACULTÉ DE LILLE
Centre régional d'Études Historiques
VII-126

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1897-98 — 1898-99

LILLE
Mai 1899

SAISON 1897-1898

Directeur : M. MONTFORT

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	EMMANUEL.
Chef d'orchestre		BROMET.
Premier ténor d'opéra		BERGER.
Premier ténor léger		SANTENAC.
Deuxième ténor		MALLET.
Baryton d'opéra		MONTFORT.
Baryton d'opéra-comique		SEMPÉ.
Première basse d'opéra-comique		GUILLIEN.
Basse noble		DEBOR.
Seconde basse		ARNAUD.
Première chanteuse légère	Mmes	ERARD.
Chanteuse mezzo-soprano		BONVOISIN.
Première dugazon		OLIVIER.
Deuxième dugazon		ROMAIN.
Mère dugazon		ARNAL.

MOÏNA

DRAME LYRIQUE EN DEUX ACTES

Musique d'Isidore De LARA. — Poëme de L. GALLET.

Représentée à Lille, le 18 novembre 1897

DISTRIBUTION

Moïna (soprano ou falcon)	Mme	ERARD.
Patrice (ténor).....	MM.	SANTENAC.
Capitaine Lionel (baryton)		MONTFORT.
Kormack (baryton ou basse).....		MELCHISSÉDEC.
Le schériff »		SEMPÉ.
Le prêtre Daniel (basse)		DEBOR.
Un soldat (deuxième ténor)		MALLET.
Dougal »		MALLET.

L'auteur de *Moïna* est M. Isidore de Lara, un jeune, né en 1862, d'une mère portugaise et d'un père anglais qui s'occupait de chimie analytique. M. de Lara étudia au Conservatoire de Milan la composition et aussi le chant, avec le professeur Lamberti ; à l'âge de dix-sept ans, il remportait le grand prix de composition et revenait à Londres dans sa famille ; très recherché dans les salons, il devenait célèbre par ses chansons et sa belle voix de baryton. Quelques temps après, à Paris, il était de toutes les fêtes mondaines. Il écrivit alors pour le théâtre, donna successivement sur la scène de Covent-Garden, direction sir Augustus Harris, *la Lumière d'Asie* et *Amy Robsart ;* ces deux opéras obtinrent un beau succès. *Moïna* est sa troisième œuvre lyrique ; elle a été jouée pour la première fois en mars 1897 au théâtre de Monte-Carlo, sous la direction Gunsbourg. M. Léon Jehin dirigeait l'orchestre ; les interprètes étaient : Mlle Gemma Bellincioni, MM. Van Dyck, Maurel, Bouvet, Melchissédec et Boudouresque. Quelques mois après, ce drame ou plutôt cette action lyrique, comme l'on dit maintenant, avait plusieurs représentations au casino de Vichy.

LE POÈME

Le livret de *Moïna* a été écrit par M. Louis Gallet sur un récit dramatique de M. de Lara ; la scène se passe en Irlande, en 1796, au moment où la France avait envoyé le général Hoche avec une flotte pour délivrer l'Irlande de l'invasion anglaise.

Les personnages de ce drame sont : Moïna, nièce du

tavernier des *Armes d'Irlande ;* Patrice, son fiancé, chef du clan des « Cœurs de Chêne » ; Lionel, capitaine anglais ; Kormack, patriote irlandais ; le shériff du comté ; le Père Daniel desservant de la chapelle.

Au lever du rideau, la scène représente la place d'un petit village d'Irlande, en face de l'île de Valentia, qu'on aperçoit à peu de distance. A gauche, sur la place, se trouve la taverne des *Armes d'Irlande ;* à droite le porche d'une chapelle. Kormack est seul ; il écoute, il observe. Dans la coulisse, on entend les fifres des soldats anglais ; des Irlandais passent en fuyant et faisant des gestes menaçants ; d'autres sont menés par des soldats, les mains liées.

Quelques soldats anglais sans armes viennent s'attabler devant la taverne. L'un d'eux chante la vieille chanson anglaise « The three ravens » dont ses camarades répètent le refrain. Kormack se mêle à eux et chante le second couplet, interrompu bientôt par l'arrivée du shériff et du capitaine Lionel, qui a été chargé d'en finir avec les mécontents. Kormack rôde autour d'eux, humble et d'un air innocent, il chante la chanson du « Vieux Roi Chou ». Les soldats sur l'ordre de leur chef, s'éloignent en chantant : *Le vin dans la bouteille chante encore mieux que vous.*

Lionel, resté seul, attend que la nièce du tavernier paraisse sur le seuil. Il veut lui déclarer son amour, mais Moïna ne l'écoute pas. « J'aime, dit-elle, je suis aimée et je suis fiancée à Patrice. » Lionel renonce momentanément à sa conquête et se retire.

Moïna est rêveuse : Patrice serait-il, comme l'a dit le capitaine, le chef du clan des Cœurs de Chêne et sa vie serait-elle menacée ? Patrice apparaît. Il rassure sa fiancée et tous deux se dirigent vers la chapelle où doit avoir lieu leur union. Des jeunes gens arrivent, les entourent, attachent des rubans et des fleurs au corsage de Moïna, un bouquet à l'habit de Patrice. Le père Daniel

paraît. Il monte vers la chapelle ; tous vont le suivre, lorsque Kormack se précipite, annonçant l'arrivée du shériff, qui a donné l'ordre d'arrêter Patrice. La foule se précipite en criant vengeance dans la chapelle dont les portes se referment aussitôt.

Le shériff arrive et ordonne aux soldats qu'accompagne Lionel d'ouvrir la porte de la chapelle, lorsque le Père Daniel se montre portant le ciboire, escorté de deux clercs portant des flambeaux, et, malgré les menaces du shériff, descend les marches. L'un des clercs est Patrice.

Les soldats envahissent la chapelle ; ils reviennent entourés de la foule menaçante, ramenant Dougal, qui porte à son habit le bouquet de Patrice. Mais le shériff ne se laisse pas abuser par ce subterfuge et ordonne de tirer sur le Père Daniel et sur Patrice, qu'il a reconnu. Le capitaine Lionel se refuse, et, se découvrant :

Je suis catholique,
Pardon ! Je ne fais pas tirer sur le bon Dieu.

Au second acte, la scène représente l'île de Valentia ; entre les rochers, une barque amarrée ; à droite, la pauvre maison de Moïna. Celle-ci est seule, le regard tourné vers la mer. Kormack paraît, se glissant à travers les rochers ; il lui annonce que Patrice est dans l'île, mais ne peut encore se montrer.

Une barque amène le capitaine Lionel et quelques soldats ; Lionel s'approche de la maison de Moïna. Il frappe, puis s'abrite pour ne pas être vu de suite. Moïna sort ; il s'élance vers elle et lui coupe la retraite. La jeune fille lui échappe, et, s'armant de son couteau : « Prenez garde ! » dit-elle.

Lionel cherche à entraîner Moïna vers la barque pour la mener au cap Sybil ; elle résiste, puis, terrifiée par la crainte de la mort de Patrice, se décide à entrer dans la barque. Mais, tout à coup, elle frappe Lionel de son cou-

teau et s'élance hors de la barque qui disparaît au gré des flots.

Moïna tombe sur le sable, épouvantée de son action. Arrive Patrice ; elle se jette dans ses bras, toute craintive. Ils s'abandonnent un instant à ce doux revoir lorsque le canon retentit, les tambours anglais battent la charge, les coups de fusil se font entendre.

Moïna tombe foudroyée. Patrice est frappé en même temps, mais il reste debout, chancelant. Kormack, qui n'a pas été touché, s'agenouille près de Moïna pour la secourir. Patrice tombe près de sa fiancée, disant d'une voix qui s'affaiblit un adieu à sa patrie.

O verte Erin... terre douce et sauvage,
Nous sommes tiens dans la vie et la mort.

Ce drame n'est pas palpitant d'intérêt ; aucune situation nouvelle, c'est un épisode banal de guerre intestine, renfermant des scènes d'amour, suivant l'immuable conception théâtrale. Il est écrit en vers polymorphes qui s'allongent sans limites exactes et se développent sans méthode sensible. M. Louis Gallet, qui avait employé la *forme mélique* dans *Thaïs,* n'a pu obtenir d'un compositeur aussi peu pondéré que M. de Lara que cette forme restât intacte.

LA PARTITION

L'auteur de *Moïna* est de l'Ecole Italienne moderne dont Mascagni est le chef ; il en a le sentiment dramatique poussé jusqu'à une expansion exubérante et une recherche exagérée de la couleur par des oppositions qui heurtent nos oreilles françaises, mais que le goût italien acclame avec enthousiasme.

L'œuvre est très curieuse, très intéressante ; elle ne

nous paraît pas cependant appelée à rester au répertoire. Elle est d'une grande difficulté d'exécution pour l'orchestre et d'interprétation pour les chanteurs. Ces derniers ne doivent pas être seulement excellents musiciens, rompus aux nombreux accidents de tonalité et de mesure, mais encore bons tragédiens, car, plusieurs fois dans l'œuvre, l'artiste reste en scène pendant un intermède symphonique et, par sa mimique, souligne les motifs d'orchestre.

Dans cette partition ce ne sont que changements de ton et de mesure ; toute la série des mesures composées et décomposées de 2/2 au 6/4 et 5/4, a été employée par l'auteur pour produire ses effets brusques et intermittents.

M. de Lara a substitué au récitatif le jeu de scène mimé. Ce genre nouveau donne au drame une plus grande intensité ; il séduit par son étrangeté, mais il serait dangereux d'en abuser. Il arrête l'action musicale sur la scène pour la reporter entièrement à l'orchestre.

Ce n'est pas la seule innovation apportée par le compositeur dans la conception de son œuvre. Dans le chant, il entremêle une phrase parlée ou une phrase dite en récitatif.

On pourrait bien appliquer à la musique de M. de Lara l'appellation que M. Gevaert a donnée au livret de *Thaïs*, qu'il qualifie de « poème melique ».

La musique de *Moïna* est vibrante, passionnée, recherchée dans des effets souvent heureux, mais quelquefois aussi d'une grande trivialité. L'orchestration, très riche, très abondante, mais cependant très nettement dessinée, est bâtie sur quelques motifs principaux qui annoncent l'entrée des personnages en scène ou marquent les situations. Ils sont souvent brutalement amenés, mais toujours dans l'action.

L'œuvre est très personnelle. Il est certain qu'on peut retrouver de-ci de-là des lambeaux de phrases d'autres compositeurs, mais, en musique comme en littérature,

tous les assemblages de notes comme les assemblages de mots ont été faits. On ne peut rien créer sans s'appuyer sur les travaux de ses devanciers ; on est toujours le fils de quelqu'un.

L'ouverture est très belle ; les sociétés symphoniques la mettront bientôt dans leur répertoire. Le chant du cor anglais qui suit l'appel du « thème de la terreur », qu'on retrouvera souvent dans l'œuvre, est parfaitement écrit. Le passage « maestoso », ce chant large vigoureusement accompagné par une graduation du thème d'entrée, est très beau.

Le premier acte s'ouvre par un court poème symphonique auquel succède « le thème de la terreur ». Très curieux l'appel de l'orchestre au 3/4 moderato de Kormarck : « Patrice, il a nommé Patrice » et qui revient à l'allegro. La chanson du « bon roi Chou » est d'une facture simple, comme tous les vieux airs populaires ; M. Melchissédech en a fait un petit bijou. Très beau le duo entre Lionel et Moïna, et bien qu'il se prolonge un peu trop, eu égard à l'allure vive du drame, on ne saurait s'en plaindre, tant il contient de magnifiques phrases. Le finale de cet acte est d'un grand effet ; il est bien amené scéniquement et musicalement. Mais la recherche de l'effet est trop visible et, dans l'orchestre, le bruit remplace la sonorité ; c'est probablement ce que voulait l'auteur.

Le deuxième acte est moins heureux ; la brutalité de la scène entre Lionel et Moïna gagnerait à être atténuée ; elle est du reste voulue par l'auteur, qui montre dans son œuvre une passion extrême. La grande scène mimée par Moïna, après l'assassinat de Lionel, sur un accompagnement d'orchestre très descriptif dont l'artiste doit souligner tous les effets, est trop longue ; elle occupe cinquante-quatre mesures. Au « lento 6/4 » revient très heureusement le motif « O verte Erin ». Il faut un véritable talent dramatique pour rendre cette scène.

Le second tableau du deuxième acte contient un duo entre Patrice et Moïna, écrit avec une grande habileté. Le contraste entre le chant d'amour de Patrice, qui ignore l'assassinat de Lionel et les répliques hésitantes, affolées de Moïna, qui a toujours devant les yeux le cadavre de Lionel, est bien dessiné. Il est très adroitement coupé par l'appel d'orchestre du « maestoso » précédant cette belle et joyeuse phrase : « Elle vient pourtant, la flotte de France ».

Cette œuvre, qui renferme une grande science du contrepoint et une inspiration très riche, se termine brillamment par une scène d'orage orchestrée avec talent et un finale en trio sur le gracieux motif « O verte Erin, terre douce et sauvage ! »

INTERPRÉTATION

La première de *Moïna* sur notre scène a été un succès pour l'auteur et les interprètes. La salle était comble et très chaleureuse ; elle a fait, après le premier acte, une ovation prolongée à M. de Lara qui, de sa loge, a salué et remercié.

La partition de *Moïna* est, comme nous l'avons déjà dit, très touffue, très riche en motifs un peu courts, mais se reliant les uns aux autres par des progressions savamment écrites, dont les premières auditions (c'étaient, il est vrai, des répétitions) nous avaient laissé une impression de heurts, bien atténuée à la représentation. L'ensemble de l'œuvre est très intéressant ; les situations sont bien décrites par les divers motifs typiques que nous appellerons les thèmes de la « terreur », de « l'espoir », de « l'amour ». A signaler les principaux passages qui ont séduit les auditeurs : la chanson du roi Chou, dite avec science par M. Melchissédec, le duo du capitaine Lionel et de Moïna, le chœur dans la chapelle, le finale du

premier acte un peu bruyant, mais amené avec art, et, au second acte, le duo toujours entre Moïna et le capitaine, duo très dramatique, d'une audace de conception un peu crue.

Les interprètes ont obtenu tous les suffrages. Que ne mettent-ils toujours la même chaleur dans les œuvres du répertoire ! En première ligne, M. Melchissédec, le grand artiste, comédien éminent, en représentation sur notre scène qui a donné au rôle de Kormack une autorité simple, mais fière ; M. Montfort, qui à joué avec un art extrême le magnifique rôle du capitaine Lionel, tout en déclamation mélangée de chant ; Mme Erard, qui s'est révélée tragédienne habile, énergique, en même temps que cantatrice de premier ordre ; malgré la grande énergie vocale qu'exige la musique de M. de Lara, notre première chanteuse n'a pas eu une faiblesse, la voix est restée toujours franche, toujours d'une parfaite justesse. Les autres interprètes, MM. Santenac, Sempé, Mallet, Debor, ont bien tenu leurs rôles ; M. Debor n'a peut-être pas la voix assez vibrante pour le rôle du Père Daniel très en dehors dont l'accompagnement est sobre, comparé aux autres parties de l'œuvre.

L'orchestre a montré toute sa valeur, donnant exactement toutes les nuances de cette œuvre si difficile d'exécution, vu ses changements continus de tons et de temps. Les choristes ont été excellents et ils ont en même temps joué leurs rôles ; ils méritent de chaleureux éloges.

Constatons que *Moïna* avait été travaillée sous la direction de l'auteur et que tous, chanteurs et orchestre, y avaient mis tout le zèle indispensable. Si on voulait bien étudier et jouer ainsi les œuvres du répertoire, il est certain qu'elles seraient admirées, peut-être même plus que celles de la nouvelle école. En tous cas, les snobs n'oseraient plus dire qu'elles sont « démodées ».

THAÏS

COMÉDIE LYRIQUE EN 3 ACTES ET 7 TABLEAUX

Poëme de Louis GALLET. — Musique de J. MASSENET.

Représentée à Lille, le 10 Mars 1898

DISTRIBUTION

Athanael (baryton)	MM.	MONTFORT.
Nicias (ténor)		SANTENAC.
Palémon (basse)		GUILLIEN.
Thaïs (soprano)	Mmes	ERARD.
Myrtale (dugazon)		OLIVIER.
Crobyle »		ROMAIN.
Albine (mezzo-soprano)		BONVOISIN.
La vision mimée par	Mlle	L. BARRIAUX.

Thaïs fut représentée à l'Opéra le 16 mars 1894 ; c'est la seule œuvre importante de Massenet qui vit le premier feu de la rampe en France. Elle fut jouée par Mlle Sybil Sanderson (Thaïs), M. Delmas (Athanael), M. Alvarès (Nicias), Mmes Héglon et Marcy (les deux esclaves rieuses) Mlle Beauvais, MM. Delpouget et Euzet. Montée avec un grand luxe et dirigée par Taffanel, *Thaïs* fut un grand succès. Elle fut reprise en juin 1897 avec Mlle Berthet, MM. Delmas et Vaguet.

Le poème a été tiré par M. Louis Gallet du roman de M. Anatole France, qui porte le même nom, roman intime et mystique, rempli de discussions subtiles, de détails de charme et d'esprit. Le librettiste en a tiré une action unie et simple, sans complications, se déroulant entre deux seuls personnages importants et laissant tous les autres dans une ombre discrète.

M. Gallet a écrit son livret en prose rythmée, sinon tout à fait en vers blancs. C'est une prose cadencée, à laquelle M. Gevaert, comme nous l'avons déjà dit, a donné le nom de « poésie mélique ». Ce genre d'écriture sert utilement le musicien, dont le vers, avec ses rimes exactes, gênait l'inspiration. Bien que simple, le récit est attrayant.

Nous empruntons au « Dictionnaire des musiciens », d'Arthur Pougin, l'analyse de ce livret.

« L'action de *Thaïs* se passe à la fin du quatrième siècle. Le premier acte montre, en un coin de la campagne thébaine, sur les bords du Nil, un refuge de cénobites.

Les religieux achèvent, à la table commune, un modeste repas. Une place reste vide auprès d'eux, celle d'Athanael, qui s'est rendu à Alexandrie. Le voici bientôt de retour, encore tout scandalisé du bruit que cause dans la grande ville la fameuse comédienne et danseuse Thaïs, qui semble avoir bouleversé l'esprit léger et sceptique de ses habitants. Athanael avait connu cette Thaïs à Alexandrie, qu'il quitta pour se consacrer au Seigneur et prendre l'habit religieux.

» Athanael est hanté par le souvenir de Thaïs ; il songe que ce serait œuvre pieuse et méritoire de l'arracher à cette existence de débauche qui la déshonore et dont elle ne semble même pas avoir conscience. Il s'endort, et s'endort sous l'impression de cette pensée, qui ne cesse de l'obséder, si bien qu'il la voit en rêve, sur le théâtre d'Alexandrie, représentant les amours de Vénus. Il ne peut résister à l'entraînement et, à son réveil, il part, bien résolu à tout faire pour amener la conversion de la comédienne.

» Au second acte, on se trouve chez Nicias un philosophe épicurien qui vit au milieu des amours et des roses. C'est un ami de jeunesse de Nathanael ; c'est donc là que le moine vient s'adresser à son arrivée à Alexandrie. Il confie son projet à Nicias qui l'accueille comme un frère et lui donne des vêtements qui lui permettront d'assister à une fête et à un banquet qu'il donne le soir même en l'honneur de Thaïs, qui est sienne pour quelques jours encore. Bientôt, il se trouve en présence de la courtisane, qui se rit de lui à ses premières paroles : « Que me veux-tu ? » « Te conquérir à Dieu ! » « Passe ton chemin, je ne crois qu'à l'amour. » Et Thaïs s'apprête à danser devant lui. Athanael s'enfuit, mais en promettant d'aller relancer la courtisane dans son palais : « Ose venir, toi qui braves Vénus ! » lui crie Thaïs provocante.

» Athanael se rend chez Thaïs. Il lui fait honte de sa vie déréglée et, en des paroles éloquentes, lui fait entrevoir les joies célestes et les félicités de la religion et parvient

même à la terroriser. Thaïs, ébranlée et désabusée de la vie déréglée qu'elle mène, est sur le point de céder à ses conseils, lorsque au loin se fait entendre la voix de Nicias ; elle repousse le moine : « Va-t'en, dit-elle, je suis Thaïs la courtisane, je ne crois plus à rien, ni à lui, ni à toi, ni à ton Dieu ». Celui-ci se retire non découragé : « A ton seuil, jusqu'au jour, j'attendrai ta venue ».

» Au deuxième tableau, le moine est sur les marches de l'atrium de la demeure de Thaïs. Le temps a fait son œuvre et quelques heures ont suffi pour que la jeune femme soit touchée par la grâce. Elle sort de son palais, une lampe à la main ; elle a échangé ses riches vêtements contre une robe de bure. Elle cherche le saint. Un dialogue s'engage entre eux : « C'est moi, me voici. — » Je t'attendais ; non loin d'ici, il est un monastère où des » femmes élues vivent pareilles à des anges. C'est là que » je te conduirai. Mais d'abord, anéantis tout ce qui fut » l'impure Thaïs. Que tout ce qui fut toi retourne en » poussière ! » La courtisane demande grâce seulement pour une petite statue d'Eros, une sorte de dieu Lare, qui veille sous le porche de sa villa : « L'amour, dit-elle, est une vertu rare. J'ai péché, non par lui, mais plutôt contre lui. Prends donc cette image pour la placer dans quelque monastère et ceux qui la verront se tourneront vers Dieu, car l'amour nous élève aux célestes pensées. »

» Athanael, furieux, quand il apprend que cette statue lui a été donnée par Nicias, la brise et tous deux rentrent dans la demeure pour livrer tout aux flammes. A ce moment, Nicias sort avec ses compagnons de la taverne voisine ; Athanael reparaît, une torche à la main, accompagné de Thaïs ; aux sarcasmes de la foule furieuse de voir partir celle qui la faisait vivre par son luxe et ses folles dépenses, il s'écrie : « Ah ! taisez-vous, Thaïs est l'épouse de Dieu, elle n'est plus à vous. La Thaïs nouvelle, la voici. » Nicias apaise la foule en lui jetant son or par poignées ; Athanael et Thaïs peuvent s'enfuir.

» Athanael s'est trompé lui-même. Ce n'est point l'amour de Dieu, c'est la jalousie qui lui dictait sa conduite sans qu'il s'en rendît compte. Lorsque, de retour à la Thébaïde, après avoir mené Thaïs dans un couvent, il croit avoir retrouvé la tranquillité, il s'aperçoit avec stupeur qu'il l'aime comme un fou. Sa pensée se reporte sans cesse vers elle et dans un nouveau rêve, un rêve cruel, il lui semble voir Thaïs, sanctifiée et purifiée par le remords et la prière, sur le point d'expirer. Il se réveille en sursaut et, insensé, court au monastère. Il trouve les « Filles Blanches » près de la couche de Thaïs expirante. Il ne veut pas qu'elle meurt et tandis qu'elle, extasiée, ne songe qu'au Ciel et à sa purification, lui, veut l'arracher à la mort et ne lui parle que de son amour. Thaïs meurt enfin et Athanael tombe foudroyé auprès d'elle. »

Ce sujet, moitié mystique, moitié psychologique, n'était guère propice à une action théâtrale. La couleur, l'originalité de Massenet en ont fait une œuvre agréable, bien nouvelle d'inspiration, dont les situations diverses ont permis le développement des étonnantes qualités techniques du maître français.

La musique de Thaïs contient peu de morceaux à grand effet, mais, comme dans toutes les partitions du maître, on subit un charme continu et on s'y abandonne avec volupté. C'est léger, délicat, marqué d'élégance et de grâce ; c'est un mélange de mysticisme et de sensualisme que Massenet affectionne.

Ce ne sont certainement pas les accents de la courtisane grecque subitement touchée par la grâce chrétienne ; ce sont les chants d'une horizontale moderne, d'une « caoutchoutée » lassée de sa vie.

Cette partition contient de nombreux intermèdes symphoniques délicieusement orchestrés : au 1er acte, « la Vision », les Amours d'Aphrodite, et à la fin de cet acte, la même vision plus développée ; au deuxième tableau du second acte, « la Méditation », et au troisième acte, « la Tentation »,

la grande scène mimée et dansée d'une morbidesse capiteuse.

Ces intermèdes enveloppent l'action circonscrite entre Thaïs et Athanael ; ils forment presque une suite de tableaux descriptifs. C'est la même contexture dramatique et lyrique que celle d'*Hérodiade*.

Bien montée, bien interprétée *Thaïs* a obtenue un beau succès ; Massenet assistait à la première ; il a été acclamé dès le second acte et il a dû venir aux galeries saluer ses admirateurs. Il a de nouveau été rappelé après la chute du rideau sur le dernier tableau. Les deux rôles principaux, les seuls rôles de *Thaïs*, étaient donnés par M. Montfort et Mme Erard, avec grande autorité. M. Montfort a porté vaillamment le rôle écrasant d'Athanael ; sa grande voix a fait merveille dans les imprécations et dans les invocations ou le Compositeur a montré une grande puissance tragique. Mme Erard qui avait joué le rôle de *Thaïs* sur la scène de Montpellier, en 1896 a été très belle de charme et de séduction.

Les autres interprètes de second plan, les chœurs, l'orchestre ont été excellents.

Le premier acte, avec son étrange musique dans la coulisse accompagnant la vision de Thaïs, la belle phrase d'Athanael : « Toi qui a mis la pitié dans mon âme, » le chœur final des Cénobites répondant au chant s'éloignant sans cesse d'Athanael, empoigne l'auditoire.

Très coloré le second acte renferme l'invocation d'Athanael « voilà donc la terrible cité » et le quatuor de Nicias, Athanael et des deux esclaves Crobyle et Myrtale.

On a supprimé sur notre scène l'intermède symphonique, « les amours d'Aphrodite et d'Adonis » qui relie le deuxième tableau au troisième.

Le troisième tableau est superbement écrit, d'abord l'air de Thaïs à son miroir, ensuite le duo entre Athanael et Thaïs dans lequel Massenet a développé avec un grand bonheur ces deux caractères d'une complète opposition, l'un farouche, sévère, l'autre railleur, voluptueux, enveloppant.

L'intermède instrumental « la méditation » est toujours applaudi.

Le cinquième tableau, la tentation, la grande scène mimée et dansée a été aussi supprimée. Cette suppression est regrettable, car cette scène prépare magnifiquement le dernier tableau, « la mort de Thaïs » tout d'opposition comme le troisième. Mais ici c'est Thaïs qui entrevoyant le ciel donne des accents d'exaltation religieuse, tandis qu'Athanael exhale son amour impie.

ROLAND A RONCEVAUX

OPÉRA EN 4 ACTES

Paroles et Musique de A. MERMET.

Représentée à Lille, le 24 Mars 1898 (quatrième reprise).

DISTRIBUTION

Roland	MM.	BERGER.
Ganelon		SEMPÉ.
L'archevêque Turpin		DEBOR.
L'Émir		GUILLIEN.
Un pâtre		MALLET.
Alde	Mmes	BONVOISIN.
Saida		ERARD.
Un page		ROMAIN.

La quatrième reprise de *Roland à Roncevaux* sur la scène lilloise peut être presque considérée comme une première, puisque cet opéra n'avait pas été joué depuis 1873.

Roland à Roncevaux est de A. Mermet, paroles et musique.

Les œuvres de Mermet ne sont pas nombreuses; du reste, fils d'un officier général, il était destiné à la carrière militaire. C'est pendant qu'il préparait ses examens à l'Ecole polytechnique que se développa son goût pour la musique et qu'il commença l'étude de la composition. On a de lui, outre *Roland à Roncevaux,* son ouvrage le plus important, la *Bannière du Roi,* représentée sur le théâtre de Versailles; le *Roi David,* joué à l'Opéra en juin 1846, et *Jeanne d'Arc,* jouée a l'Opéra en avril 1876.

La première représentation de *Roland à Roncevaux,* opéra en 4 actes, fut donnée à l'Opéra le 3 octobre 1864; les interprètes étaient: Gueymard, Belval, Cazeaux, Warot, M^mes^ Gueymard et Camille de Maesen.

La première à Lille eut lieu le 28 décembre 1867, sous la direction Briet et Bertrand; elle fut interprétée par Aubert, Feitlinger, Beni-Aben, Peron, Trillet, M^mes^ de Taisy et Cerny-Leverd. Ce fut un grand succès; une véritable ovation fut faite au chef d'orchestre Bénard; tous les artistes furent chaleureusement acclamés et principalement le ténor Aubert, chanteur de talent, dont la taille et la prestance s'harmonisaient superbement au personnage. L'opéra fut joué dix-sept fois; trois reprises eurent lieu : en 1871 hors saison, dans l'année 1871-72 et en 1872-73.

Il y a donc vingt-cinq ans que cet opéra n'a pas été interprété sur la scène lilloise.

Le livret est bien conçu pour l'effet théâtral :

Le comte Ganelon, envoyé en Espagne par Charlemagne, pour faire aux Sarrazins des propositions de paix, commence par rendre la liberté à la fille de l'émir de Saragosse, Saïda, qu'il retenait prisonnière. Une belle châtelaine, Alde, éprise en secret des exploits de Roland, repousse les offres de Ganelon qui veut l'épouser malgré elle. Les deux femmes, qui se sont liées dans leur malheur par des sentiments d'amitié, se concertent pour empêcher cette union que doit bénir l'archevêque Turpin. Un violent orage force Roland à accepter l'hospitalité dans le château. Il est accueilli par Alde comme un libérateur, et il pourrait s'apercevoir de la passion qu'il inspire, si son « cœur d'acier » n'était resté jusqu'alors volontairement inaccessible à l'amour. Apprenant que Ganelon veut opprimer une faible femme, il le provoque et lui ferait payer cher sa félonie, si l'archevêque n'arrêtait leurs bras au nom de Charlemagne. Ganelon se dispose à enlever la belle châtelaine ; mais Saïda vient au secours de son amie et lui offre, auprès de l'émir son père, un asile qu'elle accepte. Le second acte transporte la scène dans le palais de l'émir. Celui-ci se soumet en apparence aux conditions dictées par Charlemagne. Roland, malgré le serment qu'il a fait de ne jamais se laisser surprendre par l'amour, ne peut résister aux beaux yeux de la châtelaine. Ganelon, en proie à la jalousie et à la fureur, n'hésite plus à consommer la plus noire trahison. Il forme avec l'émir le dessein de surprendre le paladin dans le défilé de Roncevaux, Roland et les douze pairs conduisant l'arrière-garde de l'armée, qui doit quitter l'Espagne pour retourner en France.

La scène, au troisième acte, représente le vallon de Roncevaux. Le paladin raconte à l'archevêque Turpin comment sa fameuse épée Durandal est venue en sa

possession et à quelle condition elle doit rester invincible. Il lui confesse qu'il n'est plus maître de son cœur. Turpin lui conseille d'être fidèle à son serment et d'oublier la femme dont il est épris. Roland est agité de mille pensées contraires ; Alde n'a que lui pour protecteur, et il l'aime. Un pâtre vient annoncer que le val est cerné par les ennemis ; les soldats francs accourent et crient à la trahison. Les douze pairs pressent Roland de sonner de son cor d'ivoire pour avertir Charlemagne du danger qui les menace. Le guerrier refuse :

Quelle honte m'est proposée !
Ne plaise à Dieu qui fit ciel et rosée,
Que pour des Sarrasins je sonne l'oliphant.

L'archevêque bénit les combattants, et tous se précipitent sur les pas de Roland.

Au quatrième acte, qui n'est à proprement parler qu'un tableau, Roland vient de tuer le traître Ganelon ; mais, mortellement blessé, c'est au milieu des cadavres qui jonchent la terre qu'il sonne enfin de son cor d'ivoire ; il succombe. Charlemagne apparaît au fond du théâtre pour voir le corps de son neveu emporté sur les boucliers.

Roland à Roncevaux n'est pas une œuvre de premier ordre ; la partition renferme cependant de beaux passages d'une grande sonorité, d'une belle allure guerrière qui enlèvent les applaudissements. On n'y remarque ni duos ni cavatines, mais des chansons rustiques ou guerrières, des chœurs. Les principaux motifs, outre la « Chanson de Roland », sont : le finale du 1er acte, « Superbes Pyrénées » ; le chœur du complot, « Roncevaux, vallon triste et sombre », au second acte, et, au troisième, la farandole, le trio et le finale, « En avant ! Montjoie et Charlemagne ! » Bien qu'il ne soit nullement écrit dans la note moderne, cet opéra serait aujourd'hui dénommé *drame lyrique*.

Roland à Roncevaux n'eut qu'une seule représen-

tation ; une seconde eut été dangereuse. Mal monté, mal interprêté, l'opéra de Mermet aurait été sifflé, si le public lillois qui fréquente le théâtre, était encore susceptible d'une manifestation quelconque. Il n'est pas permis de massacrer ainsi une œuvre. Il est « incontestable, disait » la *Semaine musicale*, que la partition porte bien la » marque indélébile du temps ; depuis 1864, le goût » s'est modifié, les formules musicales ont changées. » La plupart des motifs de Mermet devaient inévitable- » ment sembler aujourd'hui assez pauvres d'harmonie et » d'un développement insuffisant. »

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec leur nombre de représentations

OPÉRAS

Aïda (le ballet)	1
Charles VI	2
Faust	5
Favorite (La)	2
Guillaume Tell	2
Hamlet	2
Huguenots (Les)	2
Juive (La)	3
Lucie de Lammermoor	2
Lydéric	2
Moïna	6
Rigoletto	2
Roland à Roncevaux	1
Roméo et Juliette	3
Thaïs	7
Traviata (La)	4
Trouvère (Le)	2
Werther	2

OPÉRAS-COMIQUES

Attaque du Moulin (L')	2
Carmen	3
Chalet (Le)	2
Fille du Régiment (La)	4
Fille du Tambour-Major (La)	5
Gillette de Narbonne	2
Manon	1
Mignon	4
Mireille	1
Navarraise (La)	3
Noces de Jeannette (Les)	1
Pêcheurs de Perles (Les)	4
Si j'étais Roi	3

OPÉRETTES

Belle Hélène (La)	4
Cigale chez les Fourmis (La)	2
Duchesse de Gerolstein (La)	4
Effets de lune	1
Grand Mogol (Le)	5
Les 28 jours de Clairette	5
Mam'zelle Nitouche	5
Mascotte (La)	2
Miss Helyett	3
Mousquetaires au Couvent (Les)	2

La saison lyrique a commencé le 9 octobre 1897 et a été terminé le 3 avril 1898.

SAISON 1898-1899

Directeur : M. MONTFORT

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	FLORENTIN.
Premier chef d'orchestre		BROMET.
Deuxième chef d'orchestre		FRIGARA.
Premier ténor		CORNUBERT.
Deuxième ténor		MALLET.
Baryton		SEMPÉ.
Première basse		COMBES-MESNARD
Deuxième basse		GAILLARD.
Trial		LETEMPLE.
Première chanteuse légère	Mmes	Jane DUMAINE.
Première dugazon		VIAL.
Deuxième dugazon		DAMOURS.
Mère dugazon		LEUTERS.

PRINCESSE D'AUBERGE

OPÉRA EN 3 ACTES ET 4 TABLEAUX

Poëme Flamand de Nestor de TIÈRE. — Musique de Jan BLOCKX
Traduction française de Gustave LAGYE.

Représentée à Lille, le 5 Janvier 1899.

DISTRIBUTION

Merlyn, musicien, fils de Katelyne.....	MM.	CORNUBERT.
Marcus, ami de Merlyn.....		SEMPÉ.
Rabo, forgeron.....		MONTFORT.
Bluts, cabaretier.....		GAILLARD.
Un jeune paysan.....		MALLET.
Rita, fille de Bluts.....	Mmes	DUMAINE.
Katelyne, bourgeoise de Bruxelles.....		LEUTERS.
Reinilde, fille adoptive de Katelyne....		VIAL.
Les trois sœurs de Rita.....		DAMOURS. GILBERTE. LAROCK.

Princesse d'auberge, opéra en trois actes et quatre tableaux, dont la véritable dénomination serait « drame lyrique », a été écrit par M. Blockx sur un poème flamand de Nestor de Tière. Représentée pour la première fois à l'Opéra flamand d'Anvers le 10 octobre 1896, *Herbeg-prinses* obtint un grand succès ; elle eut 28 représentations.

Traduite en français par Gustave Lagye, *Princesse d'auberge* fut donnée sur le théâtre de Gand, le 4 mars 1898, sous la direction du compositeur, par la troupe de ce théâtre réunie en société après la faillite de M. de La Fuenté, puis jouée au théâtre de Bruges par la même troupe.

L'auteur de *Princesse d'auberge* est presque un inconnu en France ; il est professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire flamand d'Anvers ; c'est un flamingant.

Jean Blockx est né en 1851, à Anvers. Il avait six ans lorsqu'il perdit son père, qui était tapissier et qui, à ses moments perdus, improvisait des chansons de circonstance, paroles et musique. Il faisait son apprentissage de tapissier, lorsqu'il fit une chûte dans une maison particulière où il travaillait. La dame de la maison lui prodigua ses soins. L'accident était sans gravité ; pour rassurer ses hôtes, le jeune Blockx se mit à tapoter sur le piano. On lui trouva des dispositions et l'on obtint de sa mère qu'il put poursuivre ses études musicales. Il entra au Conservatoire de sa ville natale. Il eut pour maîtres : Peter Benoît et Hennen pour la composition, Calerts pour l'orgue ; Vadden et Brassin pour le piano, Hoeben pour le violon.

En 1876, il donnait au Théâtre flamand d'Anvers, un opéra-comique : *Iets Vergeten ;* en 1877, lors des fêtes de Rubens, à Anvers, il était le premier sur 22 concurrents avec une cantate dédiée à son maître Peter Benoît, *Ons Vaderland.*

En 1880, il donna à Leipzig, où il séjourna deux ans, une œuvre symphonique, *Hermisdag ;* cette œuvre fut très appréciée et commença la réputation du compositeur. Il fit représenter ensuite, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, un ballet, *Milenka*, qui eut 25 représentations. Ce ballet, qui avait été joué dans un concert et avait été très goûté, est composé de motifs francs, populaires, dans un ensemble plein de verve et de couleur; c'est un tableau animé, coloré, pittoresque et vivant. La Monnaie vient de donner une reprise de ce ballet ; le succès a été le même qu'il y a dix ans. La Société des Concerts Populaires de Lille, dans sa réunion du 5 mars 1893, en avait donné des fragments : « la Kermesse », « la Danse des Sabots », « l'Entrée des Rhétoriciens », « la Scène d'Amour », « l'Entrée des Zingaris ».

Son opéra-comique en trois actes, paroles d'Eugène Landoy, *Maître Martin,* eut 15 représentations à la Monnaie. Malgré ce succès, le compositeur s'est promis de revoir son œuvre et d'en faire un grand opéra.

Jan Blockx vient de terminer la partition de *Tizl Uibenspiegel,* paroles de M. De Coster, il travaille maintenant un nouvel opéra-comique, sur un poème de De Tière, toujours en flamand.

Jan Blockx relève de l'école dite flamande, dont le chef est Peter Benoît. Il procède par synthèse, en allant progressivement du tout à la partie, de l'ensemble au détail. Il prétend que ce procédé, seul, peut donner à une œuvre sa parfaite homogénéité. Les résultats qu'il a obtenus prouveraient que son procédé d'écriture est excellent.

LE POÈME

Princesse d'auberge est une originale et forte peinture de mœurs, parfois d'une excessive crudité. Ce sont des scènes de la vie populaire dans ses excès ; c'est une orgie ininterrompue de débauche et d'ivresse aboutissant au meurtre.

Le drame est bien charpenté ; l'action est constante, entraînante, extrêmement vive et piquante. C'est un tableau des vieux peintres de kermesses. Les caractères des personnages sont nettement dessinés : chez Rita, l'audace de la dépravation ; chez Merlyn, la faiblesse ; chez Marcus, l'astuce ; chez Rabo, la jalousie farouche ; chez Bluts, la débauche vile ; chez Katelyne, l'inépuisable bonté d'une mère ; chez Reinilde, l'énergique fierté dominant les révoltes de l'amante délaissée.

L'action se passe à Bruxelles, vers 1750, sous la domination autrichienne.

Rabo, le forgeron, est couché sur le seuil de l'auberge de Bluts, très fréquentée par les jeunes fêtards de l'époque, musiciens, poètes, peintres, sculpteurs. Ces jeunes gens sont attirés dans cette maison de plaisir par les quatre filles du cabaretier très accommodant et surtout par la belle Rita, dont les allures sont moins que farouches.

Rabo, que la belle cabaretière dédaigne maintenant, noie son chagrin dans le vin ; c'est après des libations trop prolongées qu'il est venu échouer sur le seuil de l'auberge dont la porte ne s'ouvre plus pour lui, « l'humble forgeron qui fait tache en la maison. »

Rita l'a quitté pour le musicien Merlyn, fils de la bourgeoise Katelyne, celui que ses camarades appelaient le puritain, et dont Rita a fait son esclave.

Avant la fatale rencontre, Merlyn vivait heureux entre sa mère et la fille adoptive de sa mère, Reinilde, entière-

ment à son art. La jeune fille, que Marcus, un des amis de Merlyn, aime passionnément, a donné son cœur à Merlyn, et, malgré son abandon qu'elle a vu en rêve, lui garde sa foi.

Une grande fête se prépare en l'honneur de la belle Rita ; de tous côtés arrivent des musiciens, des jeunes gens chantant les louanges de la cabaretière :

Jour heureux,
Chants joyeux,
Gloire à Rita, la belle,
Qui de nous ne brûle pour elle.

Ils ornent de fleurs les fenêtres et le balcon de l'auberge. Rita paraît, entourée de ses sœurs et envoie des baisers à ses admirateurs : « Grand merci, à tous ici. » Le père complaisant, qui faisait la fête avec ses amis, rentre ivre et s'étonne de voir son auberge ouverte ; le jour vient trop vite à son gré.

La place s'anime ; les jeunes gens sortent de l'auberge, levant leurs verres, puis Rita et ses sœurs, toutes quatre ornées de fleurs et parées de leurs plus beaux atours. Elles ont aussi le verre en main. Merlyn et Marcus se tiennent sur la gauche ; Merlyn n'écoute pas les propos de son ami qui l'invite à la fête ; pour moi, dit-il,

Muse plus belle que le jour,
M'a pris l'âme sans retour ;
Et sa voix chante en mon cerveau.
C'est la victoire du concours,
A moi la palme souveraine
Du prince de Lorraine.

La fête bat son plein, le vin coule à flots ; l'ivresse du plaisir, au grand désespoir des bourgeois et bourgeoises qui apparaissent en costume de nuit et malmènent les trop bruyants noceurs, remplit la place. Rita aperçoit Merlyn ; elle s'approche de lui et lui présente un verre.

Pour toi qui nous délaisses
Mon cœur n'a que tendresses.
Ne t'en va pas,
Chante avec nous.

Merlyn résiste aux séductions de Rita. Mais bientôt, vaincu, il enlace la taille souple de la fille et saisissant le verre :

Tout ici-bas est mensonge
Qu'importe encor
A boire

Au fond de la rue, entre Rabo. Il s'arrête avec un geste menaçant. Aux fenêtres de l'auberge paraissent Bluts et ses amis, le verre à la main.

Au lever du rideau du second acte, Katelyne et Reinilde, dans leur modeste logis qu'égayaient autrefois les chants, déplorent la vie agitée du poète musicien. Celui-ci entre, les cheveux en désordre, fatigué de sa nuit de carnaval. Il n'est plus heureux. « Las est mon corps, mon front » brûlant, » s'écrie-t-il ; « Hors de ma tête cette Rita. » La honte m'accable ». Il aperçoit Reinilde et veut s'éloigner ; mais celle-ci le retient et lui répète « Sa chanson d'autrefois ».

Merlyn se rappelle les jours tranquilles et heureux : « Assez dormi, dit-il, l'art soit mon dieu vivant, je veux vivre en le servant ». Mais cette belle résolution s'évanouit bientôt. La grande place se couvre de monde joyeux ; les bandes de masques passent en chantant. Rita et ses sœurs arrivent en costume en carnaval. Merlyn oublie tout ; il se laisse couronner de fleurs et prend en mains la corne d'abondance que Rita lui présente.

Lutte inutile et vaine
O feu d'amour, — Jalousie,
Viens, Viens Rita, je suis en ton pouvoir
Jusqu'à ce soir.

Merlyn est reconquis par la fille d'auberge éhontée ; il vient avec elle prendre place sur le char couvert de fleurs et préside aux saturnales.

L'action finale se précipite au troisième acte ; Merlyn subit de plus en plus l'influence perverse de Rita. Rabo, l'ancien amant de Rita, réclame ses anciens droits.

Devant les moqueries de cette fille, il devient menaçant et provoque Merlyn qu'il tue d'un coup de couteau, au moment même ou Katelyne vient annoncer le triomphe du jeune compositeur.

Reinilde saisit le couteau tombé près du cadavre, se précipite sur Rita, mais soudain s'arrête tremblante. Le couteau lui échappe de la main ; elle recule :

La mort est une délivrance,
L'éternel remords venge mieux.

LA PARTITION

Cette partition doit être considérée comme la véritable forme d'art nouvelle ; M. Jan Blockx, érudit contrepointiste, a étudié les maîtres de toutes les écoles. Il en a pris ce qu'il y trouvait de meilleur, l'a adapté à son tempérament et est resté original et personnel.

Comme construction, il paraît avoir adopté le procédé de Massenet dans *Werther*, mais avec plus de force, plus de puissance. Les poèmes, du reste, sont bien différents ; d'un côté, la sentimentalité allemande ; de l'autre, la rudesse flamande. A chaque acte, un prélude symphonique qui prépare l'action ; des scènes continues, pas de cavatines, duos, trios ; seul un quatuor de Rita et ses sœurs au troisième acte, ce qui démontre que les ensembles ont quelquefois leur nécessité scénique et qu'il ne faut pas les rejeter systématiquement. Cette exception faite, l'œuvre est une conversation musicale (1). Souvent,

---

(1) Cette « Unité Musicale » que presque tous les musiciens modernes ont adoptée était demandée par J.-J. Rousseau, dans sa lettre sur la musique française en 1740. Il disait : « les duos sont hors nature, car » rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la » fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour » se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre, et quand cette » supposition pourrait s'admettre en certains cas, il est bien certain que » ce ne serait jamais dans la tragédie. Or le meilleur moyen de sauver

le chanteur et l'orchestre donnent chacun un thème qui s'enchevêtre harmonieusement et la mélodie est si étroitement liée à l'instrumentation qu'il en résulte une œuvre dont aucune partie ne peut être détachée. Les chœurs ont une grande importance, Comme *le chœur antique*, ils ont une place prépondérante dans l'action.

Comme instrumentation cela nous rappelle la *Vie du Poète,* de Gustave Charpentier : un orchestre expressif, des hardiesses de timbres excessives et toujours harmonieuses ; des combinaisons de thèmes caractéristiques judicieusement employées non seulement par le rythme, mais par la couleur instrumentale dont M. Lavignac a donné, dans un de ses ouvrages, une si curieuse définition. Mais où M. Jean Blockx diffère de notre compositeur français, c'est dans la conception de ses effets. Bien que traitant un sujet grossier, ne présentant presque que des ivrognes (une scène d'ivrognerie par acte), des filles de cabaret entraîneuses à la débauche, une populace de carnaval de rue, il n'a aucun effet banal ni trivial ; l'œuvre est plus rudement traitée.

Toute l'orchestration est d'une très grande richesse ; M. Jean Blockx est un coloriste ; il a un excessif souci des nuances, il aime les harmonies hasardées, les effets imprévus ; il tire des masses chorales et instrumentales des combinaisons de sonorité d'une remarquable puissance. Mais tout cela est d'une exécution peu facile ; la contexture, très compliquée, présente de réelles difficultés techniques de mesure et de tonalité, qu'augmentent des difficultés matérielles d'interprétation scénique.

Le prélude du premier acte de *Princesse d'auberge*

» cette absurdité, c'est de traiter le plus possible le duo en dialogue, et » ce premier soin regarde le poète. Ce qui regarde le musicien, c'est de » trouver un chant convenable au sujet et distribué de telle sorte que » chacun des interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du » dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet ou du « moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une » partie à l'autre, sans cesser d'être une et sans enjamber. »

est de couleur sombre ; il est écrit entièrement sur les deux thèmes de la « Vengeance » et de « l'Amour » du forgeron Rabo, c'est-à-dire sur les deux thèmes qui forment le « tout » de l'œuvre, et dont l'auteur tirera les diverses parties, procédant, comme il le dit, de l'ensemble au détail.

Le chœur d'entrée des paysans et paysannes est très animé, très coloré ; c'est une chanson de marche qui doit être bien rythmée. Le récitatif de Rabo, lançant ses imprécations contre Rita, est d'une grande brutalité ; l'auteur, comme il le fera dans toute l'œuvre, lui oppose sans transition le récit calme et douloureux de Reinilde, dont la phrase mélodique « Mon pauvre cœur » est reprise par l'orchestre ; combien expressif est le cantabile « O Merlyn », accompagné par un contre-chant à l'orchestre ! Le chœur dans la coulisse « Gloire à Rita » est d'un bel effet, martelé par le chant de l'*Angelus*. Bien flamand le solo du ténor : « Rita, soleil des cœurs », sur un mouvement de valse lente. Tandis que le carillon égrène joyeusement les notes sautillantes du motif de la séduction, Rita lance son appel aux buveurs. La musique, de sombre qu'elle était, s'éclaire ; les motifs très brillants, très légers, se développent à l'orchestre. Très drôle la chanson des trois ivrognes qui précède l'andante de Marcus, un peu froid, contraste voulu. Le « thème de l'art » deux mesures de fanfare, annonce Merlyn ; ce thème revient trop souvent pendant la réponse maestoso du poète ; il annule presque le chant par son grand éclat. Très gracieux l'accompagnement, par un chant du violon solo sur la chanterelle, du 4/2 de Merlyn « non l'art plus haut s'élève ». Très heureux les cris des voisins, soulignés par l'orchestre, piquant de leurs notes stridentes le chant langoureux de Rita et de ses sœurs. Mais le carillon reprend son thème caractéristique, et Rita donne un merveilleux chant d'amour empreint d'un véritable charme dont l'orchestration extrêmement fouillée échappe à une

analyse. Un beau chant de violoncelle souligne la défaite de Merlyn : « Je suis comme un enfant ». Cet acte se termine par un ensemble des sœurs de Rita, des buveurs, des voisins furieux, dont l'éclat enlèvera les applaudissements.

Le prélude du second acte est aussi de couleur sombre : il est écrit sur le thème de Reinilde et sur le thème de l'amour de Merlyn que nous avons entendu au premier acte. L'acte débute par les belles lamentations de Katelyne : « Midi sonne à la tour », interrompues par le chœur du carnaval dans la coulisse (toujours l'antithèse recherchée par le compositeur). Chœur très brillant, il annonce le retour de Merlyn, las de sa vie de débauches, réveillé par la voix de Reinilde, qui fredonne la chanson d'autrefois : « Petite mère aimée », morceau charmant de dessin et de couleur, un des plus remarquables de l'œuvre comme chant et motif d'orchestre. La scène qui suit entre Reinilde et Merlyn est d'un bel accent lyrique très mouvementé. Très gai, très sautillant, le chœur des femmes qui précède l'inévitable chant de l'ivrogne Bluts : « Porte ouverte », d'un rythme très amusant. Nous ne nous attarderons pas à analyser la scène entre Marcus et Merlyn, ce dialogue si intéressant par les délicieux dessins d'orchestre, l'ensemble des jeunes filles, si expressif, la scène de séduction de Rita, « Je suis Flore, reine des roses, » pour arriver à ce tableau du carnaval d'une puissance de sonorité étonnante. Bien que le thème ne soit qu'un rythme de polka assez banal, ses motifs vibrants, si ingénieusement disposés, contrepointés, tant à l'orchestre que dans les chœurs, éblouissent, entraînent les auditeurs, qui seraient presque disposés à suivre cette foule de carnaval dans son étourdissante folie. C'est franc, spontané; ce sont bien les mœurs populaires flamandes dans leurs festivités de rue.

Le prélude qui ouvre le troisième acte est très mouve-

menté ; commençant sur un motif de valse, il emprunte ses différents dessins aux scènes qui vont suivre. Cet acte est tellement fouillé, tellement plein de motifs divers, que nous ne saurions en faire aucune analyse. Nous nous contenterons de citer les principaux motifs : le quatuor de Rita et ses sœurs, la jolie chanson de Rita : « L'oiseau dit son hymne à l'oiselle », la chanson flamande de Bluts : « L'automne après l'averse », chanson attribuée à Prudend van Duyse, et la grande scène musicale du défi, du combat, de la mort, si grandiosement écrite avec ses traits en octaves alternés, la reprise du thème de la vengeance et le tintement du carillon qui joue l'air de concours de Merlyn. Cette œuvre si remarquable, si mouvementée, se termine par une des belles inspirations de l'auteur : les derniers adieux de Merlyn à sa mère, dont la mélodie simple et pénétrante, discrètement accompagnée par l'orchestre, produit une grande impression sur l'auditeur.

Telle est, brièvement lue, la partition de *Princesse d'Auberge*, l'une des grandes œuvres modernes.

L'INTERPRÉTATION

La représentation de *Princesse d'Auberge* n'a été qu'un long triomphe pour l'auteur, pour les artistes, pour l'orchestre, pour les chœurs. Cette œuvre, pleine de hardiesse, de sonorité et d'effets merveilleux d'orchestration, a enlevé toute la salle, et ce n'est pas ici un cliché que cette phrase, c'est la constatation réelle de la soirée. Depuis longtemps, nous n'avions vu un pareil enthousiasme ; après chaque acte, trois et quatre rappels, l'auteur acclamé ; de très belles palmes lui ont été offertes en souvenir de cette magnifique soirée.

L'interprétation a été excellente en tous points, bien que cet ouvrage ait été écrit pour voix d'opéra et que notre troupe fut une troupe d'opéra comique ; Rita et

Reinilde sont des mezzo-soprane et Katelyne est un contralte. Les artistes, empoignés par l'œuvre, l'ont jouée avec un entrain endiablé ; les choristes, eux aussi, ont joué leurs scènes.

Mme Dumaine a donné une Rita bien vivante, bien fille d'auberge ou plutôt de cabaret dont la débauche est la seule existence mais elle l'a jouée en fille du Midi, en gitana et non en servante de cabaret flamand. Le rôle de Merlyn a été parfaitement compris par M. Cornubert. L'auteur a musicalement bien tracé ce rôle un peu fuyant, qui passe dans l'œuvre sans y laisser une marque bien franche et M. Cornubert l'a bien rendu tel. Il l'a chanté délicieusement ; le second acte lui a valu un grand succès. Mlle Vial a été très belle dans le rôle de Reinilde ; elle y a mis une vigueur, une passion et une fierté bien comprises ; elle a artistiquement détaillé les jolies phrases des premier et deuxième actes qui ont fortement impressionné les auditeurs. M. Montfort a donné un Rabo bien dans la note brutale; sa grande voix a fait sonner les cris de vengeance. M. Sempé, dans le rôle ingrat de Marcus, d'une tonalité de toute difficulté, n'a pas failli un seul instant. Il faut lire la partition pour se rendre compte du travail que l'artiste a dû faire pour bien interpréter ce rôle. Bluts, cet ivrogne constant, a eu en M. Gaillard un très intelligent interprète ; ses chansons bachiques sont bien amusantes, bien drôles. Mme Leuters est Flamande; elle jouit d'un bel embonpoint : elle a donc personnifiée admirablement Katelyne. La démarche, le geste, l'accent étaient bien ceux d'une bonne bourgeoise de Bruxelles.

L'orchestre, habilement dirigé par M. Blockx, a été, pourrait-on dire, supérieur à lui-même ; toutes les nuances ont été faites, les attaques ont été brillantes, l'ensemble a été parfait et on a entendu combien difficile est l'interprétation de cette musique touffue, hérissée de traits de toutes sortes. Les chœurs ont été irréprochables;

quant à la mise en scène, elle a été faite avec un soin minutieux et on doit des félicitations au régisseur général et à la maitresse de ballet qui ont réglé le splendide carnaval du second acte.

Princesse d'auberge dont la représentation sur la scène lilloise a été la première donnée en France, a été jouée avec le même succès à Nantes, à Angers, à Nancy, à Rouen. Chaque représentation à la Monnaie de Bruxelles fait salle comble ; Anvers et Liège ont mis cette œuvre à leur répertoire. Ce grand succès justifie bien les éloges que nous avions adressés au compositeur et que d'aucuns avaient trouvé exagérés.

Princesse d'auberge a été jouée 11 fois sur notre scène et chaque fois a obtenu le même succès. M. Cornubert (Merlyn), M^lle^ Vial (Reinilde) ont fait des créations très remarquables.

LA BOHÈME

COMÉDIE LYRIQUE EN 4 ACTES

Poème de MM. G. GIACOSA & L. ILLICA, version française de M. Paul FERRIER

Musique de M. Giacomo PUCCINI

Représentée à Lille, le 7 Mars 1899.

DISTRIBUTION

Rodolphe, poète, ténor.....	MM.	CORNUBERT.
Schaunard, musicien, baryton.....		SEMPÉ.
Marcel, peintre, baryton.....		MONTFORT.
Colline, philosophe, basse		COMBES-MESNARD.
Benoît, propriétaire, basse.....		GAILLARD.
Saint-Phar, conseiller d'Etat, trial.....		LETEMPLE.
Parpignol.....		LORMEL.
Mimi, soprano	Mmes	J. DUMAINE.
Musette, soprano.....		MARY STAR.

C'est sous le titre la *Vie de Bohème* qu'est donnée en France *la Bohème*, comédie lyrique en quatre actes dont le livret a été emprunté aux « Scènes de la vie de Bohème », de Murger, par MM. Giuseppe Giacosa et Luigi Illica et dont la version française est de M. Paul Ferrier; la musique est écrite par M. Giacomo Puccini.

LE POÈME

Les librettistes ont glané dans le livre de Murger; ils en ont pris les scènes les plus animées et en ont fait un tout vivant, quoique assez banal au fond. Mais c'est vécu, c'est amusant; c'est du bon opéra-comique où le rire et les pleurs, la bonne humeur et l'émotion passent devant le spectateur dans une action vivement menée. Nous nous retrouvons en pleine époque romantique 1840.

Le premier acte se passe dans la mansarde; Rodolphe regarde par la fenêtre; Marcel est devant son chevalet; il travaille à son *grand* tableau, le « Passage de la mer Rouge ». Pour se réchauffer, le bois faisant défaut, Rodolphe brûle acte par acte, son *grand* drame. « C'est mon drame qu'on donne, » dit-il à Colline, surpris de ce luxe inusité. Schaunard arrive ensuite, apportant des victuailles et des écus (des Louis-Philippe). Voilà donc les quatre bohèmes réunis. On se met à table, lorsque le propriétaire, M. Benoît, arrive présentant sa quittance. Il est joyeusement reçu; on le fête, on le fait causer, on le grise et on le flanque à la porte. Rodolphe reste dans la mansarde pour terminer la chronique de son journal le

Castor, pendant que les trois autres bohèmes disparaissent et vont l'attendre au café Momus. On frappe timidement à sa porte; c'est Mimi, c'est la voisine qui demande de la lumière. Rodolphe s'empresse de rallumer son chandelier, mais voici que, la porte entr'ouverte, un coup de vent éteint tout, et comme Mimi laisse tomber sa clef, tous deux la cherchent à tâtons; leurs mains se rencontrent. Les confidences achèvent la connaissance; un baiser est échangé et il vont rejoindre ensemble les amis de Rodolphe au café Momus.

Au deuxième acte, c'est réveillon au quartier latin; la foule grouille dans le carrefour; pâtissiers ambulants, marchands de jouets, diseurs de bonne aventure circulent au milieu des flaneurs et des promeneurs de toute condition; le café regorge de monde bruyant. Nos quatre bohèmes et Mimi sont assis à une table sur la terrasse. Arrive Musette, l'ex-étudiante de Marcel, très élégante, accompagnée de M. Saint-Phar, un vieux galantin. Apercevant la table des bohèmes, elle s'installe à la table voisine. Ici se place une scène très amusante qui aboutit à la réconciliation de Marcel et de Musette, lâchant son monsieur pour suivre son ancien ami. En ce moment les cris redoublent, l'animation est à son comble; c'est la retraite qui défile, précédée et suivie des gamins traditionnels (vous voyez que nous sommes en pays de fantaisie).

Le début du troisième acte est original. Il se passe à la barrière d'Enfer; quelques douaniers sont accroupis autour d'un brasier devant leur poste; arrivent les balayeurs, les laitières, les fermières, lançant leurs cris pittoresques. Du cabaret voisin sort Marcel, dont c'est l'habitation provisoire.

« Un mois qu'on y vivote aux frais de la boutique. » Musette a sa musique, moi ma palette, et voyez-vous » sur le mur, je peins ces pioupious. »

Il aperçoit Mimi à la recherche de Rodolphe, qu'elle

a quitté à la suite d'une querelle. Mimi conte ses peines à Marcel, se plaint de la jalousie de Rodolphe. Elle va s'éloigner, mais, voyant venir Rodolphe, elle se cache pour écouter l'entretien des deux amis. Elle entend avec joie Rodolphe dire combien il l'aime toujours ; mais elle est saisie d'angoisse lorsque celui-ci confie à Marcel qu'il la voit dépérir chaque jour, et que leur misère ne peut qu'accélérer sa mort. Elle pousse un cri. Rodolphe se retourne ; ils tombent dans les bras l'un de l'autre. En ce moment on entend dans le cabaret un bruit de dispute et de vaisselle cassée. Ce sont Marcel et Musette qui s'invectivent.

Au quatrième acte, comme au premier, la mansarde; Rodolphe, à sa table, terminant un article pour le *Castor ;* Marcel, à son chevalet, continuant son « Passage de la mer Rouge ». Ils regrettent tous deux le départ de leurs volages étudiantes. Colline et Schaunard se réunissent bientôt à eux. Ils essaient de tromper leur faim en disant et faisant mille folies. Survient Musette ramenant Mimi mourante. On la couche, on s'empresse autour d'elle. Rodolphe lui prodigue tous les soins, mais tout est inutile. Mimi s'éteint doucement les mains dans le manchon qu'elle a tant désiré, et le rideau tombe sur un cri déchirant de Rodolphe.

LA PARTITION

Sur ce thème, M. Puccini a écrit une musique délicate, aimable, d'une grande clarté, sans aucune prétention. Il a conservé les anciennes formules, cantilène, ariette, duo, trio, quatuor, quintette, mais il a ajouté le dialogue musical et surtout il a donné une large part à l'orchestre en se servant habillement de l'instrumentation moderne. On ne pourrait reprocher à cette œuvre que la continuité de mélodies que l'orchestre accentue encore en les don-

nant à l'unisson. C'est l'opéra-comique rajeuni, sans dialogue parlé, qui pourrait bien retrouver une nouvelle faveur. Il rencontrera de plusieurs côtés de farouches détracteurs, et, comme l'écrivait de Saint-Arroman à propos d'une autre œuvre : « Le parti musical allemand » protesterait contre les mélodies de cet opéra, et les » enragés de cantilènes à découvert se plaindraient des » contre-sujets, des modulations et des accords dissonnants qui le colorent. »

Aux modernistes invétérés qui ne veulent admettre que des symboles, le compositeur pourrait répondre ce que Rossini répondait à ses détracteurs : « Nous jouons la » comédie après tout, notre objet est de divertir la foule, » et chacun sait aussi bien que moi que ceci est un » spectacle. »

Quelques mots sur le compositeur.

M. Giacomo Puccini est Italien, né à Lucques en 1858. Il est le représentant d'une génération de compositeurs. Son trisaïeul était en 1740 maître de chapelle de Lucques ; son bisaïeul lui succédait dans ce poste en 1781 ; son aïeul écrivit d'importantes compositions religieuses et deux opéras. Enfin, son père fut directeur de l'Institut musical de Lucques. On a de lui de nombreuss compositions religieuses et deux opéras. M. Giacomo Puccini est donc le cinquième musicien de sa génération.

M. Puccini était âgé de six ans lorsqu'il perdit son père qui ne lui laissait aucune fortune ; il commença ses études musicales à l'Institut de Lucques ; ses heureuses dispositions lui attirèrent la sympathie de ses professeurs et la reine d'Italie lui donna une pension qui lui permit d'aller achever ses études au Conservatoire de Milan. Son maître, le compositeur Ponchielli, le prit en affection et, en 1883, M. Puccini quittait le Conservatoire après avoir fait exécuter dans un des exercices d'élèves un *Caprice symphonique* qui attira sur lui l'attention. Peu après, il présentait au premier concours ouvert par M. Sonzogno

un opéra en un acte, *le Vili*. Il n'obtint que le second prix. Cependant l'exécution qui en fut faite le 31 mai 1884, au théâtre Dal Verne, de Milan, eut un tel succès que, remanié en deux actes, *le Vili* était joué huit mois après à la Scala et obtenait un très grand succès.

M. Puccini avait la voie tracée ; le 21 avril 1888, il faisait jouer à la Scala un opéra en quatre actes, *Edgar*, sur un livret de Fontana qui lui avait déjà donné celui du *Vili* ; le succès fut aussi heureux. La *Manon*, de Massenet était alors donnée sur toutes les scènes de France et d'Italie ; c'était une promenade triomphale. M. Puccini eut l'idée audacieuse de traiter le même sujet sur un livret de M. Domenies Oliva. Il écrivit sa *Manon Lescaut*, et la Manon italienne obtint le même triomphe que la Manon française.

M. Puccini a travaillé avec Massenet ; beaucoup de ses formules rappellent le maître.

C'est au Théâtre royal de Turin que, le 1er février 1893, fut représentée *Manon Lescaut* ; c'est au même théâtre que trois ans après, jour pour jour, le 1er février 1896, fut donnée *la Bohème*.

Le théâtre de l'Opéra-Comique, direction Albert Carré, donnait cette comédie lyrique en 1898 ; les interprètes étaient MM. Maréchal, Fugère, Bouvet, Isnardon, Belhomme, Jacquet, Gourdon, Mmes Guiraudon et Marignan.

La *Bohème* n'a pas d'ouverture, pas même de prélude ; le rideau se lève aux premières notes de l'orchestre, sur un dialogue musical entre Rodolphe et Marcel, se terminant par des ensembles entre les quatre bohèmes. L'épisode de M. Benoît, « le patron de la boîte », est dans la note bouffonne ; l'accompagnement en est largement traité en un beau chant de cordes ; on peut signaler l'*andante sostenuto* de Rodolphe : « Voilà, je suis poète », et la cantilène de Mimi : « J'aime toutes ces choses », dont l'accompagnement, tantôt à l'unisson, tantôt en contre-chant, est bien dans la note moderne.

Le second acte est très bruyant. Il s'ouvre sur des accords plaqués des cordes et des cuivres ; les trompettes, avec sourdines, produisent un curieux effet de dissonnance, au milieu des cris divers des marchands et de la foule. Tout cet acte est un continuel ensemble dont on ne peut détacher que l'ariette de Musette, en temps de valse lente : « D'un pas léger, je vais », que les violons accompagnent à l'unisson. L'acte se termine par une retraite banale, très bruyante, dont les tambours et les pistons forment le plus bel agrément.

Le troisième acte est plus intéressant ; après un court prélude et les quelques phrases des balayeurs et des laitières, on remarque l'*andante* en 3/4, de Mimi : « Marcel, voyez mes peines », très richement orchestré ; l'*allegro moderato* de Rodolphe : « Parfois, déjà, j'avais cru », puis, l'*andantino* de Mimi, « La chambre qu'autrefois », qu'accompagne un contre-chant à l'orchestre. Le finale de l'acte est très bien écrit ; il dépeint bien d'un côté la douceur de Mimi, et de l'autre la frivolité, la coquetterie de Musette.

Le 4e acte commence par un dialogue comique entre les bohèmes, bientôt interrompu par l'arrivée de Mimi. Comme au 2e acte, c'est un ensemble continu dont on ne pourrait citer que quelques courtes phrases ; l'orchestre a, dans ce dernier acte, une place très importante ; c'est presque une symphonie avec chœurs et solos.

La *Vie de Bohème* est une œuvre italienne ; on a paru l'oublier sur notre scène. Les mouvements, surtout au premier acte, sont trop lents. Si nous en exceptons la romance de Rodolphe : « Je suis poète » et celle de Mimi : « J'aime toutes ces choses », cet acte est écrit en « allegro vivace. » Le changement de mouvement ne donne pas l'impression voulue par le poème et par le compositeur,

et laisse le public froid. Il en est un peu de même au second acte : Musette doit chanter son ariette en temps de valse lente, il est vrai, mais non en andante sostenuto, comme nous l'avons entendu.

Le troisième acte, qui du reste, est le meilleur de l'œuvre, a été bien rendu, ainsi que le quatrième qui est dans la note dramatique.

Les interprètes possédaient leurs rôles ; ils ont joué malheureusement trop en chanteurs d'opéra. Seul M. Cornubert a bien compris ce qu'était le bohème de 1830, l'écrivain romantique, toujours sentimental ; il a joué ce rôle de Rodolphe avec simplicité, de *chic*, suivant le terme des coulisses ; il l'a chanté avec goût ; le récit à Marcel et le duo du 3e acte ont été artistiquement dits. Mme Dumaine a bien chanté le rôle de Mimi ; elle l'a joué très en dehors comme toujours ; mais Mme Dumaine est en scène toujours la même ; qu'elle interprète Manon, Rita ou Mimi, c'est toujours la Marseillaise. M. Montfort est un artiste consommé, par conséquent il est bien dans tous ses rôles ; mais sa grande voix n'est pas à son aise dans la musique italienne. M. Sempé, toujours très exubérant de mimique, n'est pas tout à fait dans la note. Quant à M. Combes, il tient parfaitement son rôle comme comédien et comme chanteur.

Reste Mme Mary Star, que la direction a engagée pour le rôle de Musette, le rôle étant d'une tonalité trop élevée pour Mlle Vial ; Mme Star ne ne justifie pas son nom, ce n'est pas une étoile ; on croirait que c'est une débutante ; elle ne sait pas conduire une voix claironnante ; l'émission est dure, la voix n'est pas posée.

L'orchestre a bien interprété cette musique peu commode, mais il a joué trop fort et souvent écrasé le chant.

Quant à la mise en scène, M. Florentin l'a parfaitement réglée, et c'est peu facile avec tous les ensembles. Le décor du troisième acte est très beau.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS

Carmen	3
Chalet (Le)	2
Favorite (La)	2
Faust	4
Guillaume-Tell	2
Hamlet	2
Hérodiade	1
Huguenots (Les)	2
Juive (La)	2
Lakmé	2
Maître de Chapelle (Le)	1
Manon	5
Mireille	2
Mignon	4
Mousquetaires de la Reine (Les)	2
Noces de Jeannette (Les)	2
Pêcheurs de Perles (Les)	3
Princesse d'Auberge	11
Rigoletto	3
Si j'étais Roi	2
Songe d'une nuit d'été (Le)	2
Thaïs	2
Vie de Bohème (La)	7
Voyage en Chine (Le)	2

OPÉRETTES

Boccace	4
Mascotte (La)	4
Mousquetaires au Couvent (Les)	3
Papa de Francine (Le)	6
Petit-Duc (Le)	2
Poupée (La)	15
P'tites Michu (Les)	9

La saison lyrique, commencée le 11 octobre 1898, a été terminée le 26 mars 1899.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1899-1900 — 1900-1901

LILLE

MAI 1901

LES PREMIÈRES AU THÉATRE DE LILLE

DU MÊME AUTEUR :

L'Académie de Musique de Lille.

Les Concerts du Cercle du Nord.

La Chapelle nationale russe de M. Slaviansky d'Agréneff a Lille.

La Musique de la Marche historique de Lille du 9 Octobre 1892.

L'Orchestre et Chœurs d'Amateurs.

La Société des Orphéonistes.

L'Association Artistique des Concerts Vauban.

Les Premières au Théatre de Lille : 1893-94, 1894-95.

Les Premières au Théatre de Lille : 1895-96, 1896-97.

Les Premières au Théatre de Lille : 1897-98, 1898-99.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1899-1900 — 1900-1901

LILLE

—

MAI 1901

SAISON 1899-1900

Directeur : M. Adrien BARBE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	POITEVIN.
Chef d'orchestre		BROMET
Premier ténor d'opéra-comique		H. DUPUY.
Deuxième ténor		CARREL.
Baryton d'opéra-comique		SEMPÉ.
Basse d'opéra-comique		ROUGON.
Seconde basse		POITEVIN.
Première chanteuse	Mmes	RIGALDY.
Première dugazon		ALLARY.
Deuxième dugazon		LERMIGNEAU.
Mère dugazon		LASSALLE.
Première chanteuse d'opérette		Gilberthe ANDRÉE.

LE DOCTEUR CRISPIN

OPÉRA-BOUFFE EN QUATRE ACTES

Musique des Frères RICCI

Adaptation française de NUITTER et BEAUMONT

Représentée à Lille, le 14 Janvier 1900

DISTRIBUTION

Crispin	MM.	POITEVIN.
Docteur Fabrice		SEMPÉ.
Mirobolan		CHARPENTIER.
Le Comte del Fiore		CARREL.
Don Asdrubal		DAUBREL.
Bartholo		CARON.
Annetta	Mmes	Gilberthe ANDRÉE.
La Comare		ALLARY.
Lisette		LERMIGNEAU.

Le *Docteur Crispin* est l'adaptation française de MM. Nuitter et Beaumont de *Crispino e la Comare*, opéra bouffe en 4 actes, livret de Piave, musique des frères Ricci. L'adaptation française fut représentée en septembre 1869 au théâtre de l'Athénée, de Paris. La presse musicale de l'époque dit seulement que l'exécution fut convenable ; les annales théâtrales ne signalent aucune autre représentation.

Les frères Ricci, originaires de Naples, peuvent être considérés comme les derniers représentants de l'opéra buffa. Élèves du Conservatoire de San-Pietro à Mazella de Naples, ils y suivirent le cours de composition de Zingarelli. Les trois premiers opéras, composés en collaboration, n'eurent aucun succès ; aussi les deux frères se séparèrent-ils dans le travail : l'aîné, Louis Ricci, continua la composition ; son opéra en 2 actes *Chiara de Rosemberg*, joué d'abord avec succès à Milan, fut entendu aux Italiens à Paris, en février 1833, interprété par Tamburini, Santini et M^lle^ Judith Grisi. Le sujet de cet opéra était tiré d'un roman de M^me^ de Genlis : *le Siège de la Rochelle*. Bien que magnifiquement interprété, cet opéra, d'une couleur assez lugubre, fut peu goûté. Frédéric Ricci s'était voué au professorat.

Louis Ricci, qui composait beaucoup, eût souvent des insuccès très marqués. Après les chutes bruyantes de ses deux opéras *Maria di Montalban* et de la *Serva e l'Ussaro*, il crut conjurer la mauvaise influence attachée à ces dernières œuvres, en s'unissant de nouveau à son frère Frédéric. C'est de cette nouvelle collaboration que

naquit le célèbre opéra bouffe *Crispino e la Comare*, dont le succès fut immense sur le théâtre de Naples, en 1836. Il était joué, le 4 avril 1865, au théâtre italien de Paris.

Le thème en est très simple :

Crispin, savetier vénitien, est à bout de ressources, poursuivi par ses créanciers, en proie à la misère. Il en a assez ; il veut en finir avec une vie qui n'a plus pour lui que des désagréments. Il va pour se précipiter au fond d'un puits quand il en voit sortir la *Comare*, ou si vous aimez mieux, un mot analogue français, la *Camarde*, c'est-à-dire la Mort.

La Camarde promet au savetier désargenté « purotin » la fortune, à la seule condition qu'il se fasse passer pour médecin.

Crispin accepte, et la Mort lui trace sa ligne de conduite.

On apporte sur la scène un maçon tombé d'un toit. Les médecins le déclarent mort. Crispin arrive et promet de le guérir.

Il le ressuscite, en effet, et voilà la réputation du docteur Crispin établie et sa science proclamée infaillible.

Il s'enrichit, et une fois parvenu, devient d'une insolence sans égale envers tout le monde et brutal vis-à-vis de sa femme, qui, de son côté, joue à la grande dame.

La Camarde, pour l'assagir, le fait descendre aux Enfers et ne le rend à la lumière du jour que lorsqu'il a juré d'être plus raisonnable.

Cette pièce, très amusante, appartient au genre de la farce italienne qu'on jouait sur le théâtre de la foire de Saint-Laurent. La musique est vive et sémillante ; elle est remplie de motifs agréables et faciles.

Bien que ce soit une reprise, la représentation du *Docteur Crispin* peut être considérée comme une première pour beaucoup, car il y a 23 ans que cet opéra n'avait été joué sur notre scène.

Cette adaptation fut représentée pour la première fois à

Lille, le 29 octobre 1867, c'est-à-dire deux ans avant l'Athénée, sous la direction Briet et Bertrand.

Les interprètes étaient : MM. Ben-Aben, *Crispin ;* Péront, *Fabrice ;* Bonzaé, *Mirobolan ;* Miral, *le Comte del Fiore ;* Prudhomme, *Don Asdrubal ;* Aristide, *Bartholo ;* Mmes Marie Lemoine, *Annette ;* Rose, *Lisette ;* Faivre, *la Comare.*

La pièce, bien montée, eut douze représentations.

Elle fut jouée le 17 mars 1871 par la troupe du théâtre de Mons, avec Pother et Mme Marie Lemoine ; puis, en 1873, sous la direction A. Bonnefoy, avec M. Odezenne et Mme Babli.

Le *Docteur Crispin* eut ensuite quatre représentations, en 1873-74, sous la direction Bonnefoy et Cie, avec Mme Cifolelli-Lemoine et le Directeur ; puis une seule représentation, en 1876-77, sous la direction Emile Marck, avec Gourdon et Mlle Nau.

L'INTERPRÉTATION

Comme on peut le voir par ce résumé des représentations à Lille, c'est toujours aux premiers sujets qu'avaient été confiés les principaux rôles du *Docteur Crispin*. Cette fois, au contraire, c'est le deuxième ténor qui remplace le premier, la deuxième basse qui remplace la première et la première chanteuse d'opérette qui remplace la première chanteuse d'opéra-comique. Il est vrai que la chanteuse d'opérette et la deuxième basse ont plus de voix que les chefs d'emploi.

L'interprétation a été bonne; M. Poitevin et Mme Gilberte Andrée ont bien tenu leurs rôles.

On a bissé le duo du second acte et le trio-bouffe, dit des trois basses, chanté par une basse et deux barytons. Le rondo final a été bien enlevé par Mme Gilberte Andrée.

Bien monté et gentiment chanté, le *Docteur Crispin* n'eut cependant que trois représentations.

CENDRILLON

CONTE DE FÉES EN QUATRE ACTES ET SIX TABLEAUX

Poëme de Henri CAEN — Musique de MASSENET

Exécuté à Lille, le 8 Février 1900.

DISTRIBUTION

Cendrillon	Mmes	GILBERTE ANDRÉE.
Le Prince Charmant		ALLARY.
Mme de la Haltière		LINSE MEISSIER.
La Fée		RIGALDY.
Noémie		LERMIGNEAU.
Dorothée		A. POITEVIN.
Pandolfe	MM.	ROUGON.
Le Roi		POITEVIN.
Le Doyen		DAUBREL.

Le conte de Perrault, qui a charmé notre enfance, a servi de thème à quatre œuvres lyriques : la *Cendrillon*, de Laruette, celle de Steibelt, de Nicolo et de Massenet. Les trois premières œuvres n'avaient pas grande valeur ; il était donné à Massenet, le compositeur au talent léger, gracieux, de nous conter ce conte avec tout son charme.

C'est le 21 février 1759 que la *Cendrillon*, de Laruette, paroles d'Anseaume, était représentée à l'ancien Opéra-Comique de la foire Saint-Germain. L'auteur de la musique est plus connu comme acteur que comme compositeur. Jouant les rôles de père et de tuteur plutôt qu'il ne les chantait, il a donné son nom à l'emploi toujours indiqué sur les tableaux de troupe des chanteurs sans voix.

En 1808, Steibelt faisait représenter à Saint-Pétersbourg une *Cendrillon*, opéra en 3 actes ; et l'Opéra-Comique, qui occupait la salle Feydeau en 1810, donnait, le 22 février, une nouvelle *Cendrillon*, paroles d'Étienne, musique de Nicolo Isouard. C'était un opéra comique en trois actes, conforme à l'idée originale, presque une féerie. Le succès obtenu un moment par cette féerie-opéra fut dû aux interprètes : Madame Alexandrine Saint-Aubin, qui jouait *Cendrillon*, sa sœur Madame Duret-Saint-Aubin et Mademoiselle Regnault, qui personnifiaient les deux sœurs. En 1845, l'Opéra-Comique reprenait cet opéra avec Mesdames Casimir et Darcier ; Grignon et Sainte-Foy jouèrent les personnages du baron de Montéfiasconi et du sénéchal Dandini. Ad. Adam avait été chargé de renforcer l'instrumentation ; il gâta l'œuvre simple et naïve de Nicolo.

La quatrième adaptation est bien supérieure à ses devancières ; Henri Caen a suivi presque littéralement la marche du conte, et Massenet lui a donné une allure enjouée d'un bon comique musical et quelquefois archaïque. Ce conte de fées, comme les auteurs l'appellent, en 4 actes et 6 tableaux, a été représenté pour la première fois, le 24 mai 1899, à l'Opéra-Comique ; l'orchestre était conduit par M. Luigini ; les interprètes étaient : Mlle Guiraudon, Cendrillon ; Mme Deschamps-Jehin, Mme de la Haltière ; Mme Bréjean-Gravière, la Fée ; Mlle Emelen, le Prince Charmant ; Mmes Typhaine et Marié de Lisle, Mlles de la Haltière ; M. Fugère, Pandolfe ; M. Gourdon, le docteur.

Dès la première soirée, le succès s'affirma, et la *Cendrillon*, de Massenet, a déjà commencé son tour de France et même d'Europe.

LE POÈME

Conter *Cendrillon*, c'est vouloir conter ce que tous savent. Analyser brièvement chaque tableau, cela seul peut avoir un intérêt.

Donc, au premier acte, grand tapage chez Mme de la Haltière, la belle-mère de Cendrillon, la dame qui commande haut et ferme ; Madame et ses filles se préparent pour le bal de la cour. Grave affaire ; le fils du roi, le Prince Charmant, a reçu ordre de son père de choisir une femme ce soir-là, et Mme de la Haltière, comptant sur ses vingt quartiers, son doge et ses présidents à mortiers, se voit déjà belle-mère du roi. Les toilettes terminées, a lieu le départ majestueux de Mme de la Haltière. Cendrillon reste seule au logis ; elle s'assied au coin de l'âtre, et bientôt s'endort, rêvant à ce bal. La bonne fée, sa marraine, apparaît, ordonne à ses follets et à ses lutins de créer une splendide parure, un attelage, et Cendrillon

part pour le bal de la cour. Une recommandation expresse lui est faite par sa marraine : « Du bal, tu partiras sans » bruit quand sonnera minuit. Souviens-toi bien. »

Au deuxième acte, bal chez le roi ; les courtisans, le surintendant des plaisirs cherchent en vain à égayer le Prince Charmant ; les docteurs, les ministres, ne sont pas plus heureux. Le roi fait son entrée ; aussitôt le divertissement commence. Entrée des filles de noblesse, les fiancés, les mandores, la Florentine, le Rigodon du roi. Cendrillon apparaît ; le prince, qui, rêveur, semblait l'attendre, la contemple de loin avec extase ; sa beauté produit une grande sensation ; tous la proclament reine. Le jeune prince s'en éprend aussitôt et la comble de prévenances. Tous deux échangent leurs serments. Mais, minuit sonne : Cendrillon se rappelle l'injonction de sa marraine et s'enfuit, laissant, dans sa précipitation, tomber sa pantoufle de vair.

Au troisième acte, le premier tableau se passe chez Mme de la Haltière. Cendrillon est rentrée, lorsque sa belle-mère revient furieuse de son insuccès, maudissant l'inconnue et, naturellement faisant tomber sa colère sur ce pauvre Pandolphe. Cendrillon écoute le récit de la mésaventure et demande ce qu'a dit le fils du roi. Il a déclaré, s'écrie Mme de la Haltière, que ses yeux un instant abusés voyaient clair et que cette inconnue ne pouvait être qu'une drôlesse bonne à pendre. A ces mots, Cendrillon s'évanouit ; son père cherche à la consoler et lui dit qu'ils quitteront la Cour et retourneront vivre tous deux au fond de leurs grands bois. Cendrillon ne veut pas du sacrifice de son père et s'enfuit seule, désolée.

Le second tableau est une véritable féerie ; sous le chêne des Fées, viennent ensemble, mais sans se voir, Cendrillon et le Prince Charmant, l'une implorant la protection de sa marraine, l'autre à la recherche de sa belle inconnue. La fée prend pitié d'eux, permet aux branches de s'écarter et les deux enfants, ivres de joie,

tombent dans les bras l'un de l'autre et renouvellent leurs serments d'amour.

Le quatrième acte se passe sur la terrasse de Cendrillon. La pauvrette a été trouvée inanimée au pied du grand chêne. Ramenée mourante, elle a fait une longue maladie ; elle est là, son père à ses côtés, réchauffant sa convalescence au soleil printanier. Son père lui rappelle que, dans le délire de la fièvre, elle parlait du bal chez le roi, de sa toilette, du Prince Charmant et de beaucoup d'autres choses. « C'était donc un rêve », dit-elle.

On entend la voix d'un héraut de la cour ; il annonce que le prince recevra, le jour même, toutes les dames qui se présenteront pour essayer la pantoufle de vair perdue par l'inconnue.

Au second tableau, dans la cour d'honneur du palais du roi, les princesses s'avancent aux acclamations de la foule ; le Prince Charmant a devant lui, posée sur un coussin de fleurs, la pantoufle d'azur ; Cendrillon s'avance ; le prince la reconnaît, la serre dans ses bras et la bonne fée les unit. Un chœur final, qui ressuscite l'ancien couplet de vaudeville, s'adresse au public :

La pièce est terminée. On a fait de son mieux
Pour vous faire envoler vers les beaux pays bleus.

LA MUSIQUE

En écrivant *Cendrillon*, Massenet s'est inspiré des vieux maîtres français de l'opéra-comique, et, en certains passages, des maîtres italiens. Il est cependant resté lui-même dans son orchestration légère, vaporeuse, toute de nuance délicate ; il est aussi resté lui-même dans les passages de tendresse, de grâce émouvante. Il a conservé ses formules qui ont fait école. L'influence italienne se fait seulement sentir dans les passages

comique tels que les scènes de Mme de la Haltière et la première scène du second acte. C'est du bon comique musical. Ces passages si bien traités ont fait dire à M. Arthur Pougin, et avec juste raison, que « le jour où sa fantaisie le pousserait de ce côté, Massenet pourrait écrire un excellent opéra bouffe ».

Massenet a fait une évolution heureuse, que nous souhaiterions voir continuer par les jeunes ; nous aurions l'espérance d'une fin de siècle plus calme, plus gaie. Car M. de Solenière le rappelle dans son introduction sur les œuvres de Massenet, qu'il nomme le véritable musicien français : « Les musiciens, comme les poètes et les philosophes, reflètent l'état d'âme de leur génération ». La note triste prenait trop sur nos théâtres, avec le drame lyrique ; le conte de fée de Massenet y ramène la bonne humeur.

Le rideau se lève, après une courte introduction d'un style très large, sur le bruyant chœur des domestiques affolés aux appels de la très haute dame de la Haltière. Ce chœur est suivi de l'amusante scène en trio de la dame et de ses deux filles. Dans l'accompagnement de ce trio burlesque, Massenet a montré encore une fois son habileté à se servir des cordes. Très heureux comme contraste, le motif de Pandolfe : « Ma Lucette, je pars sans t'avoir dit adieu. » Dans un chant simple et mélancolique en 6/8, discrètement accompagné, Cendrillon envie le sort de ses sœurs : « Ah ! que mes sœurs sont heureuses; reste au foyer, petit grillon. » Une introduction en arpèges annonce l'apparition de la fée, la marraine de Cendrillon, les phrases se détachent gracieusement, spirituellement, pourrait-on dire, d'une orchestration légère, vaporeuse comme les moucherons et les scarabées qui entourent la bonne fée. Très gai le septuor qui termine l'acte : « Partez, madame la princesse. »

Très harmonieuse la scène d'introduction du 2e acte par les flûtes et les harpes ; très burlesque, l'épisode du doyen

« par Hippocrate et Docta Lex », écrit en 6/4 moderato; très agréable le motif du Prince Charmant « Cœur sans amour » qui revient plusieurs fois, en lento ; très animée, très bruyante avec ses appels de trompette, l'entrée du roi que suit le charmant divertissement, une des belles choses de la partition, composé de cinq motifs très différents d'allure. Primo : *l'Entrée des Filles de noblesse*, marche noble en 6/8, à laquelle le beau chant des violoncelles donne l'impression d'un mouvement de valse; secondo : *les Fiancés*, petite pantomine symphonique d'où se détache une délicieuse phrase des hautbois ; tertio : *la Danse des Mandores*, dont le chant est donné tantôt par les clarinettes, tantôt par les cors avec accompagnement en pizzicato ; quarto : *la Florentine,* motif de sicilienne plein d'entrain et de mouvement : quinto : *le Rigodon du Roy*, marche à deux temps, très alerte, dansée et chantée en sourdine par M^me^ de la Haltière, ses filles, son mari et les docteurs et ministres. Très original le chœur bouffe à quatre voix qui annonce l'entrée de Cendrillon. Une des perles de cette partition est le duo d'amour de Cendrillon et du Prince Charmant. Ce chaste et mystérieux duo montre bien la souplesse du talent de Massenet. Qui reconnaîtrait là l'auteur des duos lascifs de *Manon*, d'*Esclarmonde* et de *Thaïs?*

Les premières mesures du troisième acte, avec leurs notes brèves, détachées, indiquent bien le retour hâtif et inquiet de Cendrillon au foyer et amènent son récit en 2/4, presque un récitatif légèrement accompagné par les cordes. Écrit un peu dans le style ancien, l'air bouffe de M^me^ de la Haltière : « Lorsqu'on a plus de vingt quartiers » est d'un comique de bonne compagnie; l'accompagnement en est très amusant. Quelle tendre et charmeuse mélodie que le chant de Pandolfe : « Va, repose ton cœur », suivi de ce petit duo merveilleux de grâce, de douceur, de gaieté attendrie.

Le deuxième tableau de cet acte est la scène tant admirée

musicalement et féeriquement du *Chêne des Fées ;* un chœur à bouches fermées, un orchestre invisible annoncent la présence invisible aussi de la Fée, qui bientôt vient égrener ses brillantes vocalises très haut perchées, pleines de casse-cou, que le chœur accompagne en notes soutenues. Bien gracieuse et bien simple, la prière à l'unisson de Cendrillon et du Prince Charmant, dont les dernières phrases sont accompagnées par le chant à bouche fermée du chœur et les voix des esprits.

Assez court, le quatrième acte est du délicieux Massenet ; une légère et gracieuse introduction en triolets alternés précède le duo si tendre de Cendrillon et de son père, que vient interrompre deux fois la fraîche chanson d'avril des jeunes filles. Un intermède symphonique en quatre temps, très animé, précède l'entrée tumultueuse de M^me^ de la Haltère. Cette bouffonnerie, traitée en mouvement de valse bien rythmé, est très gaie, très amusante. Le second tableau s'ouvre sur un morceau symphonique de grande envergure, la marche des Princesses ; les notes stridentes du fifre font entendre un dessin plein d'allégresse ; on y remarque un large chant des cordes d'une grande ampleur. Quelle douceur, quelle expression dans le chant lento du Prince Charmant, « la Divine Princesse » ! Un gracieux petit duo avec Cendrillon, et, comme dit l'auteur, par un chant à l'unisson de tous ses interprètes, « la pièce est terminée ».

L'INTERPRÉTATION

Cendrillon a été montée avec soin ; la mise en scène fait honneur au régisseur lyrique et au chef machiniste. Des décors nouveaux ont été brossés par M. Valbrun. On ne pouvait faire moins pour la seule œuvre nouvelle de la saison. On sait, du reste, que ces dépenses n'incombent pas au Directeur, qu'un crédit de 4.000 francs, pour les réparations des anciens décors (et il n'y en a pas eu) et un

de 3.000 francs, pour décors neufs, sont inscrits au budget du théâtre. La figuration était bien costumée; très frais et très brillants les Papillons.

Les interprètes ont bien travaillé *Cendrillon*, mais ils ne possèdent malheureusement pas les qualités des rôles qui leur étaient dévolus; ils n'ont donc pu faire briller cette œuvre, dont les nuances font tout le charme. Seule, Mme Allary, dont on a toujours constaté la placidité, avait naturellement la note correspondant au « Vague dans l'âme » et a été un excellent Prince Charmant. Elle a très bien dit la délicieuse phrase : « Cœur sans amour », toute la scène IV avec Cendrillon, le duo de la scène XI du tableau du Chêne des Fées.

Mme Andrée, artiste intelligente, a compris le rôle de Cendrillon ; sa voix juste et souple a bien rendu le gros chagrin du départ pour le bal, ce gracieux motif dit avec tant de naturel : « Reste au foyer, petit Grillon » ; la scène du 3e acte a été, pour notre chanteuse d'opérette, un succès.

Toujours en scène, Mme Andrée, dans l'acte du Chêne des Fées, et surtout dans celui de la Terrasse, a bien traduit le côté poétique du rôle.

Mme Rigaldy n'a pas la voix assez souple pour donner les vocalises haut perchées de la Fée; c'est lourd et pas détaché.

Mme de la Haltière était donnée par Mme Linse Meissier, qui ne fait pas partie de la troupe; la voix est belle, sonore; de ce côté, rien à dire, mais le rôle est mal composé. Ce n'est pas l'arrogance fière que l'on prête, à tort, nous l'espérons, aux ambitieuses grandes dames. Le effet comique voulu par le compositeur est perdu.

Quant à M. Rougon, il n'a pas su rendre les deux côtés du rôle de Pandolphe, ridicule de soumission devant sa femme, non cependant sans révolte, et si bon, si paternel avec sa Lucette. Il n'a pas su dire avec attendrissement la scène du 3e acte : « Viens, nous quitterons cette ville », et le duo qui suit avec Cendrillon : « Nous quitterons ». Il

a mieux compris la scène de la Terrasse. Du reste, la voix n'a pas la douceur de timbre nécessaire et le style manque encore à cet artiste, qui, du reste, avait été très discuté lors des débuts et ne dut son salut qu'au départ de tous ses camarades.

L'orchestre seul mérite des éloges sans restriction. Bien dirigé par M. Bromet, il a rendu avec goût les nuances si délicates de Massenet. La 1re flûte (M. Verroust) et le 1er hautbois (M. Deren) auraient du être chaudement applaudis dans le Divertissement du second acte.

Si la musique de Cendrillon est facile à comprendre, elle est peu facile à rendre. Que de variétés dans les modes.

PAILLASSE

OPÉRA EN DEUX ACTES ET UN PROLOGUE

Poëme et Musique de LEONCAVALLO

Traduction Française de M. Eugène CROSTÉ

Représentée à Lille, le 8 Mars 1900.

DISTRIBUTION

Canio (Paillasse)	MM.	DUPUY.
Tonio (Taddeo)		SEMPÉ.
Silvio		CHARPENTIER
Peppe (Arlequin)	Mlle	LERMIGNEAU.
1er Payean	MM.	CARDON.
2e Paysan		GUYOT.
Nedda (Colombine)	Mme	ALLARY.

LA PARTITION

Paillasse (1) est une œuvre expressive, curieuse, qui surprend par des dissonances hardies et voulues. C'est bien la verve, la mélodie italienne, celle-ci un peu modernisée dans l'instrumentation. Leoncavallo a étudié nos maîtres français et leur souvenir paraît dans de nombreux passages. Les ensembles sont harmonieux, mais l'orchestration en est trop bruyante ; l'idée wagnérienne a passé par là ou peut-être seulement l'idée berliozienne. Le compositeur n'en est pas moins resté italien dans l'âme ; l'inspiration mélodique indique son origine.

Devant que le rideau se lève, un appel orchestral très bruyant précède et termine un récitatif de Tonio (Jocrisse), un peu long et sans grand intérêt musical. Puis une sonnerie discordante de trompettes, les cris des paysans qui s'appellent et acclament Paillasse et sa troupe ; sopranos, ténors, basses donnent des éclats bruyants qu'accompagne vigoureusement l'orchestre et que soulignent les traits des flûtes. Le boniment de Canio (Paillasse) à la foule est bien traité ; l'adagio soutenu par les cordes « Avec moi, jouer ce jeu », est très expressif ; il se termine par la belle phrase : « Je l'aime avec délire ». Très originalement écrit le chœur d'abord avec solo de hautbois, puis avec la sonnerie de la cloche qui appelle les paysans à l'église, car c'est le jour de l'Assomption. Les deux grands duos entre Tonio et Nedda, Silvio et Nedda, le premier énergique, fougueux, le second ardemment

(1) L'analyse du Poème est dans l'opuscule des années 1895-96 et 1896-97.

passionné, contiennent le cantabile en 9/8 de Tonio : « Je suis un être difforme », l'andante de Silvio : « De toi dépend mon sort », et celui si passionné de Nedda : « Tais-toi, tentateur », avec le délicieux accompagnement de mélodie bien en dehors. Cette scène se termine par l'adagio de Canio : « Pauvre Paillasse, va peindre ta face ».

Une introduction, orchestre et chœurs, d'une belle venue et bien instrumentée, relie le second acte, « la comédie » ; comme au prologue, ce sont des appels de trompettes et de cris de la foule impatiente. Dans cette comédie, très courte, où paraissent les classiques Arlequin, Paillasse, Colombine, on remarque la sérénade d'Arlequin : « O Colombine, ton tendre amant » ; la scène comique de Taddeo ; le petit duo d'Arlequin et de Colombine, la scène de Canio : « Du voleur dont l'audace ». L'orchestration de tout cet acte est très brillante et s'harmonise bien avec les épisodes qui se succèdent si vivement.

Leoncavallo est un compositeur italien dont les œuvres ne sont pas très appréciées dans son pays ; né à Naples en 1858, il travailla le piano sous la direction de Peri et de Simonetti, et l'harmonie sous celle de Rula. Il vint ensuite à Paris, où il donna sur une scène privée, en 1889, son premier ouvrage scénique, un petit opéra, le *Songe d'une nuit d'été ;* puis il fit de longs voyages. Rentré dans son pays, il fut entraîné par le mouvement veriste italien et composa ses *Pagliacci* (Paillasse). La première représentation à Milan en 1892 fut sensationnelle, mais ce ne fut qu'un éclair, et, bientôt, les *Pagliacci* disparurent du répertoire. Les autres œuvres de Leoncavallo sont : *Medici*, joué à Milan en 1893 ; *Chatterton*, joué à Rome en 1896, et *Bohême*, en 1897. Cette dernière œuvre a été jouée l'année passée à Paris. Il faut aussi mentionner de lui un poème symphonique, *Serafitus-Serafito*, et un ballet-intermède, *Geben de Marionetten*, pour grand orchestre.

Paillasse, traduction française, à été joué à la Monnaie de Bruxelles, par Mlle C. Simonnet, MM. Seguin, Bonnard, Isouard, Ghasne. Grâce à la belle interprétation de ces artistes, l'œuvre a obtenu un joli succès très chaleureux, sinon très enthousiaste.

La première représentation en France eut lieu à Bordeaux, en 1894.

L'INTERPRÉTATION

Paillasse, que la Monnaie avait gaillardement donné sur la scène lilloise, en mai 1895, a été assez bien enlevé. A la première représentation, les chœurs, très difficiles d'exécution, ont été un peu tripatouillés. On est forcé de répéter, comme à chaque première : pas assez de répétitions. M. Sempé, dans le rôle de Tonio, a eu de très beaux moments ; le prologue aurait dû être donné en récitatif pour la première partie ; ainsi chanté, ce n'est plus italien. M. Dupuy, très bien au premier acte, a manqué de chaleur dans « la Comédie » ; sa voix le trahit souvent et ce n'est que par sa science qu'il arrive à suppléer au manque d'organe. Mme Allary et Mlle Lermigneau méritent de sincères éloges : la première a bien dit les deux duos du premier acte et la seconde a très gentiment chanté sa cantilène de « la Comédie ».

M. Charpentier a fait ce qu'il pouvait, mais il a été impossible, pour ceux qui ne le connaissent pas, d'admirer le beau duo avec Nedda.

L'orchestration de *Paillasse* est réellement brillante, quelquefois trop bruyante ; l'accompagnement en temps de valse du deuxième acte, merveilleusement écrit, a été délicieusement interprété par l'orchestre. Cet acte est un petit bijou musical très gracieux, se terminant par quelques mesures tragiques. C'est peu banal.

La deuxième représentation fut moins bonne et *Paillasse* ne fut plus joué.

CAVALLERIA RUSTICANA

POÈME LYRIQUE EN UN ACTE

Livret de Targioni LOZZETTI et G. MENASCI

Traduction française de Paul MILLET

Musique de Pietro MASCAGNI

Représenté à Lille le 29 mars 1900.

DISTRIBUTION

Santuzza (soprano)	Mmes	ALLARY.
Lola (mezzo-soprano)		LERMIGNEAU.
Lucia (contralto)		LINSE MEISSIER.
Turridu (ténor)	MM.	DUPUY.
Alfio (baryton)		SEMPÉ.

C'est encore une œuvre italienne que la direction a fait entendre ; c'est encore une œuvre qui fut interprétée sur notre scène par la troupe de la Monnaie, sous la direction de M. Flon.

Cavalleria rusticana, comme *Paillasse*, avait eu une seule représentation ; cependant ces deux opéras sont restés dans la mémoire des musiciens lillois. Ce furent des éclairs fugitifs d'orchestration bruyante qui ont ébloui sinon charmé, ont laissé une impression plutôt nerveuse qu'artistique.

Cavalleria rusticana, chevalerie rustique, comme on l'appelle en France, a suscité de grandes discussions : le leitmotiv contre la canzonetta. Néanmoins elle est restée au répertoire de l'opéra-comique. Il faut se rappeler que ce drame lyrique est une œuvre de jeunesse, écrite à la hâte pour un concours. Mascagni, alors âgé de 27 ans environ, avait eu une jeunesse agitée et un peu aventureuse. Après avoir été chef d'orchestre de diverses troupes d'opérette, il s'était enfoui dans une petite ville de Sicile, à Cerignola, où il avait pris la direction de la musique municipale. Il semblait que les rêves d'ambition qu'il avait pu former jusqu'alors dussent à jamais s'évanouir, lorsqu'il apprit par hasard qu'un grand éditeur de Milan, M. Ed. Somzogno, avait ouvert un concours entre tous les musiciens italiens pour la composition de trois opéras en un acte qu'il s'engageait à récompenser, et, chose importante pour un compositeur, à faire représenter sur un des grands théâtres d'Italie. Deux mois seulement restaient pour le terme du concours. Il écrit à deux de ses amis de Livourne, MM. Targioni Tozzetti et Menasci,

leur demandant à la hâte un livret d'opéra. Ceux-ci se contentent d'emprunter à M. Giovanni Verga le sujet d'un petit et émouvant drame : *Cavalleria rusticana*, qui avait eu un grand succès. Ils le condensent, et jour par jour, à mesure qu'ils ont écrit une scène, ils en envoient le texte à leur ami, sur simples cartes postales. C'est dans ces conditions de rapidité assez énervantes que fut composée la musique de *Cavalleria rusticana*.

Pietro Mascagni, né à Livourne en 1863, fut, au Conservatoire de Milan, l'élève de Ponchielli et de Saladino. Son premier ouvrage, *Il Filanda*, avait été donné en 1881, à Livourne, sans aucun succès, et l'avait complètement découragé. Après le grand enthousiasme que suscita, grâce à l'immense réclame de M. Somzogno, son opéra *Cavalleria rusticana*, le compositeur se mit ardemment au travail ; il donna successivement l'*Amico Fritz*, représenté en 1891 à Rome et à Berlin ; *Die Rantzau* en 1892 ; *Gaglielmo Ratchiff* à Milan en 1895.

A cette date, où l'Italie était atteinte d'une mascagnite aiguë, on fut bien étonné d'apprendre que le juif errant musical était nommé, par la commission de l'Institut musical de Pesaro, directeur de cette école, et plus étonné encore qu'il eût accepté. Avant de prendre possession de son poste, Mascagni fit une grande tournée en Autriche avec *Cavalleria rusticana*.

Cette même année, il faisait représenter à Milan *Sylvano*, opéra dédié à M. G. Canone, syndic de la ville de Cerignola. Il avait composé cet opéra pour le grand public, et celui-ci l'accueillit très mal. En 1896, il donnait aux théâtres de Pesaro et de Milan *Zanetto* (le Passant). On cite aussi de lui, mais non représentés, *Vestelia*, *Nero*, *Jude*, deux actes et prologue, sujet japonais, la *Commedia dell' arte* (on appelait ainsi, au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles en Italie, la comédie improvisée ; le canevas de la piéce était affiché au foyer, chaque comédien le consultait et improvisait son rôle en scène).

Le dernier opéra de Mascagni, *El Mascheré* qui doit être joué sous peu au théâtre de Costanzzi. est, dit *El Trovatore*, d'une exécution facile. Mais il faudra, plutôt que des chanteurs aux voix puissantes, des artistes dégagés et intelligents doués d'un bon jeu scénique. Par contre, il faudra une masse chorale excellente et nombreuse, il y aura certains fragments mélodiques que Tartaglia (Le Bègue) chantera en bégayant et qui, dit-on, sont destinés à plaire beaucoup et à exciter la plus vive hilarité.

Mascagni, qui, après des démêlés sérieux avec la municipalité de Pesaro, avait donné sa démission de directeur du lycée Rossini, était parti en Russie, donner une série de concerts ; à son retour, il devait se fixer à Rome, mais, il était tout simplement rentré à Pesaro, avait repris ses leçons au lycée musical et se préparait à donner ses concerts populaires, dont l'orchestre devait être exclusivement composé d'élèves de l'école, sans aucun élément étranger.

Mascagni est aussi conférencier et écrivain ; il a donné son autobiographie, et, dans un journal de Cerignola, une série d'articles : « Libretti et librettisti. — I critici musicali ».

Si nous nous sommes un peu attardé sur la biographie de Mascagni, c'est qu'en Italie il a une grande renommée ; avec Leoncavallo, Boito, Luporini, il est à la tête de la nouvelle école italienne et passe pour un novateur ; ses faits et gestes sont notés dans tous les journaux de musique, et ce n'est pas une petite besogne, car il écrit, parle et voyage beaucoup.

Cavalleria rusticana, primé au concours de M. Somzogno, fut représenté au théâtre Costanzzi de Rome, le 18 mai 1890. Les interprètes étaient M^mes^ Gemma Bellincioni et Guli, MM. Roberto Stagno et Salaisa. Traduit en français sous le titre de la *Chevalerie rustique* par M. Paul Millet, cet opéra fut joué à l'Opéra-Comique en

janvier 1892, par Mmes Emma Calvé et Villefroy-Pierron, MM. Gibert et Bouvet. En mars de la même année, la Monnaie de Bruxelles le donnait avec Mmes de Nuovina et de Beridez et MM. Seguin, Wolf et Duperron. Les interprètes de Paris et de Bruxelles sont pour beaucoup dans le succès qu'obtint cette œuvre très dramatique et très italienne de style et même de réminiscence.

Quand la Monnaie vint nous donner cet opéra, en même temps que l'*Amour médecin*, de Ferdinand Poise, en juin 1893, sous la direction de M. Flon, les interprètes étaient Mme Nardi, MM. Gilibert et Massart.

LE LIVRET

Le drame, pour simple qu'il soit, ou peut-être parce que simple, est émouvant ; d'une libre allure, il va haletant, sans s'arrêter, jusqu'au dénouement ; de la vérité des caractères vient l'émotion.

Un soldat, Turridu, ayant terminé son service militaire, rentre dans ses foyers et trouve sa fiancée, Lola, mariée au muletier Alfio. Il en éprouve un violent chagrin ; pour se consoler, il courtise Santuzza et obtient ses faveurs. Pourtant, il ne peut oublier sa Lola. Son premier amour se réveille ardent, terrible. Il parvient à reprendre le cœur de l'infidèle fiancée et les relations se renouent. Santuzza, au désespoir d'être ainsi trompée, se venge en prévenant Alfio. Les deux hommes décident de se battre ; l'un d'eux doit disparaître, et, selon la coutume là-bas, Turridu mord Alfio à l'oreille droite : c'est un combat à mort.

Dans une ruelle écartée, la lutte sans merci s'engage, et bientôt, par le village, on entend des voix éplorées criant la sinistre phrase : « On a tué le compère Turridu ».

LA PARTITION

En lisant la partition, on sent que l'écriture en a été faite scène par scène, hâtivement, nerveusement, avec la préoccupation de ne pas manquer l'heure de l'envoi. La coupe de chaque scène est presque toujours la même, intermède et chœurs, ou romance ou duo. Ce qui est le mieux traité dans cette œuvre, ce sont les intermezzo ; peut-être Mascagni les avait-il en portefeuille au moins ébauchés.

Dans un prélude assez long, andante sostenuto, a été intercalée la sicilienne de Turridu : « O Lola, blanche fleur », chantée derrière le rideau, avec accompagnement de harpe, d'un style très simple. Voici les principaux morceaux de cet acte assez court : Au lever de rideau, un intermezzo, où l'on remarque un chant des violons en soudine : un chœur assez animé chante d'abord dans la coulisse ; un court intermezzo précédant le duo entre Santuzza et Lucia, suivi de la gaie chanson du muletier Alfio : « Piaffe, mon cheval fringant » ; un chœur religieux très réussi : « Régina cœli laetare » ; la romance plaintive de Santuzza : « Vous le savez, ma mère » ; le charmant refrain de Lola : « O Marjolaines ».

Un intermezzo, qui se joue scène vide et rideau levé, coupe, sans motif, l'acte dans son milieu ; cette suite d'orchestre avec orgue, andante sostenuto en *fa* majeur, est très belle, c'est son excuse. C'est une mélodie continue, interprêtée par les violons sur la chanterelle, dont les finales des phrases sont accentuées par les notes graves des violoncelles. Cette mélodie, dont le principal motif revient plusieurs fois, est coupée très adroitement par des interpellations des bois. Un chœur chuchoté : « Qu'on rentre » et le brindisi de Turridu : « O liqueur enchanteresse », sont les seuls motifs importants de cette scène, qui se termine en mélodrame.

L'interprétation seule fait le succès de la *Chevalerie rustique*.

L'INTERPRÉTATION

L'impression que la lecture de *Cavalleria rusticana* et le souvenir de la représentation de 1893 de la troupe de la Monnaie avait laissée de l'œuvre n'a pas été modifiée par la représentation de jeudi. C'est une œuvre faite hâtivement par un jeune à l'inspiration riche.

Contrairement aux coutumes du théâtre de Lille, depuis quelques années, cette première fut réellement une première et non une répétition générale. La raison en est simple ; tous les interprètes, excepté M. Lermigneau, avaient cet opéra dans leur répertoire. L'orchestre a bien détaillé les nuances très marquées de ce petit opéra ; il s'est fait très justement applaudir et bisser dans le grand intermezzo en *fa* majeur, belle page symphonique dont le chant des violons et des violoncelles est écrit dans un beau style large et expressif. Une fantaisie du régisseur, qui aime à modifier les données des auteurs, a fait jouer cet intermezzo rideau baissé, trouvant qu'il ne coupait pas suffisamment l'œuvre en deux parties.

Les interprètes étaient : MM. Dupuy et Sempé ; M^mes^ Allary, Lermigneau et Linse Meissier. Très en possession de leurs rôles, tous ont bien donné ce drame lyrique, avec leurs qualités et aussi leurs défauts ordinaires, — ceci pour M. Sempé, qui arpente toujours la scène en larges enjambées et prend des airs furibonds que le méJo seul peut justifier, et encore ! — M^lle^ Lermigneau n'a pas donné assez de charme à son gentil refrain : « O Marjolaines ». M^me^ Allary mérite des éloges sans restriction ; elle a créé une parfaite Santuzza, bien dramatique, bien vraie ; la romance : « Vous le savez, ma mère », et toute la scène avec Turridu, ont été pour cette artiste un grand succès.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS

Africaine (l')	2
Faust	7
Favorite (la)	2
Guillaume Tell	1
Huguenots (les)	2
Juive (la)	2
Rigolletto	2
Roméo et Juliette	2
Traviata (la)	2
Trouvère (le)	2

OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)	3
Carmen	4
Cavalleria rusticana	2
Cendrillon	11
Châlet (le)	5
Dame blanche (la)	2
Dragons de Villars (les)	2
Docteur Crispin (le)	3
Fille du Régiment (la)	1
Lakmé	5
Manon	3
Maître de Chapelle (le)	2
Mireille	4
Mignon	5
Paillasse	2
Postillon de Longjumeau (le)	2
Rendez-vous bourgeois (les)	1
Si j'étais Roi	2
Voyage en Chine (le)	4

OPÉRETTES

Barbe-Bleue	3
Cloches de Corneville (les)	3
Fille de Mme Angot (la)	3
Grand Mogol (le)	3
Gillette de Narbonne	3
Jour et la Nuit (le)	3
Mascotte (la)	4
Mousquetaires au Couvent (les)	4
Nitouche	4
Périchole (la)	8
Petit Duc (le)	7
Petit Faust (le)	3
Petite Mariée (la)	3

La saison lyrique, commencée le 8 octobre 1899, a été terminée le 8 avril 1900.

SAISON 1900-1901

Directeur : M. BOURDETTE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	BERTON.
Premier chef d'orchestre		BROMET.
Second chef d'orchestre		CASTELAIN.
Premier ténor		MIKAELLY-SAMAT.
Second ténor		TILLET.
Baryton		TRICOT.
Première basse		RAMIEUX.
Seconde basse		BERTON.
Trial		FERTINEL.
Première chanteuse légère	Mmes	MIKAELLY-DUPERRET.
Première dugazon		DELORMES.
Seconde dugazon		MEHA.
Mère dugazon		LEFORT.
Première chanteuse d'opérette		LEFEVRE.

LOUISE

ROMAN MUSICAL EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX

de Gustave CHARPENTIER

Représentée à Lille, le 5 Février 1901

DISTRIBUTION

Louise, soprano dramatique	Mmes	MIKAELLY.
La Mère, mezzo-soprano		LEFORT.
Julien, ténor	MM.	MIKAELLY.
Le Père, baryton		RAMIEUX.

Rôles divers : 19 femmes, 20 hommes, une danseuse.

Le Noctambule Le Pape des Fous	MM.	TILLET.
Le Philosophe		BRIALMONT.
Le Chiffonnier		VERNET.
Le Chansonnier		CARDON.
2me Philosophe		CHARPENTIER.
Le Bricoleur		GUYOT.
Le Peintre		STEVENS.
L'Etudiant		VERMOREL.
Un Sculpteur		GEORGES.
Un Marchand d'habits		ROGER.
1er Gardien		GALÈRE.
2me Gardien		JANNE.
Irma	Mmes	DELORMES.
La Gavroche et Elise		LEFEBVRE.
Camille et la Petite Chiffonnière		MÉHA.
Gertrude et la Plieuse		ROSAY.
La Glaneuse		VINCENT.
L'Apprentie		ROGER.
La Première		VERMOREL.
Suzanne et la Balayeuse		DEPORTER.
Marguerite		LOISON.
Madeleine		BLAISE.
La Laitière		GALÈRE.

La Danseuse : Mlle SAMPIETRO.

M. Gustave Charpentier a intitulé son œuvre : « Roman musical » ; il est l'auteur du roman et de la musique. On a donc à le juger comme écrivain et comme compositeur. Si le compositeur a fait une œuvre de grande envolée, il n'en est pas de même de l'écrivain. On a beaucoup critiqué la nullité des livrets de Scribe, on a ri des livrets de *Guillaume Tell*, de *la Favorite*, du *Trouvère* ; celui de *Louise* n'est pas meilleur. Il a de plus le grand défaut d'être un livret à thèse.

Si la mode était encore au sous-titre, on pourrait appeler ce roman musical : *Louise ou l'Amour libre*.

Une jeune ouvrière, séduite par un jeune artiste, quitte sa famille, mène un moment l'existence de bohème, dont, paraît-il, Montmartre a le privilège. Rappelée au logis par une maladie de son père, elle fuit de nouveau et retourne à la vie bruyante.

C'est la nouvelle banale qui se lit quotidiennement dans les colonnes des journaux, aux faits divers, lorsqu'elle se termine soit par un abandon, soit par le vitriol ou le revolver. Paris, comme le laisse supposer l'écrivain, n'en a pas le monopole ; les grandes comme les petites villes, comme les bourgs, en sont trop souvent les témoins.

Écrire quatre actes sur ce simple fait était impossible ; l'écrivain a donc placé, comme on le verra dans l'analyse suivante, divers tableaux ne se reliant que d'assez loin au roman ; une scène de carrefour avec les cris de marchands, une scène d'atelier de couture, un couronnement de muse. Toujours Montmartre !

LE LIVRET

Au premier acte, la scène représente un logement d'ouvrier ; vis-à-vis la grande fenêtre, mais un peu plus élevée, une terrasse précédant un petit atelier d'artiste ; Julien, debout sur cette terrasse, envoie à Louise son baiser quotidien. Nous ne dirons pas les « belles » choses qu'ils se disent ; rien de neuf dans ce babillage amoureux, interrompu par l'arrivée de la mère, puis du père, revenant heureux de son travail. Louise lui présente une lettre de Julien, demandant à l'épouser ; le père refuse un épouseur qui n'a pas de métier. Le rideau tombe sur une évocation imprévue, dont le seul but est d'amener le second acte : « La saison printanière est des plus brillantes, Paris tout en fête », une phrase « à tiroir », comme l'on dit au théâtre.

Les deux tableaux du second acte ne sont que des épisodes amusants qui doivent provoquer la fuite de Louise ; le premier, un carrefour où se trouvent réunis les chiffonniers, les marchands de la rue, des « artisses », même des « philosophes » et un noctambule, un Méphisto Montmartrois en chapeau rond et mac-farlane lumineux ; *c'est le plaisir de Paris*. Le second tableau, un atelier de couture où jacassent les Irma, les Blanche, les Gertrude ; Julien, dans la rue, donne une aubade à sa Louise, qui, séduite par son chant, va le rejoindre. « Ils part'nt en prom'nade. »

Ces deux tableaux sont bruyants mais pas gais ; M. Charpentier est du « Chat Noir ».

Au troisième acte, dans un jardinet au haut de la Butte Montmartre, Louise et Julien sont seuls ; déclamation amoureuse d'un côté, déclamation matérialiste et antisociale de l'autre ; puis le couronnement de Louise, la muse de Montmartre, la muse de la bohème. (Le couron-

nement de muse est une terrible obsession du jeune maître. Il serait temps qu'il abandonnât Montmartre et sa muse.) Ce couronnement manque complètement de la poésie qui fait le charme du « Couronnement de la Muse » entendue il y a deux ans. Là ce ne sont qu'interpellations grossières des gueux, des bohèmes, des gamins de la rue. L'écrivain se relève à la fin de l'acte ; l'arrivée de la mère de Louise, la supplique à sa fille de revenir voir son père malade. C'est du bon et sain vérisme.

Le dernier acte, très dramatique, est, comme facture, le meilleur de l'œuvre. On retrouve Louise au milieu de sa famille ; rappelée par une maladie de son père, elle travaille près de la fenêtre... Le père déplore ce monde « où, dit-il, tout n'est que misère et déception, où les enfants mêmes, dans l'égoïsme de l'amour, nous martyrisent et narguent notre tendresse, attendent que la mort les délivre de ceux qui voudraient mourir pour eux ». Louise paraît ne pas écouter, puis s'insurge contre ces paroles ; elle veut retourner près de son amant. Que lui importe le mariage, l'amour libre lui suffit. Elle veut son « Paris, fête éternelle du plaisir, splendeur de ses désirs ». Elle s'enfuit, chassée par son père.

On pourrait reprocher à ce roman d'abonder en expressions communes. Mais, probablement, l'écrivain répondrait, comme un jour Perrault, devant qui on signalait ce défaut des poèmes de Quinault : Ces expressions ne sont pas seulement convenables, mais nécessaires à la musique. Sans elles, on ferait des paroles que les musiciens ne pourraient chanter et que les auditeurs ne pourraient entendre.

Si, dans *Louise*, l'action est minime, les interprètes sont bien peu intéressants. Louise (c'était probablement, quelques années avant, la gamine vicieuse et gobeuse, dont il a donné le type dans son apprentie), abandonne sa famille pour suivre un amant, se lance avec lui dans la vie de bohème, oh ! pas celle de Murger, et ne veut plus

quitter cette existence d'oisiveté et de rêverie. Julien est un bohême qui passe son temps dans les brasseries. Est-ce un poète, est-ce un peintre, est-ce un musicien ? On ne pourrait le dire. Jamais une évocation d'art comme le Merlyn, de *Princesse d'Auberge*. Il aurait fallu que ce principal personnage provoquât un peu de sympathie, que son existence débraillée eût quelques éclairs d'un génie quelconque. Mais non, Julien n'est qu'un déclamateur, un prêcheur de doctrines libertaires. Il est, comme on l'a déjà dit, le grand pourfendeur des « idées bourgeoises », ne voyant dans Paris que la ville des plaisirs. Si, comme nous le craignons, Julien est le porte-parole de l'écrivain, M. Charpentier voit, du haut de son Montmartre, Paris sous un jour bien étroit, et « la cité de force et de lumière » n'est que la ville de faiblesse et d'obscurité, la ville des cabarets de nuit et des orgies. L'amour libre, le matérialisme, voilà les deux seuls termes de ce roman.

Heureusement pour l'auteur, on pourra oublier l'écrivain et admirer le compositeur, et, dans l'étude de la partition, on trouvera partout le grand musicien aux idées claires et bien personnelles.

Ce n'est pas à Lille qu'il faut dire ce qu'est le compositeur applaudi de la *Vie du Poète*, des *Impressions d'Italie*, du *Couronnement de la Muse*. Presque tous les musiciens l'ont connu, soit au Conservatoire, soit dans les orchestres où, comme violoniste, il se faisait déjà une place bien personnelle. Tous ont acclamé, aux Concerts populaires, ses deux œuvres orchestrales. La foule, qui ne cherche que les émotions, fut emballée par l'inattendu du spectacle du *Couronnement de la Muse*.

Louise est la première œuvre de théâtre du jeune maître ; ce fut non sans peine qu'il arriva à la faire représenter. Si les directeurs appréciaient hautement le talent, le génie, plutôt, du musicien, ils ne savaient comment serait accueilli par le public ce roman musical, non qu'il fût, comme on l'a dit, d'un plein réalisme, mais on n'avait

jamais présenté dans une œuvre lyrique une thèse antisociale ni des expressions triviales et même licencieuses. Ils oubliaient qu'à notre époque tout peut être osé.

M. Albert Carré fut l'audacieux qui eut confiance en l'avenir de *Louise ;* il monta l'œuvre avec grand soin. Il confia les quatre rôles principaux à ces excellents chanteurs qui sont : Mmes Marthe Rioton et Deschamps-Jehin, MM. Maréchal et Fugère. Les nombreux rôles secondaires furent remis à des premiers sujets : Mmes Tiphaine, Marie de l'Isle, Delorn, Vilma ; MM. Carbonnier, Vieulle, Belhom, etc. ; nous ne pouvons donner les noms de tous ces artistes ; la distribution comporte 19 dames, 20 hommes et une danseuse.

Ce fut le 2 février 1900 que la première fut donnée sur la scène de l'Opéra-Comique, sous la direction de l'habile chef, M. A. Messager. Ce fut un immense succès, qui s'accentua ; on vient de donner la 100e représentation. Ce sera donc juste un an après son apparition à Paris qu'aura lieu la première à Lille.

M. Gustave Charpentier a révélé, dans sa première œuvre lyrique, un grand tempérament de compositeur de théâtre ; il en connaît les ressources et il s'en sert très habilement.

Au XVIe siècle, le Florentin Caccini avait pris pour terme de ses compositions *Favellar in musica ;* M. Gustave Charpentier a pris le même terme dans sa *Louise*. Il parle en musique ; il modèle son discours musical sur son discours oratoire. Il ne se préoccupe pas de la difficulté d'exécution ; pour bien exprimer sa pensée, il rompt le lien musical par une perpétuelle diversité de mesures. Une mélodie en 3/4 vivace (mesure qu'il affectionne) est coupée ou terminée par un *4 temps lento*.

Dans *Louise* comme dans la *Vie du Poëte*, il emploie le mode mixo-lydien, qui, au contraire du mode dorien, n'inspire nullement la chasteté. Son Egérie est la « Déesse des Plaisirs ».

Le compositeur s'est un peu rencontré, dans son amour du pittoresque musical, dans sa représentation des scènes populaires, avec Jan Blockx; mais la s'arrête la comparaison. Les formes d'art, qu'elles soient flamandes ou françaises, s'éloignent du convenu. Là peut-être est l'avenir, mais que d'angles devront être arrondis, que d'inutiles, nuisibles même, trivialités devront être évitées.

L'œuvre est tellement touffue, les motifs se multiplient tellement à l'orchestre, qu'il n'est pas possible, de les rappeler tous. Il faut indiquer seulement les grandes lignes.

Le premier tableau qui est précédé d'un très court prélude écrit sur le thème de Julien ou plutôt le thème des Plaisirs de Paris, qui reviendra sans cesse à l'orchestre « O cœur ami », est une conversation musicale d'un style simple d'où se détache une longue et large phrase développée à l'orchestre pendant que le père lit la lettre de Julien. Le prélude du deuxième tableau, en mouvement de valse lente avec des grands traits de harpe, est très harmonique. Bien que l'épisode du carrefour ne nous paraisse que curieux, reconnaissons que l'auteur a tiré un bon parti symphonique des cris de la rue. M. Charpentier excelle dans l'harmonisation de ces bruits dont l'expression est bien peu musicale. Avec ce désordre, il fait de l'ordre, ce qui était et est encore difficile, même en musique. Les chants, les cris viennent s'harmoniser avec les instruments qui, tous, depuis la petite flûte jusqu'aux bassons et même aux trompettes bouchées donnent tour à tour.

L'interlude du troisième tableau rappelle très heureusement les divers cris de Paris. Amusant peut-être, mais très vulgaire, ce tableau d'atelier au point de vue musical, avec ses interpellations un peu saugrenues, l'invraisemblable orchestre dans la coulisse, la chanson de Julien, que l'auteur a voulu idiote. Se détache seul l'andante de

la jeune Irma : « Oh ! moi, quand je suis dans la rue », d'un style voulu aussi de grand opéra.

Le prélude du 4e tableau, par de longues phrases mélodiques, prépare la grande scène, la plus belle de l'œuvre, où le compositeur abandonne « le parler en musique » pour revenir à la manière moderne, si vous voulez, du drame lyrique. Cette scène est très largement traitée ; c'est là où le génie de M. Charpentier se montre. Mais bientôt revient le burlesque, les chants vulgaires des bohèmes, le couronnement ; c'est renversant, épastrouillant, comme disent les gamins, mais ce n'est que de la musique imitative. Ce tableau se termine par le sympathique récitatif moderato 3/4 de la mère de Louise : « Je ne viens pas en ennemie », d'une très riche orchestration.

Au 5e tableau, on reste dans le drame lyrique et on retrouve avec bonheur le grand musicien.

Prélude très court où revient en véritable obsession pour l'auditeur le thème « des plaisirs de Paris ». A remarquer les mélodies simples et plaintives du père : « Voir naître un enfant », et « Reste, repose-toi comme jadis ».

La réplique de Louise, sa déclaration de l'amour libre, transcription note pour note des imprécations de Julien au 3e acte que l'orchestre accompagne par des motifs saccadés, hachés et que souligne le thème des plaisirs de Paris ; la malédiction du Père où revient trop souvent en ironie à l'orchestre le cri « Voilà le plaisir, Mesdames ».

Malgré ses longueurs, ses tableaux ne se rattachant qu'épisodiquement au roman, cette première œuvre théâtrale est pleine de promesse ; dégagé de cette obsession des plaisirs de Paris-Montmartre. M. Charpentier sera un grand compositeur.

L'INTERPRÉTATION

L'interprétation lilloise est excellente et fait honneur à tous, depuis le chef, M. Bromet, dont la tâche est peu facile, l'orchestre, les chefs d'emploi jusqu'aux petits rôles secondaires si nombreux, et la figuration. Ajoutons aussi que le chef machiniste, les électriciens, le décorateur ont aussi leur part dans ce beau résultat. C'est du théâtre moderne; rien ne doit être laissé de côté pour le succès. Il faut se rendre compte que ce fut un rude labeur, que tous ont été surmenés.

Les interprètes des quatre rôles principaux méritent de chauds éloges ; Mme Mikaelly est une Louise parfaite, simple au premier acte dans sa conversation musicale avec Julien et avec son père ; elle a dit avec sensibilité son entrée : « Depuis le jour où je me suis donnée », avec brio le duo « Paris », et avec un beau sentiment dramatique tout le dernier acte. M. Mikaelly, bien que souvent en discussion avec la mesure, a bien compris le rôle du bohème gouailleur pour qui le plaisir est tout et l'art peu de chose. Le jeu toujours froid de ce chanteur rendait bien la physionomie du personnage si peu sympathique. Il a chanté avec une réelle passion l'air du troisième tableau « Si ton âme oubliant », avec énergie le duo « Paris » et bien déclamé les imprécations du troisième acte « L'expérience c'est la routine ».

M. Ramieux a fait une très belle création ; il a su dire excellemment, chanter avec âme ses divers passages, entre autres « Le bonheur, vois-tu ? » du premier acte et, au quatrième, « Les pauvres gens » et « Voir naître un enfant ». Mme Lefort s'est réellement révélée artiste et comédienne ; son rôle de mère est du drame lyrique ; il faut le jouer et le chanter. Ce sont deux qualités peu communes de nos jours et on ne saurait trop louer ceux

qui les possèdent. Certes, le volume de voix n'est pas toujours suffisant et quelques effets ne peuvent être mis en lumière. On ne peut demander à une mère dugazon de province la puissance vocale de Mme Deschamps-Jehin. Mlle Delorme, dans le troisième tableau, l'atelier de couture, a émoustillé toutes ses camarades et a bien lancé son air en valse lente tiré du *Couronnement de la muse*.

La mise en scène est bonne et les nouveaux décors sont d'un bel effet général.

Il y a eu un effort de la part de la Direction, mais c'est le seul de la saison, aucune autre œuvre nouvelle n'ayant été montée.

LES TENDANCES DE L'ŒUVRE

La *Louise*, de M. Gustave Charpentier, a été un événement musical. On a voulu aussi en faire le prodrome d'une nouvelle École théâtrale plutôt même que musicale.

Il n'est donc pas inutile de dire l'histoire de *Louise*, et personne ne peut la dire mieux que l'auteur. C'est comme il l'a écrit : « Un coin de la chambre aux souvenirs de son cœur. »

« L'argument, écrit M. Charpentier dans l'*Intermédiaire des Chercheurs*, me fut fourni par les souvenirs de mes premières années parisiennes. C'était en 1890, deuxième année de ma relégation à la villa Médicis. Ayant terminé la *Vie du poète* et noté les *Impressions de voyage* dont plus tard, à Tourcoing, je fis les *Impressions d'Italie* (quel bon collaborateur que l'éloignement, l'éloignement du temps, l'éloignement des choses), je songeai à une pièce philosophique où le décor et les personnages concourraient probablement au développement d'un drame social.

» Les différents aspects de la vie parisienne avaient

laissé en mon âme une impression profonde ; leur éloignement me les redit plus chers encore. Je pris la « petite aventure » qui avait illuminé ma vingtième année. J'y greffai mes sensations parisiennes. J'y brodai des épisodes, et pour m'assurer que la mise en musique d'un pareil sujet n'était pas une folie, comme l'affirmaient mes camarades, je voulus en écrire tout de suite le premier acte et l'expédier à l'Institut comme dernier envoi.

» Mes amis, Gaston Carraud et Louis Landry (ce dernier devenu chef de chant à l'Opéra comique et collaborateur de MM. Carré et Messager pour les études de *Louise*) lurent cet acte à mon retour de Paris, et m'engagèrent à terminer ma pièce, mais ils me demandèrent de l'envoyer à l'Institut.

» Conserve ta belle confiance, me dirent-ils. Dans ton œuvre bien des choses nous choquent, heurtent des habitudes. Évidemment ton instinct t'entraîne ; ne lui fais pas violence. Laisse-toi conduire. Tu peux être tranquille, même si ton esthétique dramatique paraît au public comme à nous, un peu déconcertante, ta sacrée musique emportera le morceau. »

» Et voilà l'histoire de *Louise*. »

M. Charpentier a terminé son œuvre et a pu, dix ans après, la voir enfin sur la scène. Ce n'était pas seulement sa musique qu'il voulait faire entendre mais aussi son roman. Ce n'est pas seulement une nouvelle école musicale qu'il veut fonder ; c'est l'émancipation physique et morale de l'ouvrière qu'il poursuit, c'est une idée assez confuse dont il ne définit certainement pas lui-même le sens ; l'ouvrière parisienne, la jeune bien entendu, le trottin, dont il veut faire une fille *libre*, vivant en dehors des lois sociales reconnues. Pourquoi celle-là, parce que dans sa jeunesse, il a rencontré une ouvrière aimant le plaisir, que cette image est toujours vivante dans son esprit. C'est pour lui un rayon de lumière dans sa vie. N'analysons pas.

Cette idée, il la poursuit ; il a fondé l'œuvre de Mimi Pinson ; sans entrer dans les détails de cette œuvre fantastique qui a peu de rapports avec la musique, il suffit de dire que son but est de distribuer aux ouvrières des places gratuites de théâtre ; c'est un des articles du code collectiviste.

Une note de M. Charpentier aux journaux disait : l'inscription des ouvrières parisiennes sera reçue 3, rue du Château-d'Eau, à la Bourse du Travail, salle B, de neuf heures du matin à midi, les dimanches 10, 17 et 24 février.

Chaque ouvrière, après avoir justifié de sa qualité, recevra une carte portant son nom et un numéro d'inscription. La possession de cette carte, rigoureusement personnelle, qui sera délivrée sans frais, est nécessaire pour pouvoir bénéficier des places de théâtre dont disposera l'œuvre de Mimi Pinson.

La *Louise* est certainement une œuvre curieuse, mais en faire le type d'une nouvelle école, c'est, à notre avis aller trop loin et ce pourra n'être qu'un succès passager d'une époque troublée ; « toute représentation drama-» tique, dit quelque part M. Daubresse, a l'état d'esprit » de l'époque qui l'a vu naître. Miroir fidèle de son » temps, elle reflète les sentiments, les aspirations de » ceux qui la créèrent et aussi de ceux qui l'applaudirent, » elle fixe à jamais, pour un moment de l'histoire, l'état » d'âme de ceux qui le vécurent, et son intérêt dans le » passé comme dans le présent est fait, pour nous, de » cette essence de pensée humaine qu'elle garde incluse » dans ses strophes rythmées, comme un parfum subtil » emprègne l'urne qui le renferma. »

Ce succès, cet engouement n'est pas étonnant après tout le bruit fait dans la Presse sur cette œuvre, tant au point de vue musical qu'au point de vue social. La *Louise* est arrivée à son heure et son succès devait être.

Le philosophe anglais Balfour avait raison quand, dans son ouvrage « Les bases de la croyance » (1842) il disait : Relisez en remontant de Wagner jusqu'à Platon, la longue série des jugements porter par chaque époque sur ses propres ouvrages et vous verrez chacune d'elles ayant une musique aussi adequate à ses aspirations que la musique moderne l'est aux nôtres. Elle ne les touchait pas moins, elle ne les touchait pas différemment et des compositions qui pour nous ont perdu leur charme magique et que nous regardons tout au plus comme d'agréables curiosités, contenaient pour eux le secret de ces beautés immatérielles que notre musique dévoile à ses initiés.

On a voulu aussi faire de *Louise* une œuvre complète dont la musique correspond exactement au roman ; ceci est inexact. L'opposition entre l'élévation de la phrase musicale et la vulgarité du texte récité va jusqu'à l'incohérence. Dans ce roman à tendance naturaliste, les personnages choisis dans le monde des prolétaires sont transportés dans une atmosphère harmonieuse qui ne s'accorde pas du tout avec leur nature et leur langage. Comme d'autres compositeurs, M. Charpentier passe à côté de l'action. C'est du verisme conventionnel ; ainsi de toutes les œuvres de théâtre.

M. Charpentier terminait ainsi sa lettre sur « la musique au XIX^e^ siècle » : « la déclamation lyrique n'est qu'une » reproduction agrandie, coloriée et rythmée du langage » des peuples. Elle ne s'écarte de celui-ci qu'en compa- » raison directe du caractère plus ou moins lyrique des » paroles chantées. »

Eh ! bien, dans *Louise,* la déclamation lyrique s'écarte beaucoup des paroles chantées ; elle n'est pas la reproduction du langage des personnages du roman.

Le directeur de l'Opéra-Comique, M. Carré, n'avait-il pas cherché à atténuer cette incohérence en voulant reporter l'action à une époque inconnue des jeunes, si nous en croyons l'anecdote suivante :

« Comme le compositeur discutait un jour la façon » dont seraient habillés ses personnages, que M. Carré, » croyant respecter les traditions de l'Opéra-Comique, » voulait reporter à une époque antérieure, 1830, par » exemple, pour leur donner, disait-il, plus de cachet, » M. Charpentier se défendait comme un beau diable, et, » respectueux de la vérité, maintenait son droit de les » habiller comme les ouvriers de nos jours.

» — Mais, lui dit tout à coup M. Carré, puisque vous » aimez tant le costume moderne, pourquoi ne le portez- » vous pas ?

» On sait, en effet, que M. Gustave Charpentier arbore » volontiers les chapeaux et les cravates du temps des » héros d'Henri Murger. »

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Africaine (l')	1
Attaque du Moulin (l')	1
Barbier de Séville (le)	2
Carmen	3
Châlet (le)	1
Cigale et la Fourmi (la)	2
Faust	7
Favorite (la)	2
Fille du Régiment (la)	1
Hérodiade	1
Huguenots (les)	1
Juive (la)	2
Lakmé	2
Louise	13
Lucie de Lammermoor	2
Manon	3
Mignon	4
Mireille	2
Noces de Jeannette (les)	1
Princesse d'Auberge	8
Rigoletto	3
Si j'étais Roi	1
Thaïs	2
Traviata (la)	2
Trouvère (le)	1

OPÉRETTES

Boccace	2
Cloches de Corneville (les)	2
Fille de Mme Angot (la)	3
Fille du Tambour-Major (la)	1
Grand-Mogol (le)	1
Gillette de Narbonne	1
Jour et la Nuit (le)	1
Mam'zelle Carabin	4
Mascotte (la)	2
Miss Helyett	2
Mousquetaires au Couvent (les)	2
Petit Duc (le)	1
Petites Brebis (les)	12
P'tites Michu (les)	2
Puits qui parle (le)	10
Rip-Rip	3
28 jours de clairette (les)	2

La saison lyrique, commencée le 9 octobre 1900, a été terminée le 31 mars 1901.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1901-1902 — 1902-1903

SUIVIES DE

Notes Historiques sur le Théâtre

LILLE

—

MAI 1903

LES PREMIÈRES AU THÉATRE DE LILLE

DU MÊME AUTEUR :

L'Académie de Musique de Lille.

Les Concerts du Cercle du Nord.

La Chapelle nationale russe de M. Slaviansky d'Agréneff a Lille.

La Musique de la Marche historique de Lille du 9 Octobre 1902.

L'Orchestre et Chœurs d'Amateurs.

La Société des Orphéonistes.

L'Association Artistique des Concerts Vauban.

Les Premières au Théatre de Lille : 1893-94, 1894-95.

Les Premières au Théatre de Lille : 1895-96, 1896-97.

Les Premières au Théatre de Lille : 1897-98, 1898-99.

Les Premières au Théatre de Lille : 1899-1900, 1900-1901.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1901-1902 — 1902-1903

SUIVIES DE

Notes Historiques sur le Théâtre

LILLE

—

MAI 1903

SAISON 1901-1902

Directeur : M. BOURDETTE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	BERTON.
Premier chef d'orchestre		BROMET.
Second chef d'orchestre		CASTELAIN.
Premier ténor		MIKAELLY-SAMAT.
Second ténor		TILLET.
Baryton		CADIO.
Première basse		RAMIEUX.
Seconde basse		BERTON.
Trial		FERTINEL.
Première chanteuse légère	Mmes	MIKAELLY.
Première dugazon (galli-marié)		MARLY.
Seconde dugazon		Lucy THÉRY.
Mère dugazon		PATORET.
Première chanteuse d'opérette		A. GOET.

CHARLOTTE CORDAY

DRAME LYRIQUE EN 3 ACTES, 1 PROLOGUE ET 5 TABLEAUX

Poème d'Armand SILVESTRE, musique d'Alexandre GEORGES

Représenté à Lille, le 28 Novembre 1901.

DISTRIBUTION

Charlotte Corday	Mmes	Georgette LEBLANC.
Madame de Breteville		PATORET.
Simonne Evrard		ROSAY.
Barbaroux	MM.	MIKAELLY.
Marat		CADIO.
Le Comte de Lux		DUFRANNE.

La première œuvre nouvelle sur notre scène, jouée pendant cette saison, a été *Charlotte Corday*, le drame musical d'Armand Sylvestre et d'Alexandre Georges.

M. Alexandre Georges est un septentrional ; il est né à Arras, le 25 février 1850. Il fit ses premières études à Saint-Pol, où ses dispositions musicales, très remarquables, commencèrent à s'affirmer. A peine âgé de treize ans, il arrivait à Paris et entrait à l'école Niedermeyer, où il obtint successivement les premiers prix de piano, d'orgue, de composition, et les deux diplômes, décernés par l'Etat, de maître de chapelle et d'organiste. Il y revint quelques années après comme professeur d'harmonie, fonctions qu'il occupa jusqu'en mai de cette année. M. Alexandre Georges était maître de chapelle à Sainte-Clotilde, tandis que César Franck tenait le grand orgue. Depuis, il est organiste titulaire de Saint-Vincent de Paul.

En 1883, parut sa première œuvre, la musique de scène du drame *le Nouveau Monde*, de Villiers de l'Isle-Adam. Il donna ensuite, en 1888, au Théâtre-Lyrique, un opéra-comique, *le Printemps;* puis, en 1892, *Poèmes d'Amour*, poésie d'Armand Silvestre, que nous avons applaudie le 12 février 1893, dans une réunion des Concerts populaires, direction Paul Viardot. L'auteur conduisit son œuvre ; le récitant était M. Bremont ; le ténor, M. Piroia, et le violon solo,

M. Paul Viardot. En 1894, il donnait la musique de scène d'*Axel*, dont nous avions aussi entendu le prélude aux Concerts populaires la même année. On peut citer encore les délicieuses *Chansons de Miarka* ; *Notre-Dame de Lourdes*, oratorio en trois partie ; le *Chemin de la Croix*, drame sacré ; *Balthazar*, oratorio, paroles de Grandmougin ; *Myrrha*, saynète romaine en un acte, et les *Chansons* de Leilah.

LE POÈME

Le livret d'Armand Silvestre n'est guère autre chose, a dit M. Arthur Pougin, auquel nous empruntons l'analyse, qu'une tranche d'histoire dans laquelle il a vainement essayé d'introduire l'élément passionnel qui ne se trouvait pas dans le sujet.

Prologue. A Paris, en 1793, à la taverne du *Paon*. — Marat, assis au milieu de ses compagnons et partisans, pérore et leur développe ses idées. Il leur déclare que l'avenir est dans l'écrasement de la noblesse et de la bourgeoisie, dont le sang fécondera les moissons futures. Ses paroles sont acclamées et bientôt il est porté en triomphe par ses amis, aux acclamations de la foule qui applaudit à ses discours.

Premier acte. A Caen, chez M^me^ de Bretteville, tante de Charlotte Corday. — Des invités sont réunis. Tandis que quelques-uns déplorent le malheur des temps, que d'autres jouent, Charlotte, à l'écart, relit le *Comte d'Essex*, de Thomas Corneille (on sait que sa famille descendait de Corneille), et répète, d'un air inspiré, le vers fameux :

Le crime fait la honte, mais non pas l'échafaud.

Un jeune noble, le comte de Lux, en s'entretenant avec elle des graves évènements de l'heure présente, lui en fait ressortir les dangers et lui offre sa protection en même temps que son amour. Charlotte décline cette offre en alléguant que la situation est trop cruelle pour qu'on puisse et qu'on ose songer à autre chose. Bientôt, les invités partis, Charlotte, restée seule, entend dans la rue retentir des cris furieux. C'est une bande de Maratistes qui poursuit un malheureux. « Les lâches », s'écrie-t-elle.

A ce moment la porte s'ouvre, un homme fait irruption. C'est Barbaroux. C'est lui qui était poursuivi. Charlotte l'interroge avec anxiété sur ce qui se passe à Paris. Barbaroux lui décrit l'état troublé de la capitale, lui fait connaître la dictature de Danton, de Robespierre et de Marat. Quel est le plus cruel des trois ? lui demande-t-elle. — C'est Marat.

Dès ce moment, la résolution de Charlotte paraît prise de délivrer la France du monstre infâme. Pendant tout cet entretien, les paroles de Barbaroux inspirent à Charlotte un enthousiasme qui semble faire naître en elle une sorte d'intérêt passionné pour le Girondin. Ils se quittent et quand Barbaroux s'éloigne : « Au revoir, lui dit-elle : au revoir, à Paris. »

Deuxième acte. A Paris, au Palais-Royal. — Un coin du jardin. Des enfants jouent sous la surveillance de leurs mères. Entre Charlotte, qui s'assied et caresse un des enfants. Des vendeurs de journaux arrivent criant le dernier numéro de l'*Ami du Peuple*, le journal de Marat, que les promeneurs s'arrachent aussitôt. Charlotte en prend un et le parcourt, frémissante. L'enfant qu'elle caressait la quitte et s'échappe pour courir sous les galeries, où il entre dans la

boutique de son père, un coutelier : « C'est l'innocence montrant le chemin de la justice! », s'écrie-t-elle.

Elle entre à son tour chez le marchand et en sort avec un couteau. Elle se trouve alors face à face avec Barbaroux et cache précipitamment son arme. Longue scène où paraît l'amour en quelque sorte mystique qui semble les rapprocher et les unir. La nuit vient. Des garçons des cabarets avoisinants accrochent aux arbres des lanternes de couleur. Des muscadins et des muscadines, sortant de ces cabarets, pénètrent dans le jardin, où bientôt la foule accourt et se presse de tous côtés, foule bariolée, bruyante, diverse, et l'acte se termine par la ronde de la *Carmagnole*, chantée et dansée par la populace.

Troisième acte. Premier tableau. Chez Marat. — La chambre de l'ami du peuple. A droite, le coin servant d'atelier d'imprimerie. Au fond, à travers une baie, on aperçoit Marat dans sa baignoire. Charlotte se présente, demandant avec instance à être introduite auprès de lui. Il consent à la recevoir et tandis qu'il jette les yeux sur la lettre qu'elle vient de lui remettre, elle s'approche vivement et lui plonge son couteau dans le cœur. Elle est aussitôt entourée par la foule de ceux qui attendaient et dont les cris furieux attirent des soldats qui s'emparent d'elle et l'emmènent en la protégeant contre les violences de tous.

Deuxième tableau. La Conciergerie. — Charlotte est dans son cachot, attendant la mort. Elle écrit aux siens une lettre d'adieux et voit repasser devant ses yeux la figure sympathique de Barbaroux. La porte s'ouvre. On vient la chercher pour la mener au supplice. On entend au dehors les cris funèbres : « A mort ! A mort ! »

Troisième tableau. La Place de la Liberté. — L'échafaud est dressé sur la place. Voici que Charlotte apparaît debout dans la charrette des condamnés. Elle en descend pour gravir les degrés de la guillotine. A ce moment paraît Barbaroux. Il crie son mépris et sa rage à la foule, qui le maintient. Charlotte lui dit adieu d'un regard et le bourreau la saisit.

La toile tombe.

Nous venons de relire la belle tragédie de Ponsard, jouée pour la première fois en 1850 au Théâtre-Français et reprise en 1880 à l'Odéon. La tragédie de Ponsard nous montre la lutte des Girondins et des Jacobins, lutte qui justifie le crime de Charlotte Corday. Le drame musical d'Armand Silvestre ne contient pas cette haute conception ; toute son action repose sur Charlotte Corday ; Marat, Barbaroux n'ont que des rôles épisodiques. Silvestre n'a pris à la tragédie que deux scènes : chez M^me^ de Bretteville et dans le jardin des Tuileries. Il n'a pas fait une œuvre réellement dramatique, et, comme l'a dit M. Victor Debay, « ce n'est » qu'une série de tableaux auxquels on pourrait ajouter » ou retrancher sans que l'œuvre en souffrit ou fût » améliorée ».

Si le poème d'Armand Silvestre ne dessine pas bien ses personnages et leurs intentions, s'il n'a pas la *Vis dramatica* qui aurait été indispensable, la musique d'Alexandre Georges, dont nous essayerons l'analyse, présente un grand charme et, par son expression pathétique, sa franchise assez rude, donne la vie au drame.

LA PARTITION

C'est à l'Opéra-Populaire, sous la direction Emile Duret, ce théâtre qui promettait beaucoup, mais dont l'existence fut éphémère, que *Charlotte Corday* fut représentée le 19 mars 1901 ; l'œuvre ne fut plus jouée depuis.

C'est le théâtre de Lille qui, le premier en province, donnera ce drame lyrique.

La distribution à l'Opéra-Populaire était : Charlotte Corday, Mme Georgette Leblanc; Marat, M. Dangès ; Barbaroux, M. Cazeneuve; le comte de Lux, M. Benedict ; Mme de Bretteville, Mme Sylvain ; Simone Evrard, Mlle Dulac; chef d'orchestre, M. Henri Busser.

Sur notre scène, les rôles sont ainsi distribués : Charlotte Corday, Mme Georgette Leblanc; Marat, M. Cadio; Barbaroux, M. Mikaelly; le comte de Lux, M. Dufranne ; Mme de Bretteville, Mme Patoret; Simone Evrard, Mlle Rosay ; chef d'orchestre, M. Bromet.

Toute la partition est écrite sur les trois thèmes : de Marat, de la volonté de Charlotte et de l'amour de la patrie. « Dans une couleur toute moderne, comme » l'a dit M. F. du Menil, qui ne restreint pas l'inspi- » ration mélodique à quelques notes établissant une » courte formule rythmique, mais, au contraire, la » laisse librement se développer, la partition repose » sur ces trois thèmes. »

M. Alexandre Georges aime la mélodie, les œuvres que nous avons entendues le démontrent ; mais il sait aussi la parer de toutes les ressources orchestrales. Même dans ce drame lyrique, où les récitatifs abondent, tout en lui donnant un coloris énergique et puissant,

il a voulu surtout que les voix aient de la prépondérance. Tout est simple, tout est clair.

Les premières mesures du prologue sont écrites sur le thème de Marat; ce thème paraîtra chaque fois que Marat ou ses sectaires seront en scène, même lorsque ce nom seulement sera prononcé. Ce thème découle du chant révolutionnaire que l'on entend à la fin de ce prologue et qui n'est autre chose, nous dit le compositeur, que le carnaval de Saint-Pol-sur-Ternoise, air de fête populaire qu'il entendit dans sa jeunesse. Les deux chants de Marat : « Oui, votre ami » et « Amis, buvons le vin », sont très largement traités, d'une brutalité voulue, d'une orchestration sombre, coupés par les exclamations de la foule.

Au premier acte, contraste complet, et là nous retrouvons l'auteur de *Miarka et Leilah ;* après la foule hurlante, un intérieur bourgeois, paisible. Après un court prélude lento sur le thème de la volonté de Charlotte, la cantilène simple et gracieuse des intimes de M^me^ de Bretteville : « Regrettant les roses d'antan » n'oublions pas la belle phrase de Charlotte avant l'entrée de Barbaroux : « Le crime fait la honte et non pas l'échafaud », que nous retrouvons modifiée au dernier acte et le récitatif : « Ils sont partis », l'orchestre donnant la cantilène. Le thème de la patrie se fait entendre pour la première fois au « Bonne nuit, cher enfant », de M^me^ de Bretteville. Il va revenir immédiatement au motif de Charlotte : « O Patrie ! », chanté par les violons, les autres instruments à cordes donnant le thème de la volonté. Ce mélange des deux thèmes est d'un très heureux effet. Ce motif, coupé par les cris de : « Mort aux Girondins ! », venant de la coulisse, se continue après l'arrivée de Barbaroux, toujours

accompagné par un contre-chant d'un très bel effet. Dans le duo entre Charlotte et Barbaroux, chaque fois que le nom de Marat est prononcé, l'orchestre attaque le thème fortissimo et animato. Très doux, très gracieux, le chant en 12/8 de Charlotte : « Adieu, chère et douce maison », où revient à l'orchestre le thème entier de la volonté. L'acte se termine sur le thème de la patrie et le thème de Marat.

Le deuxième acte s'ouvre sur un gracieux motif des cordes, qui reste le contre-motif de la ronde des enfants : « le petit Patapon » ; d'un grand effet, le lento de Charlotte : « Et sous sa robe d'or », sur un accord des cuivres prolongé par les cors en sourdine, le thème de la volonté, attaqué vigoureusement par les contrebasses et les violoncelles. Sur les cris des vendeurs de l'*Ami du Peuple,* le journal de Marat, revient le thème en progression dissonante, suite de septièmes majeures se résolvant les unes sur les autres. Ensemble curieux de la ronde des enfants et des cris des maratistes. Lorsque Charlotte se dirige du côté de la boutique du coutelier, l'orchestre donne le thème de la volonté, précédant le motif en 6/8 de Charlotte : « C'est au cœur que tu frapperas », avec accompagnement en larges traits des cordes. Très belle la scène entre Charlotte et Barbaroux, très richement orchestrée, finissant par un ensemble d'une grande envolée. L'acte se termine par le chant des filles : « Allons enfants de la folie », suivi de la *Carmagnole*, chantée et dansée, avec sonnerie militaire en écho, sur les larges tenues du duo : « Aimons-nous dans la France et dans la liberté », de Charlotte et Barbaroux.

Au troisième acte, court prélude sur le thème de Marat, suivi du récitatif des solliciteurs, dont l'accom-

pagnement en syncope est bien dans la note. Le récitatif de Charlotte : « Ce que je fais est lâche » accentué à l'orchestre par le thème de la volonté, la scène du meurtre, les exclamations furieuses et largement traitées de la foule, à laquelle Charlotte jette le défi : « Le crime fait la honte », phrase de début du premier acte, souligné par le thème de la volonté. Au deuxième tableau après le prélude, le récitatif de Charlotte « Adieu, mon cher papa », son motif en 12/8 : « Séchez dans mes yeux vaines larmes », et l'invocation à Barbaroux : « Ah ! pitié, quelle douceur de vivre », d'un beau souffle, se terminant par un appel tendre à celui qu'elle ne reverra plus. Le dernier tableau, très court, est d'une grande puissance de timbre ; le chœur et l'orchestre tonnent, les cuivres et la batterie scandent brutalement le thème de Marat, interrompu un moment par le thème de la volonté accompagné par les cuivres et repris au finale.

Nous avons peut-être un peu trop rappelé les trois thèmes, mais c'est que l'orchestration repose entièrement sur eux. Ces thèmes ne sont pas de rappels d'une phrase s'attachant au personnage ; ils constituent l'argument de l'orchestre en des altérattons diverses, laissant les voix bien en dehors.

L'INTERPRÉTATION

Mlle Georgette Leblanc avec sa voix aux accents dramatiques, son maintien plein d'une fière distinction, sa figure fortement expressive, a présenté une Charlotte Corday très saisissante ; M. Cadio n'a pas assez de puissance vocale (c'est un baryton d'opéra comique) pour personnifier Marat, mais la netteté de

l'articulation, son talent de comédien et de chanteur l'ont merveilleusement servi et il a donné beaucoup de relief au sauvage prologue.

Le rôle de Barbaroux est un rôle de second plan, il était tenu par M. Mikaelly.

Charlotte Corday n'est pas une œuvre qui puisse obtenir un grand succès en province; il lui faut un grand cadre. Quel effet théâtral peuvent donc produire cette exiguë taverne du Paon avec ses quatorze ou quinze maratistes d'allure assez débonnaire; ce petit coin du Palais Royal d'où les célèbres galeries sont absentes avec l'enseigne du coutelier en caractères typographiques noirs sur papier blanc, coin qu'on dénomme jardin à cause de ses quatre arbres; cette mesquine place de la Liberté?

Le peu d'intérêt dramatique du livret est encore diminué par cette pauvreté de mise en scène. Car on cherche en vain l'action théâtrale dans ces divers tableaux; le rideau se lève à peine et le public (pas tout le public, certainement) sait où il va; quand Charlotte rencontre Barbaroux et qu'elle se fait expliquer la situation politique, le public sait déjà ce qui va en résulter. L'autre fraction du public est désorientée à la vue de ce Marat phraseur, mais peu sanguinaire; de cette Charlotte de bonne compagnie, savante qui disserte, mais non l'énergumène de la légende; et les vociférations « A mort la Gironde! » le laissent froid. La Gironde, dit un auditeur des troisièmes galeries, mais n'est-ce pas un fleuve? Alors, quoi! — Que peuvent la belle orchestration d'Alexandre Georges et l'excellente interprétation de M^lle^ Georgette Leblanc et de M. Cadio devant cette faiblesse de livret et cette pauvreté de mise en scène?

FATALIDAD

BALLET-LÉGENDE EN DEUX ACTES AVEC CHŒURS

Scénario de DE LANNOY et LENEKA, musique de Louis HILLIER

Représenté le 20 Décembre 1901.

DISTRIBUTION

Comte de Teruel	M. AVRAIN.
Fatalidad	Mlles PIATTI.
Fernand:.....	GIOLETTI.
Isabelle, fille du Comte.....	MAILLET.

La direction avait fait déjà une innovation : elle avait donné un ballet en un acte qui eut son petit succès. Le vendredi 20 décembre 1901, elle donna un grand ballet en deux actes d'un compositeur très apprécié, M. Louis Hillier, *Fatalidad*, ballet-légende avec chœurs.

M. Louis Hillier est Belge ; né à Liége en 1868, il fit de sérieuses études au Conservatoire de cette ville ; il obtint les premiers prix de violon, de fugue, d'harmonie et de composition ; puis, très jeune, fut chargé des cours de violon et d'harmonie. A 22 ans, il quittait Liége, allait perfectionner ses études d'harmonie à Milan, sous la direction d'Antonio Bazzini, puis à Berlin, sous la direction des célèbres compositeurs Moszkowski et Ghermheim.

Au début de 1895, il se rendit à Londres et s'y fixa. Membre de la *Foreign Press Association*, il fonda une école de violon et une société de quatuors : *Hillier string Quartet*. Chef d'orchestre remarquable, il dirigea successivement l'orchestre des Concerts et du Théâtre de Saint-Moritz, d'Enghien, de Spa et d'Aix. Ses compositions orchestrales sont nombreuses ; elles ont été jouées en Angleterre en des festivals ; en Italie, en Belgique et à la *Philharmonique* de Berlin. Il a écrit aussi beaucoup pour violon et violoncelle. Son ballet *Fatalidad* a été joué pour la première fois au Théâtre du Grand-Cercle d'Aix-les-Bains et y fut très chaleureusement accueilli.

LE SCÉNARIO

Le scénario de *Fatalidad* est fondé sur une vieille légende du pays d'Aragon, qui assignait à Fatalidad (fée de la fatalité) le pouvoir de bénir ou maudire l'union des jeunes gens du pays.

Au *premier acte,* devant l'entrée de la grotte de Fatalidad, nous voyons donc arriver le comte de Zeruel, sa fille Isabelle et son fiancé Fernand, accompagnés d'une suite nombreuse. On montre à Fernand la pierre sacrée sur laquelle la coutume veut qu'il jure fidélité à sa femme et on le laisse seul.

Successivement, les nymphes, les sylves lui apparaissent, puis Fatalidad elle-même, dont la beauté l'enthousiasme. — Sois mienne, lui dit-il. — Et Isabelle ? — Je ne l'aime pas, je ne convoitais que ses richesses ! — Soit, retourne au château; délie-toi de ton serment ! et me reviens. C'est le bonheur éternel pour toi ! Mais, si tu me trahis, c'est la mort !

Deuxième acte. — Fernand, pourtant, n'a pas eu le courage de son opinion. Nous le retrouvons, dans la cour d'honneur du château de Zeruel, sortant de la chapelle où son union avec Isabelle vient d'être célébrée. Des fêtes populaires commencent, mais Fernand est torturé par le souvenir de la fée qu'il revoit constamment au nombre des invités. Et lorsque Isabelle et Fernand vont prendre congé du comte, la pierre sacrée sort de terre, découvrant Fatalidad, qui vient réclamer sa proie et emporte Fernand dans son antre.

LA PARTITION

Divisée en deux parties (le premier et deuxième acte), qui se développent chacune sans interruption, la partition de *Fatalidad* n'en comprend pas moins ce que nous sommes habitués à appeler des morceaux détachables qui se succèdent naturellement ou sont reliés entre eux par des scènes mimées musicalement illustrées.

Point de prélude. Le quatuor décrit le calme de la nuit : au lever du rideau, l'obscurité complète règne sur la scène : à mesure que la symphonie s'avance, la lumière point, luit, éclate. C'est le jour ; les nymphes et Fatalidad dansent une *Mazurka du Réveil*, doucement rythmée en ses basses très originales. Le *Chant d'allégresse*, qui s'enchaîne, est éclatant et d'allure altière. L'écriture des voix et de l'orchestre de cette page prouve à l'évidence la connaissance du « métier » de l'auteur.

Après une scène, le *Chant d'allégresse* est repris en sortie et se perd en un diminuendo. Un épisode symphonique nous conduit à la *Valse des Nymphes*, un 3/4 lent procédant directement de Delibes, sans pourtant donner aucune réminiscence des œuvres de ce maître du genre. Un *Scherzo des Sylves* suit immédiatement et présente cette particularité (exemple unique, croyons-nous) d'être écrit pour harpes, bois et cuivres seuls. Point de cordes. Violini, alti, celli e bassi *tacent!*

Ah ! le bon billet, pour messieurs les archets, et ce qu'ils ont dû bénir M. Hillier ! En revanche, la harpiste et la première flûte se voient octroyer des soli qui ne

sont pas de première facilité. L'effet obtenu est très original.

Une nouvelle scène nous amène le *Pas de la Séduction*, que le cor anglais chante et que le violon solo, puis les 1ers violons concluent. Une cadence de la flûte nous amène alors un *Pas de deux* en *pizzicato* que termine *une valse brillante*.

L'orchestre a de nouveau la parole et l'acte finit sur un rappel du *Chant d'allégreese* que l'on entend dans le lointain.

Au deuxième acte, un *Intermezzo symphonique* amène, au lever du rideau, le *Chœur nuptial*, construit sur une pédale continue de cloches sur les notes do, ré, tandis que les harmonies changent. Effet assez curieux. Une sonnerie annonce la scène suivante, précurseur des réjouissances. C'est d'abord une *Danse populaire espagnole*, puis le *Pas de la Coupe* aux thèmes contrastés, se succédant, s'alliant et donnant grande opportunité aux deux premières danseuses de faire montre de science en l'art de la danse et de la mimique.

Enfin, une *Farandole* enjouée, gracieuse, chantante sans y perdre de son rythme. Vers la fin, les chants de joie éclatent, dans un style large, tandis qu'à l'orchestre se continue la joie d'un rythme entraînant. Une phrase gracieuse nous amène l'apparition inattendue de la fée qu'accompagne une symphonie plutôt agitée. Tour à tour, les principaux thèmes de l'œuvre reparaissent à l'orchestre, se combinent, et le motif choral de la malédiction s'unit à un rappel du son des cloches nuptiales et termine l'œuvre de façon impressive.

HAENSEL & GRETEL

CONTE LYRIQUE EN 3 ACTES ET 5 TABLEAUX

Poème de Mme A. WETTE

Version française de CATULLE MENDÈS

Musique de E. HUMPERDINCK

Représenté à Lille, le 23 Janvier 1902

DISTRIBUTION

La Fée Grignotte, mezzo ou falcon.....	Mme PATORET.
Pierre, fabricant de balais, baryton.....	M. CADIO.
Gertrude, sa femme, mezzo.....	Mmes ROSAY.
Haensel } leurs enfants { mezzo.....	MARLY.
Gretel } { soprano.....	MIKAELLY.
Le petit homme au sable, soprano	VINCENT.
Le petit homme à la rosée, soprano.....	THÉRY.
Enfants, soprani et alti.....	LES CHŒURS.

Haensel et Gretel est un opéra-féerie ou plutôt un conte lyrique en trois actes et cinq tableaux ; la musique est de M. Engelbert Humperdinck ; le livret de Mme Adelheit Wette, sœur du compositeur, M. Catulle Mendès en a fait la traduction française.

Cette œuvre a été représentée pour la première fois à Munich, le 30 décembre 1893, sous la direction de M. Ernest Possart et avec M. Hermann Lévi comme chef d'orchestre. Haensel et Gretel avaient pour interprètes Mlles Dressler et Borchers. Très chaleureusement accueillie, elle fut jouée sur toutes les scènes d'Allemagne, d'Autriche et de Russie.

Traduit en français, *Haensel et Gretel* fut représenté en février 1897, au Théâtre-Royal d'Anvers, sous la direction de M. Auguste Giraud, avec M. Ruhlmann comme chef d'orchestre. Les deux enfants eurent comme interprètes Mlles d'Agenville et de Camilli. Les théâtres de Rouen, Bordeaux et Nantes le donnèrent avec succès, et enfin, le 30 mai 1900, l'Opéra-Comique le présentait aux Parisiens. — M. Albert Carré *regnante*.

M. Messager dirigeait l'orchestre. Mlles Riodon (Gretel) et de Craponne (Haensel) personnifiaient les enfants ; Mlle Delna la fée Grignotte. M. Delvoye, le seul personnage masculin de la pièce, et Mme Dhumon, étaient le père et la mère ; Mlle Mastio, l'homme au sable ; Mlle Daffetye, l'homme à la rosée.

M. Humperdinck est encore un jeune ; il est né le 1er septembre 1854 à Siegbourg et fait ses études musicales à Cologne et à Munich. Comme lauréat des fondations Mozart, Mendelssohn et Meyerbeer, il fut envoyé successivement à Paris, en Italie et en Espagne, de 1880 à 1882. Il fut à Bayreuth avec Richard Wagner, l'aidant dans sa mise au net de *Parsifal* et dans la réduction au piano. Il fut le premier maître de Siegfried Wagner ; il fut ensuite professeur aux conservatoires de Barcelone, Cologne et Francfort. Pendant longtemps il remplit les fonctions de critique musical de la *Gazette de Francfort*. En 1897, il se retira à Boppart-sur-Rhin et ne s'occupa plus que de composition.

M. Humperdinck composa un grand nombre de lieders, de symphonies, telles que le *Bonheur d'Edenhall*, le *Pèlerinage de Kovelaer*, transforma l'opéra le *Cheval de bronze*, en remplaçant le dialogue parlé par des récitatifs, et écrivit la partition de *les Enfants du roi*, de Ernest Rosmer. Il donna une *Rapsodie à grand orchestre* et travaille en ce moment un opéra-comique sur une adaptation des *Demoiselles de Saint-Cyr*, comédie d'Alexandre Dumas. Parlant des *Enfants du roi*, Humperdinck disait : « J'ai employé une nouvelle forme mélodramatique qui, se basant sur les principes » de Wagner, harmonise pour ainsi dire la parole » dans le son. » Et il ajoutait (janvier 1879) que « cette innovation rencontrait beaucoup de difficultés » en Allemagne, où il règne un préjugé contre le » mélodrame ». Riemann, à propos de cet opéra, qui eut peu de succès, déclare que, se rapprochant du genre mélodramatique, il peut être considéré comme un rejeton dégénéré du drame wagnérien.

LE CONTE

Cette œuvre n'était pas primitivement destinée au théâtre. Mme Wette, qui avait écrit déjà quelques petits contes dialogués pour le divertissement de ses enfants, eut l'idée de prendre une légende devenue très populaire, Haensel et Gretel, histoire de deux enfants racontée par les frères Grimm dans leurs *Contes des enfants et du foyer*, notre *Petit Poucet* en allemand, et d'en faire un petit opéra. Elle envoya le manuscrit à son frère, en le priant de le mettre en musique, ce que celui-ci fit aussitôt. Ce petit opéra fut très chaleureusement accueilli par les amis de Mme Wette, et, à leur sollicitation, les deux auteurs résolurent de l'augmenter, de le transformer en vue d'un vrai théâtre et d'un vrai public. Alors ce petit conte musical devint un opéra-féerie grâce surtout à une riche et très développée iustrumentation.

Au premier acte, nous voyons les deux enfants Haensel et Gretel faisant le diable dans la chaumière pendant l'absence de leurs parents, ne songeant nullement à faire l'un ses balais, l'autre son tricot, mais sautant, chantant, dansant comme des petits fous, lorsque survient la mère. Celle-ci, d'un caractère peu commode, gifle à droite, gifle à gauche, s'empare d'un balai pour les châtier plus vigoureusement, mais, en les poursuivant, elle brise un pot plein de lait, pitance réservée pour le repas du soir. Plus de provisions ; que faire ? Elle envoie les enfants cueillir des fraises dans la forêt. A peine leur départ, le père rentre joyeux, un peu émêché, il est vrai, mais heureux de vider sur la

table une hotte pleine de provisions, produit d'une belle vente de ses balais. Puis, se retournant : « Mais, femme, que fait la marmaille ? » Gertrude lui raconte alors qu'Haensel a brisé le pot au lait, leur seule provision, et qu'elle les a envoyés chercher des fraises au roc Voilé. « S'ils allaient se perdre au bois ; et la sorcière, l'ogresse Grignotte ! » Et, sur ces mots, le père, chevauchant sur un vieux balai, raconte la légende de la fée Grignotte.

Le rideau, au second acte, se lève sur la forêt. Haensel cueille des fraises, pendant que Gretel s'amuse à tresser une couronne d'églantines, tout en chantant. Au loin, on entend le chant du coucou ; les enfants mangent les fraises, imitant le cri du coucou et se moquant de lui ; ils ont bientôt dévoré toute la cueillette. La nuit tombe ; les enfants, ne retrouvant plus leur chemin, commencent à s'effrayer. Mais un personnage habillé de gris se présente à eux ; c'est le « petit homme au sable » qui jette du sable dans les yeux des enfants pour les endormir. Les deux enfants s'endorment tout doucettement sur la mousse. Ils rêvent, et leurs rêves leur montrent quatorze anges vêtus de longues robes claires et traînantes, descendant deux par deux les degrés d'un escalier de nuages et pendant que la lumière augmente peu à peu, venant se placer autour des enfants endormis. Le rideau tombe lentement sur ce tableau.

Au troisième acte, les anges ont disparu ; le petit homme à la rosée apparaît et réveille les enfants en secouant sur eux de fraîches gouttelettes. Tout à coup le brouillard se lève et l'on aperçoit la maison de la fée Grignotte dont les murs sont en sucre candi. Haensel et Gretel, saisis d'admiration, se figurent que ce sont

les anges qui leur ont envoyé cette maison-bonbon. Haensel se risque à monter à la grille et à casser un petit morceau de sucre. La fée Grignotte s'avance doucement vers eux et jette une corde autour du cou d'Haensel. Terreur des enfants, que l'ogresse, se pourléchant en pensant au repas que lui promettent les beaux petits, essaye de calmer. Haensel est parvenu à se débarrasser de la corde ; il veut fuir, mais l'ogresse, avec sa baguette magique, les arrête. Elle enferme Haensel dans une cage et lui passe des gâteaux de riz afin de l'engraisser. L'orage gronde, la sorcière saisit un balai, l'enfourche et galope sur la scène. Puis, ouvrant la porte du four, elle engage Gretel à regarder si la pâte est cuite.

La gamine, méfiante, demande à la sorcière de lui montrer comment il faut s'y prendre. Quand celle-ci a passé sa tête dans la gueule du four, Haensel, qui a pu sortir de sa cage, saute sur elle, et, unissant ses efforts à ceux de sa sœur, il pousse Grignotte dans les flammes. Les deux enfants se mettent à danser, à chanter ; le père et la mère surviennent, et tous célèbrent la protection divine.

Comme on le voit, *Haensel et Gretel* est un simple conte de fées ; c'est enfantin, c'est simple ; mais c'est gracieux, c'est poétique, c'est frais. Cela repose des drames lyriques, des lamentations à grand orchestre.

LA PARTITION

La partition de Humperdinck a trois actes assez courts, précédés d'un important prélude ; c'est ce que nous appelions autrefois une ouverture. Ce prélude en

a, du reste, les principes ; il résume les divers motifs qui se développeront dans l'œuvre.

Les premières mesures de ce prélude sont un motif religieux, un *andante con moto* en 4/4 exposé pianissimo par les cors et repris par différents instruments. Suit un *allegro non troppo* en 2/4, en notes piquées, donné par la trompette, accompagné en traits chromatiques par les cordes et les bois. Les violons donnent un charmant andante largement traité que reprennent les cors et les flûtes ; puis, les hautbois joyeux attaquent un motif que nous retrouvons au dernier acte. A son tour, le basson entre en lice et les violons et les altos lui tiennent compagnie avec un contre-chant très développé. Les trombones, à leur tour, s'emparent, en le modifiant, du motif que les cors donnaient aux premières mesures et laissent ensuite la parole, comme l'on dit aux distributions solennelles de prix, aux hautbois et aux cors. Les divers motifs déjà entendus reviennent aux flûtes et aux violons. Le prélude se termine sur la phrase d'ouverture.

Au premier acte, le rideau se lève sur un motif donné par les flûtes et les clarinettes, précédant la gracieuse chanson de Gretel : « Blanche et toute en soie, qui trotte là-bas ». Bien amusant le dialogue des enfants avec la belle phrase d'Hænsel : « Riz au lait », et celle non moins gracieuse de Gretel : « Viens, frérot, dansons tous deux », qui se termine par la leçon de danse en 2/4 bien cadencé. L'entrée de la mère est signalée par de vigoureux accords des cordes ; on trouve ensuite les lamentations de Gertrude, la chanson pittoresque du père et la chevauchée, rythmée par les contrebasses et les violoncelles. L'orchestration de la fin de cet acte contient de belles harmonies.

Le prélude du deuxième acte, intitulé la *Chevauchée de la Sorcière*, d'une écriture très colorée, très fantaisiste, est bâti sur les mêmes timbres que la chevauchée du père du premier acte. Au lever du rideau, Gretel donne très piano une délicieuse chansonnette : « Au bois un petit homme ». On entend au loin le chant du coucou ; les enfants imitent ce cri en moquerie, accompagnés par un motif des violons aux modulations infinies. L'épisode des légers bruits du soir dans la forêt est remarquablement dessiné ; le solo de violon, les échos, les dernières phrases des enfants apeurés ; la belle et simple mélodie de l'Homme au sable ; la prière des enfants : tout cela est d'un délicieux effet ; toute cette scène est écrite dans la mesure 4/4. La pantomime des anges est développée en une belle page d'orchestre sur le motif de l'Homme au sable.

Au troisième acte, un nouveau prélude, le motif qui n'a pas encore été entendu, est joué d'abord par les cors, puis par les hautbois. L'Homme à la rosée se présente avec le même motif, légèrement modifié, que celui de l'Homme au sable : seul l'accompagnement change ; au lieu des bois, c'est la harpe qui accompagne. Très gracieux l'air de Gretel : « Entre les branches d'or », dans lequel s'enchevêtrent très drôlement le chant de l'alouette et celui du coq. Nous n'oublierons pas le récit du rêve de Gretel : « J'entendais en des frissons », qui termine cette scène. La seconde scène débute par un duo des deux enfants, duo très vif, très animé, lorsqu'ils aperçoivent le Château-Gâteau : au début, une très belle mélodie des violons sur la quatrième corde. Grignotte se montre ; son chant de tendresse : « Blondin et Blondine, c'est chez moi que l'on dîne », est accompagné par un agréable motif qui passe

successivement à la clarinette, au hautbois et aux violons. Très drôle la phrase de Grignotte : « Bokus-pokus, c'est ma loi ». A signaler la chevauchée, la jolie valse : « Hourra! la vieille est à son tour », chantée à la tierce par les deux enfants, le petit intermède symphonique et le chœur final des petits ressuscités : « N-i ni, c'est fini, l'épouvante et le souci ».

La morale de ce conte, notée en blanches et rondes, est chantée à l'unisson par tous les interprètes : « C'est au pire du chemin que Dieu nous tend la main ».

Tout ceci n'est en somme que la charpente de l'œuvre, car elle est très touffue, très compliquée, très travaillée. Des thèmes populaires, des ronds d'enfants se développent sur une orchestration très polyphonique, très fouillée; il y a une chanson à boire, une prière, une valse, une chevauchée de sorcière. La mélodie foisonne; la plus parfaite limpidité règne dans toute la partition; rien n'est plus chantant. On fredonnera en sortant les jolis airs de Gretel, de l'Homme au sable et la prière des enfants.

Il ne faudrait cependant pas oublier de parler dans cette analyse des thèmes conducteurs; les néo-musiciens ne nous le pardonneraient pas. « L'étude thématique » de M. Desgranges, que nous recevons à l'instant, nous permettra de suppléer à notre inexpérience sur ce travail et de vous dire d'après lui : « Parmi les thèmes conducteurs de cette partition, il faut en distinguer deux sortes. Les premiers sont ceux auxquels on peut prêter une signification précise, psychologique ou descriptive. Les seconds sont les motifs qui reparaissent dans le tissu symphonique sans un sens particulier d'évocation. Ces derniers sont d'ailleurs réservés presque toujours aux scènes

où ils apparaissent pour la première fois et ils ne reviennent plus dans le courant de l'ouvrage. »

Le premier thème conducteur est celui de la *Prière* au début du prologue ; puis celui des *Enchantements de la sorcière ;* le thème de la *Délivrance*, celui de la *Gourmandise*, qui reviennent tous dans le finale du prélude. Au premier acte, celui de la *Danse ;* celui de la *Chanson du Père*, que M. Desgranges dit être écrit en hypodorien (mineur sans note sensible) ; celui de la *Chevauchée* et celui des *Mystères de la forêt.* Au troisième acte, celui de *Grignotte* et celui de l'*Ogresse* dans le prélude ; puis celui de la *Joie*, qui se mêle avec celui de la *Gourmandise*, puis avec celui de l'*Ogresse.*

L'INTERPRÉTATION

Haensel et Gretel, c'étaient M^mes^ Marly et Mikaelly ; toutes deux avaient bien travaillé leur rôle et l'ont gaiement interprété. Elles paraissaient joyeuses de jouer ces petits personnages amusants ; elles ont bien rendu le côté enfantin, la mimique drôlette. Vrai gamin aux gestes brusques et assez volontaires, M^me^ Marly a bien chanté le dialogue de l'entrée du premier acte : « C'est Madame L'Oie », le « Coucou, tends le cou », du deuxième acte, et le « Joli gâteau » du troisième.

M^me^ Mikaelly, dont le rôle est plus important, a été excellente dans sa jolie chanson du 2^e^ acte : « Au bois un petit homme », dans la prière : « Quand le soir je vais au lit », et dans les duos du 3^e^ acte ; n'oublions pas les couplets en temps de valse : « Devant le château-gâteau ». Pierre, le fabricant de balais, c'était

M. Cadio, le chanteur élégant, le comédien complet, qui sait se plier à tous les emplois ; il a montré une vraie gaieté et donné de la vie au premier acte. Il a obtenu un beau succès, comme il en obtiendra toujours, même dans les rôles effacés. Très bien dits, très bien chantés ses couplets : « Quand on est riche, on s'empiffre ».

Que ne peut-on dire les mêmes choses agréables aux autres interprètes de rôles, moins importants, il est vrai ! C'est regrettable, mais cependant, les éloges faits aux vraiment bons artistes n'auraient aucune valeur, si on les distribuait à tous, et sans mélange. On ne pouvait exiger de Mmes Rosay, Patoret, Théry et Vincent, la même compréhension de leur rôle et les mêmes moyens vocaux ; si elles les possédaient, elles ne tiendraient plus leurs emplois modestes sur notre scène. Mlle Rosay, si elle a donné franchement les répliques, n'a pas chanté avec assez de netteté son air d'entrée : « Oui-da, le vaurien vaut la vaurienne », d'une modulation certainement très accidentée. Mme Patoret n'a pas un volume de voix suffisant pour le rôle assez dur de l'Ogresse ; les effets ont été perdus. Pas assez délicatement dit par Mme Vincent le joli motif : « C'est moi ! c'est l'homme au sable ! » Trop chevrotées par Mlle Théry, les courtes phrases : « Moi, l'homme à la rosée ». En somme, beaucoup de bonne volonté chez ces interprètes, ce dont on doit les remercier.

Bien que mieux travaillée à l'orchestre que beaucoup d'ouvrages, l'interprétation instrumentale fut encore un peu diffuse ; les nombreuses phrases mélodiques aux diverses parties, surtout aux cordes, n'étaient pas assez en dehors ; ce sont elles qui donnent la caractéristique de l'orchestration de Humperdinck. Excellente

mise en scène ; jeux de lumière bien distribués dans la pantomime des Anges à la fin du 2e acte ; très bien planté ce décor. Quant au château-gâteau, il nous paraît trop image d'Epinal, et la position du four, pas plus que celle de la cage, n'est heureuse à l'œil ; tout cela manque de perspective.

GRISÉLIDIS

CONTE LYRIQUE EN TROIS ACTES AVEC UN PROLOGUE

Poème d'Armand SYLVESTRE et Eugène MORAND

Musique de J. MASSENET

Représenté à Lille, le 20 Février 1902.

DISTRIBUTION

Grisélidis, soprano lyrique	Mmes MIKAELLY.
Fiamina, soprano	MARLY.
Bertrade, soprano	ROSAY.
Loys	Petit EDOUARD CARDON.
Le Diable, baryton ou basse chantante	MM. RAMIEUX.
Alain, ténor	MIKAELLY.
Le Marquis, baryton	CADIO.
Le Prieur, baryton	DUFRANNE
Gondebaud, baryton ou basse chantante	BERTON.

La première représentation eut lieu le 20 novembre 1901 à l'Opéra-Comique ; les interprètes étaient Mmes Lucienne Bréval, Typhaine, Daffetye ; MM. Maréchal, Lucien Fugère, Dufranne. M. André Messager était au fauteuil du chef d'orchestre. M. Albert Carré avait soigné comme toujours la mise en scène ; décors de G. Jusseaume, costume de Bianchini et Doucet. *Grisélidis* obtint un très beau succès.

Le conte lyrique de Massenet est tiré du mystère de Silvestre et Morand par l'un des auteurs, M. Morand. mystère que, quelques jours avant, l'on entendait sur notre scène, ainsi que sa principale interprète parisienne, Mlle Moreno. Les auteurs l'ont tiré du conte de Perrault, qui lui-même en avait recueilli la légende.

Comme toutes les adaptations, celle-ci présente une sensible antinomie entre le mystère et le conte. Si le poème n'a plus cet archaïsme qui en faisait tout l'intérêt, s'il devient beaucoup plus moderne, il a reçu un développement musical qui l'a rendu gracieux et charmeur.

La scène se passe en Provence au moyen âge : En un prologue assez développé, le berger Alain, seul, regarde dans la campagne la venue de Grisélidis, dont il est amoureux et dont il vante la beauté : « Ouvrez-vous sur mon front, portes du paradis ». Le marquis de Saluces, qui était en chasse dans la forêt voisine, entrevoit la chaste bergère. Lui qui, jusqu'alors, avait

été insensible, est transporté à sa vue et lui demande aussitôt si elle veut être sa femme. Grisélidis lui répond qu'elle est sa servante et qu'elle ne peut que lui obéir ; le marquis la fait alors conduire au château par son prieur. Alain, seul, désespéré, s'éloigne : « Fermez-vous sur mon front, portes du paradis. »

Le premier acte se passe dans le château ; la servante Bertrade, travaillant au rouet, chante une complainte. Le marquis va partir pour la Terre-Sainte où il doit doit combattre les infidèles, laissant sa femme et son jeune fils Loys sous la garde du prieur. Celui-ci émet des doutes sur la fidélité des femmes en l'absence de leur époux. Le marquis répond qu'il ne doute pas de la fidélité, de l'obéissance de Grisélidis, et le diable lui-même serait là... « Monseigneur, me voilà », répond celui-ci, sortant du triptyque. Ce diable de joyeuse humeur raille le marquis sur sa confiance irréfléchie. Un pari s'engage et le marquis, pour lui prouver sa quiétude, lui donne en gage son anneau nuptial. Un peu naïf, ce marquis ! mais au XIV^e^ siècle... Le diable parti, le marquis fait ses adieux à Grisélidis, embrasse son enfantillet : « O mon fils, avant la vie, apprends l'honneur », puis s'éloigne avec ses chevaliers. Grisélidis, tenant son enfant près d'elle, rêve, les yeux perdus, tandis qu'au loin dans la campagne le son des fanfares décroît et s'éteint.

Au deuxième acte, sur la terrasse plantée d'orangers, devant le château, le diable, un bouquet de fleurs d'orangers à la main, se réjouit d'être si tranquille : « Seul, loin de sa femme, qu'on est bien, c'est le vrai paradis, quand les chats n'y sont pas, les souris... » « Pardon, survient Fiamina, bourrue, les chats sont là, monsieur. »

Querelle de ménage entre le diable et sa femme, qui se raccommodent à la seule pensée du mal qu'ils pourront faire ensemble en s'efforçant de perdre Grisélidis. Tous deux se présentent à elle, comme arrivant d'Orient et lui apportant des nouvelles du marquis. Le faux marquis lui apprend que la femme qui l'accompagne est une esclave achetée par le marquis pour en faire sa femme et que celui-ci ordonne, en attendant le mariage, que tout le monde lui obéisse et qu'elle soit la maîtresse au château. Comme preuve, le diable lui montre l'anneau nuptial du marquis. Grisélidis se courbe à la volonté qu'elle croit être celle de son époux. Désappointement et fureur du diable. Il essaie un autre moyen. Il met Grisélidis en présence d'Alain, le berger qui, au prologue, soupirait son amour. Grisélidis va succomber aux doux propos du pâtre lorsque survient le jeune Loys. L'enfant sauve la mère; le diable en est encore pour les frais de sa ruse. Une dernière ressource lui reste : il enlève l'enfant.

Au troisième acte, Grisélidis est dans son oratoire, les volets du triptyque sont clos, la croix est toujours sur l'autel ; accoudée à la fenêtre, elle fouille des yeux l'horizon, cherchant ses serviteurs qui parcourent la forêt ; elle se dirige vers le triptyque et tombe à genoux : « Des larmes brûlent ma paupière, Dieu ne m'a pas » rendu mon fils ». Elle ouvre le triptyque ; la statue de sainte Agnès a disparu.

C'est alors que, sous un déguisement de vieillard, le tentateur reparaît, annonçant que c'est un jeune et élégant corsaire qui a enlevé l'enfant, et qu'il demande un baiser pour le lui rendre. Grisélidis feint de se rendre, mais, prenant un poignard d'une des panoplies, elle le trempe au bénitier du triptyque et en asperge le

faux vieillard. La marquis paraît; il est sans heaume et sans armes, le haubert entaillé de coups d'épée ; le diable, toujours déguisé en vieillard, lui insinue qu'en son absence sa femme a bien pu le tromper et la lui montre au loin ; il lui tend son poignard pour venger son honneur. Mais en saisissant le poignard le marquis aperçoit son anneau à la main du diable ; il doute, et jetant son poignard à la vue de Grisélidis : « Devant de vous parler suis-je encore votre épouse ? » lui dit-elle. Le marquis apprend la ruse du diable et l'enlèvement de son fils. Il cherche une arme et va pour arracher une épée à une panoplie ; toutes les panoplies disparaissent. La prière seule lui reste pour conjurer le démon. Il se jette à genoux avec sa femme devant le triptyque. Bientôt la croix placée devant l'autel se transforme en une épée flamboyante dont le marquis s'empare. Tous les cierges de l'oratoire s'allument en même temps ; dans le clocher, les cloches sonnent d'allégresse. Le triptyque s'ouvre avec fracas. Sainte Agnès est de nouveau sur son piédestal, tenant l'enfant endormi devant elle. Les gens du château, accourus, demeurent sur le seuil, immobiles, en extase. Le marquis prend l'enfant, qui s'est réveillé, et le présente à Grisélidis, pendant que des voix dans les cieux chantent le *Magnificat*.

Comme on le voit, ce poème exige une grande mise en scène ; comme tous les contes, c'est aussi une féerie.

LA PARTITION

Sur ce conte, Massenet a écrit une musique mélodieuse, bien chantante, un peu superficielle cependant,

qui se développe facilement pendant ces trois actes et laisse après elle une impression de charme sans aucune fatigue. Massenet a reçu en partage, disait-on dernièrement encore, de très riches dons d'artiste : de l'invention mélodique, une chaleur de passion sensuelle mais incontestable, un sens vif du pittoresque, une belle compréhension de la couleur orchestrale. Ces dons, le compositeur les montre certainement dans *Grisélidis*, mais il montre aussi son désir de plaire, son amour de l'effet. Ne lui en tenons pas rigueur, car il réussit à nous plaire et la critique se trouve désarmée. On ne discute pas son italianisme, sa mièvrerie; on reste sous le charme d'une musique aimable, bien que d'une technique sûre. Le mystère de la Comédie-Française est triste et mélancolique ; le conte de l'Opéra-Comique est, grâce à la reliure musicale de Massenet, agréable, quoique mélancolique.

« La partition de *Griselidis* est-elle un chef-d'œuvre? » On me l'a dit, je n'en sais rien, disait M. A. Pougin » dans le *Ménestrel* à la première de l'Opéra-Comique, » mais ce que je sais et ce que j'affirme », affirmerons-nous aussi après lui, « c'est que c'est une œuvre » séduisante, vivante, chantante par-dessus tout. »

Grisélidis est une suite de phrases musicales reliées entre elles, soit par des airs, soit par des duos, soit par des trios d'une forme bien précise, généralement assez courtes, mais bien vivantes. C'est un tout harmonieux qu'on n'analyse pas. Citons seulement quelques passages qui ont le plus frappé les auditeurs.

Au prologue, dont le prélude est très curieux de timbre, la phrase du berger Alain : « Voir Grisélidis, c'est connaître » ; celle de Grisélidis : « La volonté du Ciel, sans doute », et la plainte d'Alain à la tombée du

rideau : « Fermez-vous sur mon front, portes du paradis ».

Au premier acte, la chanson, une sorte de fabliau de la suivante Bertrade, l'ariette d'entrée du Diable, à l'allure franche et gaillarde ; la cantilène du marquis : « Traiter en prisonnière », le serment de Grisélidis : « Devant le soleil clair », et le petit interlude orchestral. Au deuxième acte, l'entr'acte, idylle d'une écriture un peu vague, un peu indécise ; l'air-bouffe du Diable : « Loin de sa femme, qu'on est bien » ; le chant si doux de Grisélidis sur la terrasse : « Il partit au printemps, voici venir l'automne » ; la prière ; la chanson d'Alain : « Je suis l'oiseau que le frisson d'hiver chasse de la ramée » ; le duo : « Dans tout mon être, quel émoi » ; le finale d'une orchestration très colorée et assez puissante. Au troisième acte, qui est très court, la prière de Grisélidis : « Des larmes brûlent ma paupière » ; l'air du Diable : « Le corsaire est galant, madame » ; le duo et la phrase touchante : « L'oiselet est tombé du nid ». Le rideau tombe sur le chant du « Magnificat » des chœurs dans la coulisse.

L'INTERPRÉTATION

L'interprétation générale a été bonne ; les quelques faiblesses disparaîtront ou se fondront dans l'ensemble, les artistes chantent avec plaisir la musique de Massenet ; les études en sont attrayantes. Ils n'ont pas à rechercher les nuances : le compositeur les indique suffisamment par la construction et ses phrases.

M^me^ Mikaelly a bien compris, bien joué le rôle gracieux de Grisélidis dont elle a su rendre la simplicité ;

le serment « Devant le soleil clair » a été chanté avec âme. M. Cadio a conquis son public dès le premier acte dans la cantilène « Traitée en prisonnière », si gracieuse en ses modulations *largo cedato*. M. Mikaelly donne toujours ses belles notes, mais ne paraît pas se douter de l'impression qu'elles doivent donner. Quant à M. Ramieux, il a fait une belle création : il a donné un Diable-Vert toujours bon enfant, même et surtout quand il veut faire le mal, gros et gras, enfin le Diable qui ne fait pas peur, le Diable d'opérette, comme il semble bien que Massenet a voulu, se rappelant que dans sa jeunesse, il avait cultivé l'opérette et qu'il avait donné « aux Mirlitons » en 1874 et 1876 *l'adorable Bel-Boul* et *Béringère et Anatole*, toutes deux sur des paroles de Meilhac. Mme Marly a joué convenablement Fiamina, la femme du diable ; quant à Mme Rosay, elle n'a certes pas été bonne : le fabliau du premier acte, si joli dans son archaïsme, a été chanté sans goût, comme une complainte.

L'orchestre, sous la direction de M. Bromet, a bien détaillé les nuances qu'exige la musique de Massenet et qui en sont tout le charme.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)	2
Bonsoir, voisin	1
Carmen	4
Cavalleria rusticana	3
Chalet (le)	1
Charlotte Corday	4
Faust	5
Favorite (la)	1
Fille du Régiment (la)	2
Grisélidis	7
Haensel et Gretel	6
Hamlet	1
Lakmé	2
Louise	3
Maître de Chapelle (le)	2
Manon	3
Mignon	4
Mireille	2
Noces de Jeannette (les)	3
Paul et Virginie	3
Princesse d'Auberge	4
Rigoletto	1
Roi d'Ys (le)	1
Samson et Dalila	2
Si j'étais Roi	2
Traviata (la)	2
Vie de Bohême (la)	5

BALLET

Fatalidad	2

OPÉRETTES

Amours de Pierrot (les)	3
Belle Hélène (la)	5
Boccace	2
Cloches de Corneville (les)	3
Fêtards (les)	16
Fille de Madame Angot (la)	3
Grand Mogol (le)	2
Grande Duchesse (la)	4
Mamzelle Nitouche	2
Mascotte (la)	3
Mousquetaires au Couvent (les)	5
Périchole (la)	6
Petites Brebis (les)	3
Pompier de service (le)	7
Timbale d'Argent (la)	2
28 jours de Clairette (les)	1
Voyage de Corbillon (le)	2

La saison lyrique, commencée le 3 octobre 1901, a été terminée le 25 mars 1902.

SAISON 1902-1903

Directeur : M. BOURDETTE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	BERTON.
Premier chef d'orchestre		BROMET.
Deuxième chef d'orchestre		LAIGRE.
Premier ténor	FLACHAT puis	BOULO.
Deuxième ténor		EMERY.
Baryton		CADIO.
Première basse		FERRAN.
Deuxième basse		BERTON.
Trial		
Première chanteuse légère	Mmes	TORRÈS.
Première dugazon		STEPHANE.
Deuxième dugazon		MARLY.
Mère Dugazon		PATORET.
Première chanteuse d'opérette		A. GOET.

SAPHO

PIÈCE LYRIQUE DE HENRI CAÏN ET BERNEDE

D'APRÈS LE ROMAN D'ALPHONSE DAUDET

Musique de J. MASSENET

Représentée à Lille, le 20 Novembre 1902.

DISTRIBUTION

Fanny Legrand		Mmes TORRÈS.
Divonne		PATORET.
Irène		STEPHANE.
Jean Gaussin	FLACHAT puis	BOULO.
Caoudal		CADIO.
Cesaire		FERRAN.
La Buderie		VILLARET.
Le patron du restaurant		DEFRANNE.

Ce titre sur une scène lyrique rappelle la courtisane de Mytilène que Gounod a chantée en un opéra en trois actes, réduit plusieurs années après en deux actes et donné avec succès le 16 avril 1851 sur la scène de « l'Académie nationale de musique ». Ce n'était pas du reste la première fois que les amours tragiques de la courtisane avaient été contées en musique. On trouve dans les archives des théâtres un drame lyrique en trois actes, de Martini, représenté au théâtre Louvois, en 1794 ; un opéra allemand, de Kanne, joué à Vienne en 1810 ; un opéra en trois actes, de Reicha, représenté, mais sans succès, à l'Académie royale de Musique, en 1822; et un opéra hollandais, de Van Brée, représenté à Amsterdam, en 1834, et joué dix-sept fois de suite, fait mémorable dans les annales du théâtre de cette ville.

L'œuvre de Massenet ne met pas en scène la courtisane Lesbienne ; elle est tirée du roman d'Alphonse Daudet, et ce sont les amours modernes de Fanny Legrand et de Jean Gaussin, dont MM. Henri Cain et Bernède ont fait une adaptation lyrique, après en avoir fait une adaptation dramatique ; leur drame en cinq actes a été joué pour la première fois au Gymnase, le 18 décembre 1885, par M^me^ Jane Hading et M. Damala. Elle a été donnée sur notre scène, cette histoire cruelle que Daudet avait écrite comme un enseignement : « A mes fils quand ils auront vingt ans », telle est la

dédicace de l'œuvre. Le livret de la pièce lyrique diffère nécessairement du drame. Il fallait concevoir une autre version de l'œuvre du romancier, resserrer les évènements, condenser l'action, tout en mettant en relief les situations indispensables.

La pièce lyrique de Massenet a été représentée à l'Opéra-Comique, le 27 novembre 1897 ; elle fut jouée par Mmes Emma Calvé, Charlotte Wyns, Julia Guirandon ; MM. Leprêtre, Marc Nohel, qui fit un court passage sur notre scène, Gresse fils, Maurice Jacquet, Dufour. Le succès fut éclatant pour le compositeur et pour son interprète, Mlle Calvé, qui avait composé ce rôle écrasant en comédienne habile, souple, et en cantatrice de premier ordre.

LE LIVRET

Le premier acte montre un bal costumé dans l'atelier du sculpteur Caoudal ; Jean se trouve en présence de Fanny Legrand, que dans les ateliers l'on nomme Sapho ; les allures provocantes, les ardentes paroles de la jeune femme troublent son âme jeune et ingénue ; elle le presse, elle l'enivre d'accents inconnus pour lui, et sur ses instances il quitte l'atelier, s'enfuit avec elle, tandis que le bal continue dans un fol entrain.

Au deuxième acte, le petit logement de Jean, rue rue d'Amsterdam. Tout en travaillant, il chante sa « Magali ». Son père, le vieux Césaire, et sa mère, l'excellente Divonne, sont là avec sa cousine Irène ; tous trois vont repartir pour la Provence aimée, tandis que Jean restera seul dans ce Paris dont ils ont peur. Les parents éloignés, Jean pense à sa famille, à sa

Provence, lorsque subitement entre Fanny. Jean avait rompu; il croyait tout fini, mais Fanny, quand elle aime, c'est pour longtemps. Jean se défend avec mollesse; elle l'enlace de tant de caresses, lui rappelle tant de doux souvenirs, qu'éperdu Jean se jette à son cou plus fou que jamais.

Au troisième acte, nous sommes à Ville-d'Avray, dans un jardin de restaurant, Fanny et Jean ont leur nid tout près; de la fenêtre entr'ouverte du chalet on entend leurs propos d'amour. Arrive au restaurant *A la friture sans pareille* une bande de joyeux compagnons et de demoiselles pas revêches, La Borderie et Caoudal en tête; et la petite noce commence au milieu du tapage. Jean passe; aussitôt reconnu, il est fêté par ses anciens amis. Caoudal, négligemment, lui demande: « Toujours avec Sapho? » Jean ne comprend pas; « Sapho », dit-il; « Mais oui, riposte Caoudal, Fanny Legrand, Sapho le beau modèle ». Jean est atterré. « Quoi, Sapho, ma Fanny, c'était elle! Non, c'est fini, je ne la voie plus ». On lui raconte les aventures de Sapho : Le graveur Froment qu'elle a rendu faussaire. Sapho paraît à ce moment radieuse; Jean s'élance vers elle, lui dit qu'il sait tout et part comme un fou. Fanny, calme, insolente, invective ses anciens amis : « Désormais mon âme est morte pour aimer; mais je vous hais, canailles ».

Le quatrième acte se passe en Avignon dans la petite maison de Césaire et de Divonne. Jean est venu se réfugier au foyer paternel; mais il reste inquiet et Irène, la douce cousine, ne peut l'arracher à ses souvenirs. Césaire accourt bouleversé, renvoie Irène et, s'adressant à Jean : « Mon pauvre enfant, là, elle arrive, te demandant ». Et Fanny se présente implorant son

pardon. Jean d'abord la repousse, puis se laisse fléchir et tombe dans ses bras. C'est alors que l'on voit revenir Césaire et Divonne. « Mon fils, dit Césaire, rentre chez nous ». — Et Divonne sévèrement à Fanny : « Vous, partez ! » — « Mais qui donc êtes-vous ? » réplique celle-ci d'un ton hautain. — « Sa mère ! » — « Ah ! madame, pardonnez-moi ! » Et elle s'éloigne en baissant la tête.

Nous nous retrouvons, au cinquième acte, dans la petite maison de Ville-d'Avray, où Fanny est venue se réfugier ; elle est seule, elle pense à Jean et relit ses lettres, mais son parti est pris, elle partira, elle oubliera. Tout à coup la porte s'ouvre, Jean entre, Jean qui a tout quitté pour la revoir et qui l'aime plus que jamais. C'est elle, maintenant, qui lui parle raison et le conjure de ne plus penser à elle. Jean se révolte, puis se calme et s'endort dans un fauteuil, en tenant dans ses mains la main de Fanny. Fanny, dont la résolution est prise, s'approche d'une table et écrit ce billet : « Adieu, m'ami, je pars à tout jamais. Ne m'en veux pas, car je t'aimais, je t'aime toujours et je pleure. J'accomplis mon devoir et j'en suis toute fière. S'il est vrai que là-haut existe un bon Dieu, je pourrais maintenant lui faire une prière et lui parler de toi. C'est tout. Adieu ! »

Et tandis que Jean rêve, elle lui donne un baiser et s'éloigne dans la nuit.

Dans ce livret, dont chaque acte présente un contraste complet : bruyant, turbulent, grouillant au premier ; gracieux, tendre, idyllique, puis passionné, fougueux au deuxième ; gai, mouvementé, puis tragique au troisième ; triste, calme au début, ensuite pathétique, ardent, émouvant au quatrième ; plaintif,

triste et cruel au cinquième, J. Massenet a trouvé un ensemble de situations qui lui a permis de développer ses qualités de souplesse, d'élégance et de séduction.

LA PARTITION

Une courte introduction, donnant un motif qui reviendra souvent dans l'œuvre en des modulations diverses et qui précède la conversation, au premier acte, de Fanny et de Jean, sans aucune altération. Au lever du rideau, un orchestre de tziganes se fait entendre dans les coulisses et donne la note bruyante qui se soutiendra pendant tout l'acte. Jean exprime son étonnement, dans le beau passage en 12/8 : « Est-ce vraiment un songe », interrompu par le refrain de Fanny, dans la coulisse : « La reine des modèles », que la foule des invités répète ; puis, dans le récitatif : « Ce monde que je vois », qu'accompagne le quatuor où dominent les violoncelles. Très curieux l'accompagnement scandé de la conversation de Jean et de Fanny, conversation, *très, très animée* qui se termine par une czardas endiablée.

Au deuxième acte, court interlude. Jean, tout en travaillant, chantonne le simple et gracieux air provençal sur une poésie de Mistral : « O Magali, ma tant amado. » Tout cet acte a un caractère de douce intimité, de tendresse, depuis le moderato 2/4 d'Irène : « C'était bien gentil autrefois », exquis de simplicité, le motif 3/4 de Divonne : « Il faut nous dire adieu », jusqu'aux motifs vifs et pleins d'entrain de Fanny, son chant gracieux du Magali et du 6/4 : « Pendant que tu travaillerais », se continuant en un ensemble en tierce pour se terminer à l'unisson.

Le troisième acte s'ouvre sur quelques mesures animato ; Fanny, continuant sa conversation : « Et le dimanche nous irions », rappelle les beaux jours du vieux ménage, un ménage d'un an. Massenet n'a pas pris pour thème de sa pièce le *Favellar in musica ;* il conserve là l'ancienne formule des duos qu'accompagnent de délicieux enveloppements de cordes. Le Massenet de *Thaïs*, de *Manon*, se retrouve dans ces ensembles. La scène change, c'est maintenant l'opéra-bouffe ; la bande joyeuse de Caoudal, qu'accompagnent de non moins joyeuses demoiselles, fait son entrée bruyante, d'où des exclamations, des cris, qui rappellent le premier acte. Ces accents de fête sont brusquement interrompus par l'arrivée de Jean et de Fanny ; ici, c'est le drame, la déclamation de Jean avec son accompagnement en petits traits heurtés de triples croches. Revient le motif d'entrée annonçant Fanny. Très belles, ses imprécations : « Cet enfant, dont l'amour », accompagnées par les batteries des cordes en contretemps, que terminent quelques mesures en tempo agitato.

Au quatrième acte, qui est un des plus gracieux de l'œuvre, une dizaine de mesures de prélude et l'on entend les chants lointains du Magali et les danses des tambourins et des flageolets. Combien délicieux le motif d'Irène : « Si javais un jour quelque peine », avec son accompagnement de hautbois ! Fanny vient encore troubler ce retour à la vie calme et reposante ; très délicatement écrit, ce chant large : « Ne m'en veux pas d'être venu », que l'orchestre accentue par de larges traits. Cet acte finit brusquement en phrases courtes, et l'on entend au loin les flageolets et les tambourins.

Le cinquième acte est court. C'est un long récitatif de Fanny qui précède l'arrivée de Jean. Il se termine

sur un joli dessin d'orchestre qui souligne la lettre sur le chant plaintif du violon-solo soutenu par les tenues des instruments à vent.

Cette bien incomplète étude de la partition, indique seulement les principaux motifs de *Sapho*, où Massenet a développé ses thèmes charmeurs, mais où nous n'avons pas encore retrouvé les grandes envolées de *Manon*, d'*Hérodiade*, de *Werther*. Massenet reste féministe, il idéalise *Sapho*, comme il a idéalisé *Thaïs*, *Charlotte*. C'est là où l'œuvre de Daudet n'existe plus ni son enseignement.

* * *

C'est devant une salle des grands jours que cette première a été donnée. Grâce à M^lle^ Torrès, à elle seule, ce fut un grand succès. Notre première chanteuse a eu un véritable triomphe de chanteuse et de comédienne. Nous ne détaillerons pas ce soir les beaux passages où sa belle diction a émerveillé les nombreux spectateurs qui n'étaient pas encore venus au Théâtre. Nous rappellerons seulement avec quel art M^lle^ Torrès a su donnner, au troisième acte ces deux nuances de l'amour et de la haine; enveloppante dans la première scène, mégère dans la seconde, tout est étudié dans ces deux scènes : pas un geste, pas une attitude n'a été négligée.

Que n'avait-elle un partenaire digne d'elle, et la soirée eût été une ovation continue. Malheureusement, Jean Gaussin a été piteux; certes, ce rôle est mauvais, mais quand il est ainsi joué, il est grotesque. Ce n'est pas du Massenet que nous avons entendu, c'est une musique quelconque; pas une nuance, la note traînée, le vibrato continu. Nous avions étudié la partition et souvent nous ne reconnaissions plus une seule phrase.

Et quelle tenue : on aurait cru voir un lutteur se préparant à tomber son adversaire. La mère Divonne a oublié de chanter juste; nous savons bien que la mère d'un fort garçon de 25 ans ne peut plus avoir une très belle voix, mais au théâtre, il faudrait en avoir un peu plus. M^lle^ Stéphane a bien nuancé son *moderato* « C'était bien gentil autrefois », elle nous a paru cependant ne pas bien posséder son rôle. M. Cadio a été excellent d'entrain en Caoudal ; M. Ferran a bien tenu le rôle très épisodique de Césaire.

Excellente mise en scène du premier acte ; décor bien planté, costumes très frais et beaucoup d'entrain.

Les autres représentations furent entièrement bonnes ; M. Boulo chanta le rôle de Jean Gaussin; excellent musicien, chanteur de style et de goût, auquel M. Carré, directeur de l'Opéra-Comique, consentit à accorder un congé pour venir terminer la saison sur notre scène. M. Boulo fut le digne partenaire de Sapho (M^lle^ Torrès) et sût se faire applaudir dans ce rôle ingrat, en lui donnant un grand relief, en lui enlevant, par une juste diction, ce qu'il a de trop niais en certains moments. Il a interprêté avec âme les belles phrases de Massenet qui, pour être réellement enveloppantes doivent être autant dites que chantées. Après son air du prologue : « Qu'il est loin mon pays de clarté, de soleil », détaillé avec goût et un vif sentiment, il avait conquis tout à fait son public que *la question des ténors* avait rendu très fiévreux.

VÉRONIQUE

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES

Livret de A. VAN LOO et Georges DUVAL

Musique d'André MESSAGER

Représenté le 4 Décembre 1902.

DISTRIBUTION

Florestan de Valaincourt, baryton	MM.	CADIO.
Coquenard, trial		MORDET.
Louslot, ténor		EMERY.
Séraphin, comique		VILLARET.
Hélène de Solanges	Mmes	ANNY GOET.
Agathe Coquenard		MARTY.
Ermerance de Champ d'Azur		PATORET.

La première sur notre scène du charmant opéra-comique *Véronique*, musique de M. Messager, livret de MM. Vanloo et Duval, a été donnée le 4 décembre 1902. Cette pièce en trois actes a été jouée le 10 décembre 1898 au théâtre des Bouffes-Parisiens ; les principaux interprètes étaient MM. Jean Périer, Regnard, Maurice Lamy, Mmes Mariette Sully, Tariol-Beaugé, Laporte et d'Orly. La musique a fait le succès de la pièce.

Comme livret, *Véronique* est bien une opérette, comme on l'a dénommée depuis, mais c'est une opérette qui n'a rien de commun avec les *Petites Brebis*, même avec les *Demoiselles des Saint-Cyriens*. Oh ! le livret est bien simple, mais pas ennuyeux le moins du monde. Cette simplicité 1830 vaut bien la rosserie 1900. Voici le résumé de l'action d'après les *Annales du Théâtre :*

Nous sommes sous Louis-Philippe. La reine Amélie s'intéresse à une de ses plus charmantes demoiselles d'honneur, Mlle Hélène de Solanges, et veut la marier. Le prétendu est tout trouvé: c'est le beau Florestan de Valaincourt, un jeune viveur à qui justement son oncle a mis le marché à la main : le mariage qui lui permettra de payer ses dettes de change ou la prison pour dettes, car elle existait alors dans toute sa rigueur. Florestan n'a de goût ni pour l'une ni pour l'autre de ces alternatives ; mais puisqu'il le faut, il se présentera ce soir aux Tuileries et verra la fiancée

qu'on lui propose : une petite dinde de province, sans doute, portant des pantalons jusqu'à la cheville. « Petite Dinde », le mot a été entendu par Hélène dans la boutique du fleuriste à la mode, où Florestan était venu faire ses adieux à la patronne, Agathe Coquenard, sa dernière maîtresse. Florestan lui paiera cela, et la « Petite Dinde » en question va lui jouer un bon tour de sa façon.

Accompagnée de sa noble tante Ermérance de Champ d'Azur, elle se présentera chez la fleuriste sous le nom de Véronique, sa tante s'appellera Estelle, et sous l'accoutrement d'une grisette cherchant de l'ouvrage. N'est-ce que cela ? On commencera par aller faire la fête à Romainville, où Florestan, flanqué du recors qui ne le quitte pas d'une semelle, paiera une partie de campagne à tout le monde. A Romainville, vous l'avez deviné, Florestan s'éprend de Véronique, comme aussi Véronique s'amourache de Florestan, et M^lle^ Hélène de Solanges se réjouit d'avance de l'étonnement de son galant, quand le soir, aux Tuileries, on lui présentera sa noble fiancée. Or, si l'effet est manqué, la mèche fut éventée par Agathe, rien ne change les sentiments de Florestan : comment n'épouserait-il pas la délicieuse jeune fille qui fut, toute une journée, une si aguichante grisette ? Voilà, dépouillé de quelques incidents qui ne laissent pas d'être amusants : telle la noce du larbin Séraphin ; telle aussi la poursuite amoureuse de Coquenard, émoustillé par la tante de Champ d'Azur, voilà le résumé de cet amusant livret.

Si le livret est de l'opérette, la musique est de l'opéra-comique ; c'est finement écrit, gracieux, d'une belle inspiration. On ne fut point impunément auteur de la *Basoche,* directeur de la musique et premier chef

d'orchestre de l'Opéra-Comique. La partition comprend une véritable ouverture de 180 mesures, ma foi, écrite en marche 2/4 très alerte, des chœurs, des couplets, des entr'actes d'orchestre. Mentionnons, au 1er acte, les couplets d'Hélène en 6/8, « Ah ! la charmante promenade » ; l'ensemble de Séraphin et des choristes en 3/4, « Bonjour, monsieur Séraphin » ; le quatuor en 2/4, dont la reprise, « Bizarre aventure », est très amusante. Au deuxième acte, l'air des gardes nationaux, le duetto d'Hélène et Florestan, « De-ci, de-là » (duetto de l'âne), celui de l'Escarpolette, la sortie allégro 6/8 ; une jolie musique de scène, précédant la ronde d'Agathe en 2/4, « Misette avait peur du loup » ; l'air de Florestan en 6/8, « Adieu, je pars » ; et l'ensemble, « Marié ou coffré ».

Le troisième acte est précédé d'un entr'acte en 3/4 très mélodique ; puis voici l'entrée si gracieuse des demoiselles du palais précédant la romance d'Erméranee « Extase des beaux jours », d'un comique charmant ; les couplets d'Hélène en 3/4, mouvement de valse, « Voyons, ma tante » ; le quartette bien dans la note de l'opérette ; le duetto d'Hélène et Florestan, « Eh bien, par ordre procédons ». Ce dernier acte se termine par une musique de scène solennelle, et, comme dans les bons vieux vaudevilles, par un appel au public : « Pour Hélène et Véronique, messieurs, soyez doux ».

Autant de numéros, autant de gentils morceaux qui font de *Véronique* un délicieux opéra-comique qui fut allègrement enlevé et gracieusement chanté par tous les interprètes.

ZAZA

COMÉDIE LYRIQUE EN QUATRE ACTES

Poème et musique de R. LÉONCAVALLO

Représentée à Lille, le 22 Janvier 1903.

DISTRIBUTION

Marcel Dufresne	MM. BOULO.
Cascart	CADIO.
Bussy	FERRAN.
Malardot	EMERY.
Zaza	Mmes TORRÈS.
Floriane	JANE STEPHANE
Anaïs	PATORET.
Nathalie	GHEYSSENS.
Madame Dufresne	VINCENT.
Toto	La Petite YVONNE

1er acte : L'Alcazar à Saint-Etienne. — *2me acte :* Chez Zaza.
3me acte : Un salon chez Dufresne. — *4me acte :* Zaza.

La comédie lyrique de R. Léoncavallo n'avait jamais été jouée en France. Elle fut représentée pour la première fois, le 10 novembre 1900, au Théâtre Lyrique international de Milan. Les dépêches envoyées aux journaux de Paris disaient : « Exécution supérieure ; — trois *bis ;* — nombreux rappels pour le compositeur et la remarquable interprète M^lle^ Storchio. Pour sa belle mise en scène et son souci artistique, l'impresario Sonzogno mérite les plus vives félicitations. » L'orchestre était dirigé par M. Azturo Toscanini ; les principaux interprètes étaient M^lle^ Rosina Storchio (Zaza), M. Garbin (Dufresne), M. Sammarco (Cascart). Les autres rôles étaient chantés par M^mes^ Pini-Corsi et Manfredi, MM. Caroli et Aristi. La première représentation de la version française fut donnée au Théâtre Royal d'Anvers le 16 février 1902, avec les interprètes M^lle^ Marignan (Zaza), M^lle^ Armeliny Moreau (Floriane), M^me^ Ferry (Anaïs), M. Boulo (Dufresne), M. Rossel (Cascart, M. Devaux (Bussy).

La distribution sur notre scène est : Zaza, M^me^ Torrès ; Floriane, M^lle^ Stéphane ; Anaïs, M^me^ Patoret ; Nathalie, M^lle^ Gheissens ; M^me^ Dufresne, M^me^ Vincent ; Marcel Dufresne, M. Boulo, le créateur à Anvers ; Cascart, M. Cadio ; Bussy, M. Ferran ; Malardot, M. Ermery ; Lartigon, M. Berton ; Duclou, M. Galère ; Pierre, M. Vermorel : Courtois, M. Froidurot.

M. Léoncavallo est l'auteur de *Paillasse*, qui vient

d'être joué à l'Opéra, et que nous avons entendu sur notre scène, en mai 1895, interprété par la troupe de la Monnaie sous la direction de M. Flon, et que nous eûmes ensuite en mars 1900, joué par la troupe de la saison. Nous avons donné la biographie de M. Léoncavallo dans notre fascicule « Les Premières à Lille 1899-1900 » ; nous nous contenterons d'ajouter que ce compositeur, assez froidement accueilli dès ses débuts, est maintenant très fêté dans son pays, et qu'il vient d'être nommé directeur du Conservatoire de Parme.

M. Léoncavallo est aussi l'auteur du livret qu'il a tiré de la comédie de Pierre Berlon et Charles Simon. Cette comédie, qui fut donnée pour la première fois le 12 mai 1898 au théâtre du Vaudeville, fut jouée sur notre scène il y a quelques années. On affirme que c'est une histoire vécue, et dans notre ville ; d'aucuns pourraient mettre les noms. Soit ; elle est peu morale et la thèse de « l'amour réparateur » que quelques-uns ont voulu tirer de cette comédie nous paraît plus qu'osée. « L'originalité de la pièce, écrivait M. Henry Fouquier, au lendemain de la première représentation, c'est de nous montrer, dans un milieu spécial manquant de distinction et aussi de moralité, une femme qui, elle, a la distinction du cœur et la morale de la passion sincère, et qui les exprime avec une rare émotion, sans cesser de parler une langue qui se prête mieux d'ordinaire à des sentiments peu élevés. »

Quoique la musique atténue un peu le triste réalisme de la vie « au beuglant », l'audition de la comédie lyrique de M. Léoncavallo ne nous paraît pas devoir être recommandée aux familles, et nous ne croyons pas que c'est ce genre littéraire et musical que le législateur a voulu vulgariser, en votant un crédit pour la décen-

tralisation artistique sur les scènes de province. Ce n'est pas là du théâtre populaire moralisateur.

Quant à la partition, nous n'en conseillerons pas l'étude aux jeunes élèves d'harmonie ; c'est un mélange de rythmes violents et de motifs mélodiques, qui nous avait déjà frappé dans *Paillasse*. Le fait de cette pièce est brutal ; la musique ne l'est pas moins, et nous pouvons dire de *Zaza* ce que M. Victor Delay disait de *Paillasse :* « C'est de l'art à coup de gueule et à coups de bâton pour secouer et étriller les masses. »

M. Léoncavallo est Italien ; il écrit de la musique italienne, néo-italienne. Son orchestration est très bruyante, très tourmentée et d'une compréhension peu facile avec ses nombreux accidents accumulés, surtout dans les parties des cordes, ses chromatismes continus et les changements réitérés de rythme. Le chant est bien en dehors, ce qui rend peu commode l'exécution orchestrale qui doit donner la valeur à tous ces traits vifs et scabreux sans étouffer le chant.

LE LIVRET

Le premier acte se passe entièrement dans les coulisses d'un beuglant, l'Alcazar de Saint-Etienne, que dirige Malardot, le vrai limonadier, dont le principe, selon son affirmation, est « l'art, c'est ce qui fait rigoler ». L'étoile de l'Alcazar, c'est Zaza, et ici reproduisons simplement l'article des *Annales du Théâtre*, on ne saurait mieux dire : « Zaza, que son camarade Cascart a fait « ce qu'elle est », lui est très reconnaissante de ses succès ; si elle le trompe, elle ne le lâche pas ; elle ne le lâchera jamais, pense-t-elle, mais elle a compté

sans l'amour qui la met à la merci d'un beau jeune homme, Marcel Dufresne, que, d'un tour de main, elle enlève à cette grue de Floriane pour en faire sa chose, son bien, son tout. » Curieusement réaliste, ce premier acte pris sur le vif, perd toute sa valeur mis en musique. Derrière la scène se succèdent les numéros de la soirée ; sur le devant, ce sont les « m'as-tu vu » réunis autour d'une table, où Malardot leur fait servir des bocks avec le plus de faux-col possible : « Il faut qu'un bock en fasse trois », chante-t-il ; là, c'est la loge de Zaza, faisant sa figure entre son copain Cascart et Mme Anaïs, sa vieille ivrognesse de mère, puis se déshabillant pour répéter la Revue après le concert, en présence de Dufresne, qu'elle séduit en une scène sensuelle de grande hardiesse et qu'elle enlève victorieusement. Nous ne relaterons pas les divers épisodes idiots, la scène de pugilat entre Zaza et Floriane, ni les acclamations, ni la scène d'un réalisme honteux entre l'étoile et sa mère.

Au second acte : Chez Zaza. — Il y a six mois que Dufresne n'a pas quitté Zaza ; mais ses affaires l'appellent en Amérique, et son départ, longtemps différé, aura lieu dans quelques jours. Zaza se lamente. « Quatre mois seule », dit-elle, en une scène passionnée; Dufresne part. Quelques scènes épisodiques peu intéressantes avec la femme de chambre, avec Anaïs, la mère, toujours assoiffée. Cascart essaie de reprendre sa place auprès de Zaza ; il lui propose un riche engagement à Marseille : elle ne veut rien écouter. Alors Cascart lui apprend que son Marcel a un ménage à Paris ; elle court à Paris à l'adresse que lui donne Cascart.

Au troisième acte, Zaza est dans le salon de Dufresne

à Paris ; elle découvre qu'il est le mari d'une jeune et jolie femme, le père d'une charmante petite fille qu'il adore. C'est avec sa femme et sa fille qu'il doit partir en Amérique. Très touchante la scène avec Toto, la petite fille de Marcel, et Zaza conquise par l'enfant, renonce au scandale qu'elle était venue faire et se retire, feignant, ce qui est un truc bien idiot, de s'être trompé d'appartement.

Le quatrième acte nous ramène chez Zaza ; Dufresne est revenu. C'est une longue scène d'amour, puis de sanglants reproches et c'est sur une bordée d'injures que Dufresne quitte, pour de bon cette fois, la chanteuse Zaza.

LA PARTITION

Léoncavallo a appelé son œuvre « Comédie lyrique. » Il eut été préférable qu'il l'eut dénommée « Action musicale », ce mot vague eut été mieux d'à propos.

Il est peu commode d'analyser cette partition.

Le premier acte s'ouvre par un prélude en 4 temps appasionato con fuoco, très court, sur un thème que nous retrouverons à l'orchestre au 2e et au 4e acte. Une musique de scène se fait entendre souventes fois ; elle est naturellement d'une grande banalité et elle encadre sans heurt les phrases et commandements du patron du beuglant et les appels des consommateurs. Le compositeur paraît là avoir voulu répondre à un défi, mettre en musique tout un acte rempli d'interrogations, de phrases banales, telles que : « Auguste, un bock », « A toi va Clairette », « Vite en scène », « Bonjour Duclou », « C'est toi Bussy », « L'art, c'est ce qui fait rigoler. » Il a réalisé ce tour de force ; qu'il n'en soit

pas fier ; c'est assommant et, disons-le, inepte. Cet acte heureusement contient quelques bons motifs : de Zaza « Ne me tourmente pas » sur des larges tenues des cordes ; « Sais-tu ce que veut dire un homme en fuite » à l'unisson avec les cordes. On retrouve souvent dans l'œuvre des chants à l'unisson, avec l'orchestre, tantôt par un instrument, tantôt par un autre. De Marcel, deux beaux passages à noter « C'est le gai printemps », joli allegretto, avec accompagnement en arpeges, et la belle scène de séduction allegretto deciso, en rythme de valse avec triolets à l'orchestre.

Au second acte un court prélude sur le motif d'entrée de Zaza « Ainsi donc tu pars » à l'unisson avec l'orchestre, puis le 4 temps appasionato deciso « Ah ! j'étais sûre, je t'aime » avec à l'orchestre le motif du prélude du premier acte. Reviennent au scherzo ces phrases ineptes chantées « J'apporte les bottines, Madame », « Mes gants », etc., sur une orchestration bruyante. Dans cet acte presque tout en conversation hachée, on ne remarque que le 2/4 cantabile de Cascart « Bonne Zaza », à l'unisson avec les violoncelles, le 2/4 « Avec celui qu'on aime » et le 6/8 « A toi je me suis donnée » de Zaza, accompagnés par les harpes et traits des violons en quadruples croches.

Le troisième acte ouvre par un large prélude andante de quelques mesures ; un chœur dans la coulisse 2/4 à 2 voix en tierces « Pourquoi seulette es-tu là haut Margot » très amusant et Marcel en une sorte de récitatif donne le cantabile « Adieu Zaza ». Les banalités chantées reviennent : le scherzando du domestique Pierre « Le cigare de chaque jour », etc. Après le cantabile de Zaza « Vois donc cette chambre » accompagné en triples croches et en syncopes vient

cette scène absurde avec les questions chantées de Zaza « Mignonne, vous êtes effrayée », etc., et les réponses parlées de Toto « Antoinette Dufresne est mon nom », etc., l'acte se termine par la déclamation de Zaza en 3/4 avec au piano un *Ave Maria* joué par l'enfant.

Au quatrième acte, le compositeur pour soutenir jusqu'à la fin son défi, donne quelques mesures d'une belle banalité, un récitatif insignifiant de Malardot, une courte conversation de Zaza et Cascart, puis les banalités « Quel honteux désordre », « Sur le fauteuil un corset », etc.

La fin de l'acte, très dramatique, est une des meilleures parties de l'œuvre ; Léoncavallo a pu alors laisser la bride à son orchestration bruyante que la situation autorise. Le 4e temps appasionato de Zaza à l'arrivée de Marcel : « Ah ! c'est toi mon bien, ma vie », écrit sur le motif du prélude du 1er acte, est d'un bel effet ; de même l'andante sostenuto : « Ma vie était celle que tu sais », avec les cordes à l'unisson et les grands traits des bois. L'orchestre entier donne dans le final tout de passion et de colère.

Dans *Zaza*, il n'y a réellement qu'un rôle, celui de Zaza, toujours en scène, rôle écrasant. Mme Torrès l'a soutenu avec vaillance. Son beau talent de comédienne lui a procuré une véritable ovation après le dernier acte ; il nous paraît difficile de trouver une plus parfaite interprète. M. Boulo, qui tient le second plan dans l'œuvre, a délicieusement chanté le « Gai printemps » du 1er acte ; comme dans *Sapho*, il a joué avec tact ce rôle un peu risqué.

L'acte premier n'est, sur la scène et à l'orchestre, qu'une réunion de phrases entrecoupées, de cris, de

disputes, et, dans un coin, une scène d'amour; il n'en pouvait être autrement; la musique en est bien descriptive. Le second acte est écrit dans le même style, haché, heurté, surtout dans le scherzo d'un dialogue commun sur un accompagnement bruyant en gammes et traits chromatiques. Le passage appasionato « Je brave Dieu lui-même » est d'une vigoureuse envolée.

Le troisième acte est plus sobre, moins bruyant. Un joli chœur dans la coulisse (placé trop loin, à peine perceptible), qui reviendra plus tard, ouvre le beau cantabile « Adieu Zaza », avec les larges tenues des basses, que M. Boulo a dit très savamment; cet acte a été, du reste, pour l'excellent comédien et chanteur, un grand succès. L'andante 3/4 de Zaza : « Vois donc cette chambre », avec l'accompagnement en quadruples croches et presque toujours syncopé, est curieux. Nous n'aimons pas la scène avec Toto; elle n'est pas vraie et la présence en scène de cette enfant qu'on interroge en musique et qui répond comme un automate perfectionné est pénible.

Le quatrième acte est d'un dramatisme aigu; M^me^ Torrès, qui avait été, très belle, durant ces trois actes si complexes, si durs, s'est montrée là comédienne de haute valeur, et dans cette œuvre lyrique, la musique n'a pas le premier rang, elle est plutôt subordonnée à l'action.

M. Cadio a fait un excellent Cascart; dans le second acte, chez Zaza, il a su éviter le côté périlleux de son rôle. M^me^ Patoret était chargée du rôle de la mère Anaïs, comme souvent, elle a exagéré les nuances; nous avons connu un certain nombre de mères d'artistes (souriez, si vous voulez), pas d'artistes de beuglant, c'est vrai, mais nous n'avons jamais rencontré de mères aussi grotesques, aussi ignobles.

La mise en scène était bonne, luxueuse même ; que ne fait-on toujours ainsi, dans les pièces du répertoire !

Après avoir entendu *Sapho*, de l'enveloppant Massenet, il était curieux, intéressant d'entendre *Zaza*, du tourbillonnant Léoncavallo.

LOUISE

ROMAN MUSICAL EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX

de Gustave CHARPENTIER

Reprise le 12 Février 1903.

DISTRIBUTION

Julien	MM.	BOULO.
Le Père		FERRAN.
Le Noctambule		EMERY.
Louise	Mmes	TORRÈS.
La Mère		PATORET.
Irma		STEPHANE.

La reprise de *Louise* a été donnée pour la soirée du bénéfice de M. Ph. Bromet, 1er chef d'orchestre, qui venait d'être nommé officier de l'instruction publique.

Il était intéressant d'entendre cette œuvre curieuse, bien dans la note de notre époque troublée, surtout pour ceux qui ne l'avaient entendu qu'à Lille, par d'autres interprètes que ceux de la création sur notre scène, n'ayant nullement le même sentiment scénique.

On connaît la distribution : Louise, Mme Torrès ; Julien, M. Boulo ; le père, M. Ferran ; la mère, Mme Patoret. Mme Torrès a donné à la Louise un cachet de jeunesse et de mutinerie qui nous paraît bien dans le caractère d'une jeune couturière montmartroise, dont l'atelier révèle des mœurs assez libres. Elle a ainsi corrigé l'allure déclamatoire de l'écriture musicale, que nous avons signalée lors la création lilloise ; nous devons l'en louer. Mme Torrès a chanté avec brio le duo « Paris » et avec un vrai sentiment dramatique le dernier acte ; le dire serait une superfétation pour ceux qui ont acclamé Mme Torrès dans *Sapho* et dans *Zaza*. M. Boulo a très bien dit la conversation du premier acte et a su dominer l'intensité orchestrale. Le troisième acte a été chanté avec âme, avec passion ; ce fut un beau succès. Un petit reproche : M. Boulo n'est pas assez bohême, et il ferait presque excuser les idées malsaines de ce prêcheur de doctrines libertaires, tant il y met de grâce. M. Ferran tenait un rôle écrit pour

baryton et il possède une voix de basse chantante grave. Il eût le grand mérite, dans la conversation musicale du premier acte, de donner du mezzo voce, au risque d'être quelquefois couvert par l'orchestre. Dans le dernier acte, il a pu montrer ses belles qualités de chanteur et de comédien. Mme Patoret a modéré cette fois l'exubérance ordinaire de son jeu ; malheureusement le volume de voix est insuffisant. Tous les rôles épisodiques ont été très convenablement tenus : Lille n'est pas l'Opéra-Comique.

Mlle Stéphane a chanté avec goût et dans la note sentimentale voulue l'air de l'atelier sur un motif de valse lente. Mlle Derval, en apprentie, a été amusante.

Nos compliments à l'orchestre et à son chef, le héros de la soirée ; bonne exécution, malgré l'insuffisance de répétitions (une seule répétition générale la veille) ; le directeur n'est pas un homme de cheval ; il est automobiliste ; il faut faire du 135, et ne pas se préoccuper des retros.

Nous disions dans notre analyse de 1901 : « On a voulu faire de *Louise* une œuvre complète dont la musique correspond exactement au roman ; ceci est inexact. L'opposition entre l'élévation de la phrase musicale et la vulgarité du texte récité va jusqu'à l'incohérence. » Nous avons été heureux de trouver cette même appréciation dans la *Revue Bleue*, de juin 1902. En son article sur la *Troupe Jolicœur et la Louise*, M. Paul Flat disait : « La *Troupe Jolicœur* est la suite, ou si vous voulez la conséquence de la *Louise:* j'entends que si G. Charpentier n'avait pas imposé le genre par l'ardente et profonde musicalité qu'enferme son œuvre, jamais la représentation de la *Troupe Jolicœur* n'eût été possible sur la scène de l'Opéra-

Comique, et je n'ai pas besoin de dire combien m'est antipathique ce genre d'ouvrage. Je demeure intimement convaincu que, si nous nous plaçons au point de vue de la convenance de l'accord entre la musique et la parole, il ne saurait exister rien de plus faux, de plus artificiel de plus contraire à une saine entente des rapports nécessaires entre les différents arts..., intimement convaincu que le grandissement poétique communiqué à une œuvre dramatique par l'atmosphère musicale qui l'enveloppe, ne saurait avoir sa valeur et sa raison d'être que dans des sujets précisément qui échappent aux contingences de la vie journalière, que ces sujets soient mythiques ou légendaires comme les drames de Wagner, ou bien que par leur caractère d'imprécision et de flottante rêverie, ils appellent comme complément l'illustration musicale, tel, en certaines scènes, *Pelleas*, de Debussy. »

LA FIANCÉE DE LA MER

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES

Poème flamand de De TIÈRE, paroles françaises de G. LAGIE

Musique de Jan BLOCKX

Représenté à Lille, le 2 Avril 1903.

DISTRIBUTION

Arry, le pêcheur	MM.	BOULO.
Péter Wulf		STEURBAUT.
Fréc. Kerdée		CADIO.
Morik		FERRAN.
Kerlin	Mmes	TORRÈS.
Djovita		STEPHANE.
Gudule		PATORET.

1er acte : Le Port. — *2me acte :* La maison de Péter Wulf.
3me acte : Les Dunes, La Procession.

Nous avons dit en janvier 1899, après la première de *Princesse d'Auberge*, ce qu'était le compositeur anversois Jan Blockx ; nous avons indiqué ses œuvres ; depuis cette époque, il a fait représenter, au Théâtre de la Monnaie, *Thyl Kylenspiegel*, œuvre remarquable avec ses allures épiques et légendaires, mais qui n'eut pas le succès qu'elle méritait pour des motifs tout à fait en dehors de l'art musical ; il travaille à une œuvre en un acte, *la Chapelle*, sur un poème de Nestor de Tière.

La nouvelle œuvre de Jan Blockx fut représentée pour la première fois, en flamand, en novembre 1901, à l'Opéra flamand d'Anvers, et, en français, en octobre 1902, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles ; les interprètes étaient : Mme Harriet-Strasy (Kerlin), Mme J. Paquot (Djovita), Mme G. Bastien (Gudule), M. E. Forgeur (Arry), M. Danges (Kerdée), M. Claude Bourgeois (P. Wulf), M. P. d'Assy (Morik). La première représentation en France eut lieu pendant cette saison au Théâtre des Arts, à Rouen, avec Mlle Charpentier (Kerlin), Mme Fierens (Djovita), M. Cornubert (Arry). C'est un drame lyrique en trois actes, poème de Nestor de Tière, paroles françaises de Gustave Lagie.

L'action se passe au commencement du XIXe siècle, sur un point du territoire flamand ; ce n'est pas une vieille légende, c'est une fable imaginée par M. de Tière, l'un des représentants de l'art dramatique

flamand, un « art très peuple », comme on l'a dit, s'adressant au public avide d'émotions fortes plutôt que raffinées. Ce drame est noir ; la note sombre domine entièrement. Triste est la fiancée, que son promis quitte pour s'en aller mourir en mer ; triste est le compagnon qui lui a prêté sa barque et qui aime sans espoir la fiancée ; tristes sont les parents qui ne parviennent pas à marier leur fille ; tristes eux-mêmes les deux traîtres, la pêcheuse espagnole et l'écumeur de plage, qui ne peuvent accomplir leurs noirs desseins. Comme dans *Princesse d'Auberge*, M. de Tière a bien déterminé les caractères de ses personnages : Kerlin, la tendre fiancée, dont la foi amoureuse est poussée jusqu'à l'hallucination ; Kerdée, le compagnon fidèle, toujours plaintif et sympathique ; Djovita, la femme de mœurs faciles et de cœur absent, dont les amours ardentes exigent la possession ou la mort ; Morik, l'homme mauvais, prêt à commettre tous les meurtres pour assouvir ses vengeances, un vrai gibier de potence ; Arry, l'homme bon, dont le rôle est du reste bien court et n'est que le motif du drame.

Le premier acte se passe dans le port. Arry, seul dans sa barque, chante une vieille ballade flamande ; Kerlin (la fiancée) s'approche du quai ; Arry va partir en mer ; elle vient lui rappeler son amour : « O mon doux ami, cher Arry, sans toi que devenir? » Tous deux adressent une prière à la Vierge et échangent leurs serments de fidélité. Le brouillard est dissipé, çà et là s'ouvrent quelques portes ; on échange quelques propos sur le temps, sur la pêche ; c'est le port qui s'éveille. Arry paraît ; il demande au père Wulf de lui accorder Kerlin. Sur les instances de Kerdée, qui cède à son compagnon une barque de pêcheurs, le père consent au

mariage au retour de la pêche. Entrent Morik et les pêcheuses, qui le taquinent, puis Djovita, qui poursuit Kerdée, et s'adressant aux jeunes pêcheurs : « Mon père était un gas d'Espagne, gare à qui m'aimera, mon cœur n'est pas à prendre, je me moque de l'amour et des amoureux... et je ris de tout. » L'acte se termine par un chœur : « Adieu et bon retour », auquel se mêlent Morik et Djovita, souhaitant la mort au fiancé.

Le début de cet acte rappelle, dans sa construction épisodique, le premier acte de *Princesse d'Auberge*. C'est aussi à la pointe du jour ; c'est aussi dans la rue que l'action commence ; c'est aussi la foule qui anime ce tableau. Comme dans cette première œuvre, tous les protagonistes du drame sont réunis, et le caractère de chacun se dessine entièrement. Le sujet du drame qui va se dérouler est clair. Kerlin, et Arry le pêcheur s'aiment ; Wulf, le père, ne consent au mariage que lorsque Kerdée, le compagnon d'Arry, lui a cédé une barque, car le pauvre orphelin ne possédait rien, et c'était le seul motif du refus. Kerdée cependant, aime Kerlin' ; il sacrifie son amour pour le bonheur de celle-ci. Arry meurt en mer ; l'écumeur de mer Morik voudrait épouser Kerlin' et Djovita voudrait posséder Kerdée ; tous deux, repoussés, s'unissent dans leur vengeance et parviennent à pousser Kerlin' à la folie et au suicide. C'est de ce choc de passions bonnes et mauvaises que naît l'intérêt du drame sombre qui va se dérouler dans les deux actes suivants.

Au deuxième acte, c'est la maison de Peter Wulf ; se trouvent réunis Kerlin', son père et sa mère ; il y a deux ans, Arry a péri en mer avec sa barque. Kerlin', malgré l'insistance de ses parents, dont la petite fortune n'a pas été épargnée par les mauvaises années de pêche,

ne peut consentir à son mariage avec Kerdée. « Arry est toujours là, dit-elle. Quand passe une voile, mon cœur se met à battre et je m'attends toujours à le revoir, celui qui vit encore pour moi. » Et elle court apercevant une voile au loin. Djovita paraît, avec sa vieille chanson populaire : « La belle avec sa hotte et son filet, Sanguehio ! » Elle enjôle Kerdée, mais celui-ci se ressaisit bientôt : « Aimable et belle, certes, tu l'es, mais l'amour ne se commande pas. » Ici un épisode à côté : l'arrivée de Morik tirant de dessous son manteau une petite cassette qu'il montre joyeusement à Djovita et dont il tire des bracelets, des bagues, des médaillons dont celle-ci s'empresse de se laisser parer, mais qu'elle rejette bientôt. « Que je me vende, moi, pour des parures vaines, oh pas ! » Entrent les pêcheuses de crevettes chargées de paquets ; elles se moquent de Morik dont Djovita vient de leur distribuer les bijoux, et ce n'est qu'après bien des « pic, pic, pic », qu'elles se décident à les lui rendre. Les pêcheuses alors procèdent à la toilette de Kerlin', qui a été choisie pour être la Madone de la procession de la mer. Djovija, furieuse, chante une ballade rappelant à Kerlin' le départ du bien-aimé et de son retour prochain ; ici se place une scène terrible entre Kerlin' et son père voulant la forcer à épouser Kerdée. Celle-ci cède enfin, et, dans les dunes, on entend la voix farouche de Djovida reprenant sa chanson : « La belle eut un rêve ; près d'elle était le mort. » La folie prend la pauvre fiancée ; elle rit aux éclats, appelant Arry.

Le troisième acte se passe dans les dunes ; la procession de la cérémonie traditionnelle de la bénédiction de la mer s'avance. Djovita tente un dernier effort auprès de Kerdée ; celui-ci est insensible. Alors, dans

sa rage, Djovita feint de céder aux instances de Morik, à condition qu'il l'aidera à faire mourir Kerlin' ; celle-ci, de son plein gré ou de force, sera précipitée dans la mer. La folie de Kerlin' leur évitera un crime ; amenée au bord de la mer, où, lui dit-on, son fiancé l'attend, elle s'y jette. Kerdée veut s'y jeter à son tour pour la sauver, mais Djovita s'élance pour le retenir ; Morik, furieux de voir que la belle aime toujours Kerdée, la tue à coups de couteau... Elle expire, tandis que les pêcheuses, réunies, se lamentent avec Kerdée, revenu sur le rivage avec le cadavre de Kerlin'.

Nous avons dit en commençant que ce drame était noir ; on voit que nous aurions dû dire sanglant et terrible. Deux morts au dernier acte ; cela dépasse même l'horrible des grands mélos du boulevard du Temple.

LA PARTITION

Pour bien comprendre l'œuvre de Jan Blockx, il est bon de connaître ses idées. Voici ce qu'il disait à ses amis réunis autour de lui, après la soirée de la centième représentation, au Théâtre Flamand d'Anvers, de *Princesse d'Auberge*, soirée donnée le 3 avril 1903, en l'honneur du musicien et du librettiste, manifestation enthousiaste des Anversois : « Notre œuvre populaire d'essence et de début, deviendra éducatrice ; ce fut l'idée guide de mes œuvres ; elle m'a bien servi. D'ailleurs, n'est-ce point la condition essentielle de toute réussite d'avoir sa note personnelle ? J'aime mieux un jeune maladroit, inhabile ou ignorant dont on puisse dire qu'il a une lueur à lui, qu'un savant

mécanicien qui travaille d'après le système d'un autre. Copier Wagner, par exemple, mais rien n'est plus facile ! Il suffit de connaître la clef du système. Ah ! ne vaut-il pas mieux être une petite lumière qu'une grande ombre ! Je le répète sans cesse à mes élèves du Conservatoire : développer sa personnalité, voilà le but de l'artiste : c'est le secret de sa puissance sur la masse. »

Pour juger cette partition, il faut bien se rappeler que le compositeur est flamand et qu'il veut rester flamand ; qu'il écrit sur des paroles flamandes et que sa musique doit refléter le tempérament flamand, rude, brusque. Le reproche qui a été adressé à Jan Blockx de ne pas avoir la grâce et la délicatesse des symphonistes français est ici tout simplement un éloge. Laissons à chacun sa nationalité ; Massenet a écrit *Sapho ;* Léoncavallo a écrit *Zaza ;* Jan Blockx a écrit *Princesse d'auberge.*

Ces trois œuvres modernes répondent affirmativement à cette question, que M. Jules Combarieu se posait dans « Esthétique musical » : La musique est-elle un fait sociologique ?

Le prélude du premier acte est bâti sur le thème de la mer ; les sextolets des violoncelles caractérisent d'abord le mouvement des flots, qui se continue par d'autres modulations dans tout l'orchestre, coupé par des appels de trompettes.

Au lever du rideau, on entend dans la coulisse une délicieuse vieille ballade flamande, « D'amour le fils d'une reine », accompagnée en traits larges par la clarinette et le basson, ballade qui sera reprise en scène quelques pages plus loin. La longue scène entre Arry et Kerlyn', commençant par le thème d'amour de Kerly « O mon doux ami », sur un accomagnement

très accidenté, comprend l'andante religioso « La prière à la Vierge » à l'unisson au début, coupé à l'orchestre par le thème d'amour et se terminant aussi à l'unisson « Étoile du pêcheur ». Vient ensuite un interlude épisodique des saluts des pêcheurs et des voisines, donnant par la progression des sonorités, l'impression du lever du jour. Dans la grande scène entre Wulf, Kerlyn', Kerdée et Arry, dont les triolets coupés par un soupir indiquent bien le sentiment de Wulf, se produit pour la première fois le thème d'amour d'Arry « Accordez-moi Kerlyn' ». L'orchestre donne le thème de Morik et les pêcheuses de crevettes entrent en scène avec leur « Ohé, ohé, fillettes de la mer » et leur amusante moquerie « Pic, pic Morik ». L'andantino de Djovita « Mon père était un gas d'Espagne » est très original d'écriture ; le chœur le souligne par des exclamations curieuses « Ohi, ho hi ho ! »

Après le duo du départ de Kerlyn, et d'Arry avec le thème d'amour de celui-ci à l'orchestre et les premières mesures par Djovita de « La belle avec sa hotte » ancienne mélodie flamande, vient l'ensemble des solistes et des chœurs, très puissant de sonorité avec les appels de trompettes « affectionnées ». Cet ensemble termine l'acte.

Le prélude symphonique du second acte, très développé, lugubre, paraphrasant les deux thèmes d'amour, forme un violent contraste, comme l'aime le compositeur flamand, avec le final du premier.

Au début du second acte, on assiste à une scène de famille entre Wulf, Gudule et Kerlyn', musicalement intéressante ; ce n'est pas un trio, c'est une scène à trois personnages, une conversation en phrases courtes, hachées, avec, à l'orchestre, le motif du commen-

cement du prélude. Très curieuse la chanson de Djovita « La belle avec sa hotte et son filet » dont on a entendu quelques mesures au premier acte. Ces couplets ont une grande originalité comme rythme et comme accompagnement. La grande scène qui suit occupe tout le restant de l'acte : c'est d'abord la « Scène des bijoux » entre Morik et Djovita ; l'air d'entrée des pêcheuses de crevettes, leurs attaques à l'écumeur de la grève « Pic, pic, Morik » ébauchées au premier acte, bien développées ici ; la scène de la parure de Kerlyn', choisie pour représenter la vierge à la procession de la mer, précédée du chœur « On va bénir la mer » ; la ballade, dans le mode éolien, de Djovita « Me seras-tu fidèle, dit le beau pêcheur ». Enfin l'épisode du commencement de la folie de Kerlyn' ; la scène violente de Peter Wulf avec ses chromatismes montants, à l'orchestre, et enfin le rappel de la chanson d'amour d'Arry « D'amour le fils d'une reine » et le rideau tombe sur une sonnerie de trompettes reprenant cette chanson d'amour. Toute cette partie est d'un grand effet tragique, bien gradué qui empoigne l'auditeur et le laisse sous une impression douloureuse.

Dans ce second acte qui, pour le compositeur, est toujours le plus important dans ses œuvres, il a développé tous les thèmes du premier ; il faudrait une analyse thématique complète, c'est-à-dire un volume entier pour les indiquer.

Le troisième acte ne permet pas plus une analyse écourtée des motifs et de l'orchestration. C'est le drame violent, heurté, avec, dans le lointain, les chants de la procession de la mer. Contraste affectionné par Jan Blockz, dont les principaux motifs sont d'abord, après un prélude, la scène violente entre Morik et Kerdée, la

scène d'amour de Djovita : « Reste, pourquoi me fuir », avec l'andante religioso dans la coulisse : « Pierre, grand saint Pierre », puis le cantabile de Kerlin' : « La mer, c'est toi, ô mon Arry », se terminant par cette invocation : « A l'Océan, je suis fiancée », et l'air de folie, avant de se jeter dans la mer : « Chantez, cloches sonnantes, l'Epoux est là, je vais à lui ». Pendant que le chœur des pêcheurs invoque saint Pierre, la foule s'unit à cette prière au patron des matelots et l'acte se termine sur les accords des harpes.

L'INTERPRÉTATION

L'interprétation de cette œuvre bien travaillée par tous, a été excellente; deux répétitions générales furent faites sous la direction de M. Jan Blockx, qui dirigea la première. C'était une série de représentations très courues, si *La Fiancée de la Mer* n'avait pas été montée quatre jours avant la fin de la saison.

M^me^ Torrès a obtenu, comme du reste pendant toute la saison, un immense succès comme chanteuse et comme comédienne. Charmante au 1^er^ acte, dans la scène avec Arry, donnant avec émotion son thème d'amour : « O mon doux ami », M^me^ Torrès a dit avec science, avec émotion, la scène de la folie du 2^e^ acte et celle du 3^e^ acte, dont le final : « Je t'ai revu ! surgis des flots ! » qui empoigna toute la salle.

M. Boulo, qui n'est que du premier, comme l'on dit au théâtre, a dit d'une façon simple et délicieuse la vieille ballade flamande d'entrée et s'est fait chaudement applaudir dans son thème d'amour : « Rendez-moi Kerlyn' ». M^lle^ Stéphane avait un beau rôle dans

Djovita ; elle n'a pas mis assez de violence dans son chant et dans son jeu : elle n'a pas su ou n'a pas voulu en développer toutes les beautés ; elle aurait dû montrer dans cette création qu'elle méritait les palmes académiques qui lui avaient été données en janvier. M. Cadio, le toujours consciencieux artiste, a bien donné le rôle sympathique de Kerdée. M. Ferran tenait le rôle de Morik, qui n'est ni dans sa voix ni dans ses moyens. Quant à M. Steurbaut, du Théâtre de Gand, engagé pour le rôle de Wulf, il l'a joué avec une rudesse qui, paraît-il, est bien flamande, mais nous a paru exagérée. L'orchestre a rendu toutes les nuances du compositeur et a mérité les applaudissements et les éloges de Jan Blockx.

LISTE GÉNÉRALE

DES

OUVRAGES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec leur nombre de représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)	3
Baron Tzigane (le)	2
Carmen	4
Châlet (le)	4
Dragons de Villars (les)	4
Faust	4
Favorite (la)	1
Fiancée de la mer (la)	2
Fille du Régiment (la)	2
Hamlet	1
Lakmé	3
Lohengrin	2
Louise	4
Madame la Présidente	5
Manon	5
Mignon	6
Mireille	2
Ordre de l'Empereur	4
Pêcheurs de Perles (les)	1
Rigoletto	1
Roméo et Juliette	2
Samson et Dalila	1
Sapho	6
Tannhauser	1
Traviata (la)	2
Véronique	2
Zaza	4

BALLET

Fée d'amour (la)	1

OPÉRETTES

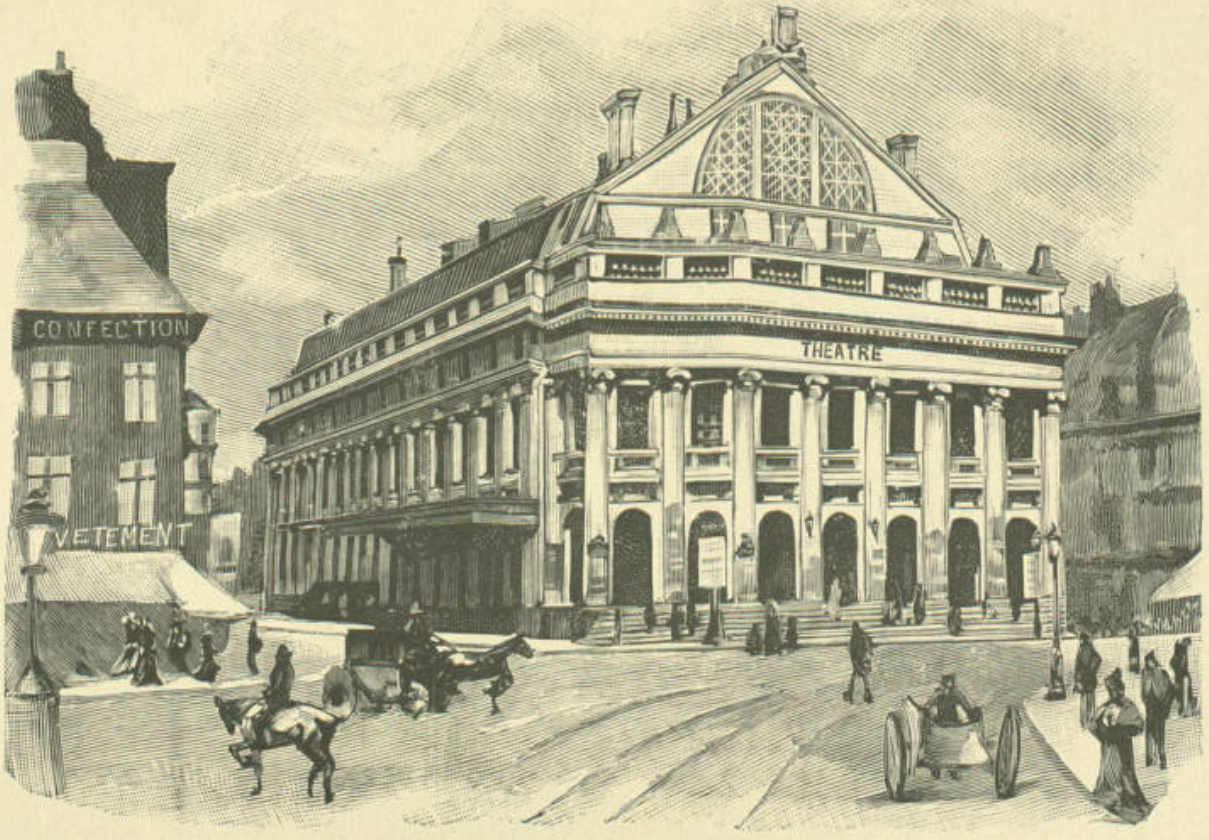
Boccace	3
Demoiselles des St-Cyriens (les)	7
Fêtards (les)	5
Fille du Tambour-Major (la)	1
Grand Mogol (le)	1
Mascotte (la)	2
Miss Helyett	2
Mousquetaires au Couvent (les)	4
Petites Brebis (les)	8
Princesse des Canaries (la)	4
Royaume des Femmes (le)	3
28 jours de Clairette (les)	3

La saison lyrique, commencée le 5 octobre 1902, a été terminée le 5 avril 1903.

NOTES HISTORIQUES

SUR

LE THÉATRE


CONFECTION
VETEMENT
THEATRE

La représentation du dimanche 5 avril était la dernière de la saison ; très longue, comme toutes les représentations du dimanche depuis quelques années, elle se terminait à une heure moins un quart. Une demie heure après le théâtre était en feu et en deux heures tout était détruit. Les quatre murs seuls restaient.

Constater le fait brutal est la seule chose que nous devons faire en ce travail consacré exclusivement à la musique.

C'est toujours lorsqu'un monument est détruit que l'on est curieux de connaître à quelle époque il a été construit, quelles sont les modifications qui y ont été apportées plus tard dans l'aspect général.

Nous avons donc recherché ce qu'était le théâtre lors de son inauguration, le 16 avril 1787, et les recherches n'ont pas été longues. L'*Histoire du Théâtre de Lille*, de M. Léon Lefebvre, histoire en 5 volumes, inédite, dont l'auteur a bien voulu nous donner communication, nous a fourni tous les renseignements :

En 1784, une société en tontine par actions était constituée ; l'acte notarié était signé le 7 octobre par soixante-six actionnaires, la société devait être composée de cent actionnaires « qui payeront, dit l'acte, par chaque action, la somme de quatorze cents livres, faisant au total cinquante mille écus, lesquels quinze cents livres seront payables en trois termes de

cinq cents livres chacun, dont le premier paiement se fera aussitôt que les plans auront été arrêtés par le Roi et que l'arrêt du Conseil, qui doit intervenir, sera remis aux députés des dits actionnaires ci-après nommés » (1).

Le 26 janvier, le Conseil d'état approuvait les plans et autorisait la construction sur la Petite-Place, conformément au plan de l'architecte lillois, Michel-Joseph Lequeux (2), sous la surveillance de M. Leplus, architecte de la ville. Un maître couvreur, Joseph-Marie Deledicque, fut chargé de l'entreprise; MM. Watteau père et fils furent chargés de l'exécution des peintures du plafond et généralement de la toile. M. Lecomte, acteur, s'occupa des principales décorations mouvantes du théâtre.

Les *Feuilles de Flandre,* dans le numéro du 20 avril 1787, donnaient ainsi la description du nouveau théâtre :

« Le nouveau théâtre est un bâtiment isolé de toute

---

(1) Voir volume II de l'*Histoire du théâtre de Lille.*

(2) Michel-Joseph Lequeux, né à Lille, le 24 décembre 1753, paroisse Saint-Étienne, d'Estienne-Joseph Lequeux, Me sculteur *(sic)*, et d'Anne-Joseph Cretal, épousa le 3 août 1779 Lucie-Placidie Cattaert, dont on peut voir un charmant portrait à l'huile au musée de Lille. Il mourut assassiné, le 15 avril 1786, dans les circonstances suivantes : c'était la veille de Pâques, il examinait l'état des travaux dans le jardin de la Nouvelle Intendance et, s'adressant à un ouvrier, lui faisait une observation sur les dimensions données à une banquette de gazon ; l'irascible jardinier, sans répondre, se précipitait sur Lequeux et lui plongeait un couteau dans le ventre; l'architecte faisait quelques pas et tombait mort.

Lequeux était un architecte d'avenir; ses principaux travaux sont : l'Hôtel d'Avelin, rue Saint-Jacques (hôtel historique sous le nom d'Hôtel Du Maisniel, par le séjour qu'y fit Louis XVIII en mars 1815, occupé par le Cercle du Nord de 1849 à 1881, puis siège du rectorat de l'Université); l'Hôtel de l'Intendance, rue Royale, qui devint l'Hôtel de la Préfecture, puis le pensionnat des Dames du Sacré-Cœur ; la Chambre des Comptes, rue Esquermoise, et l'Hôtel Petitpas. Le portrait de l'architecte Lequeux se trouve au musée.

part. La face méridionale est ornée de six colonnes ioniques formant porche. Dans les trois entre-colonnements du milieu sont les trois principales entrées du vestibule qui est assez vaste.

» Dans ce vestibule sont placés un corps de garde ; de droite et de gauche, quatre grands escaliers qui mènent à tous les endroits de la salle : au parterre, au parquet, à l'amphithéâtre, à tous les rangs des loges et au foyer public. Sur les côtés et vers le milieu du bâtiment, il y a encore deux petits escaliers, l'un pour le service intérieur, l'autre pour le service journalier de la comédie et qui communique au foyer particulier des comédiens.

» Tout à l'entour sont des arcades où l'on a pratiqué de petites boutiques, qui sont au nombre de quarante, et qui commencent déjà à être occupées par différents marchands en tous genres.

» Cet intérieur est divisé en trois rangs de loges en amphithéâtre, parterre, parquet et galerie tournante, tenant lieu de quatrièmes loges ou paradis, pratiquée au-dessus de l'entablement corinthien qui couronne toute la salle et qui lui-même est surmonté d'une voussure chargée d'ornements. »

L'espace que laisse l'ouverture de la voussure est occupé par un plafond : le sujet est Apollon au milieu des muses ; il détache Mercure pour annoncer à la ville de Lille, personnifiée, qu'il prend le nouveau Théâtre sous sa protection.

La Ville, d'un côté, est accompagnée du génie du commerce, qui répand la corne d'abondance, et, de l'autre côté, est un groupe de génies des arts qu'elle protège.

Enfin on voit un autre groupe de génies qui tiennent

des cornemuses et des branches de lauriers pour les distribuer aux enfants de Thalie et de Melpomène, qui se distinguent dans la carrière difficile du théâtre. L'avant-scène est décorée par une partie du rideau dont le fond est rouge, laquelle est supposée retroussée. La largeur de l'avant-scène et la profondeur du théâtre paraissent convenables pour y représenter tous les genres de spectacles.

Le fond de la salle est peint d'un bleu clair. Le foyer public est au niveau des premières loges et l'on y arrive par une grand'porte à deux battants. A une des extrémités est une grande cheminée en marbre et à l'autre on y a pratiqué l'emplacement pour un poêle. Ce foyer est très vaste, orné de cinq grandes croisées donnant sur la place de la principale entrée et en face elles sont répétées par un simulacre, ce qui lui sert de décoration.

Le lundi 16 avril 1787 la nouvelle salle des spectacles fut ouverte au public.

L'encombrement, dit M. L. Lefebvre, la bousculade et le désordre furent tels que la garde dut intervenir pour maintenir la foule qui, depuis plusieurs heures, stationnait devant le pérystile et avait réussi à forcer les guichets. Malgré tous les efforts, et sans qu'on pût l'empêcher, la salle fut bientôt envahie. Un grand nombre de gens s'étaient introduits sans billets et menaient un tapage qu'on eut de la peine à faire cesser.

Lorsque le calme fut rétabli, la représentation commença ; elle se composait d'une comédie en un acte, en vers, *les Fausses Infidélités,* de Barthe, et d'une tragédie de Voltaire, *Mahomet,* qui avait été créée à Lille, le 26 avril 1741, dans la salle de la Vieille-Comédie. Le premier rôle de comédie, Alexis Dubois, s'avança

sur le devant de la scène et prononça un discours de rentrée.

*
* *

La première modification du théâtre eut lieu en 1820.

La ville avait été autorisée par l'arrêté du Conseil de 1785 et le décret de 1810, à reprendre la salle construite alors par la Société Tontinière, moyennant la somme de 150.000 livres tournois à rembourser aux actionnaires propriétaires de l'édifice, lors du rachat ; elle demandait dans son rapport au Conseil municipal sur le budget de 1820, l'autorisation au Préfet de faire ce rachat. Cette autorisation ayant été ratifiée, M. le comte de Muyssart, maire, signait à l'hôtel de ville, par devant Me Louis Defontaine, l'acte d'achat moyennant 148.148 fr. 15, soit 150.000 livres tournois.

La salle de spectacle fut livrée six mois aux entrepreneurs ; modifiée sur les plans de Peyre, la salle contenait 1.358 places. Le parterre, garni en partie de banquettes, pouvait loger 250 spectateurs ; il avait perdu en profondeur et gagné en largeur. L'enceinte de l'orchestre avait été rétrécie au profit de la scène, dont l'agrandissement était relativement considérable. Sauf au parquet, pour lequel on avait beaucoup sacrifié, on voyait mal et l'acoustique était défectueuse, l'harmonie générale était rompue ; bref, vive déception et mécontentement unanime. Il avait été apporté cependant d'heureuses améliorations ; des baignoires entouraient le parterre, on avait gagné un rang de loges ; au centre brillait un superbe lustre à quinquet, des décorations et un plafond brossé par Ciceri produisaient très bel effet ; mais tout cela ne modifia guère la première impression.

*
* *

La deuxième transformation, qui est la dernière, et dont l'architecte Benvignat (1) fut l'auteur, date de 1841. C'est la salle que nous connaissions et qui vient de brûler. Pour réaliser le plan de Benvignat, on acheta et on démolit une maison sise à l'angle de la rue des Suaires ; l'édification, commencée le 6 juin 1841, ne fut terminée que le 1er septembre 1842 ; il fallut donc quinze mois pour ce travail.

Les divers aménagements furent : l'établissement dans le sous-sol d'un vaste magasin sous le parterre, dans lequel était remisé le plancher qui se posait sur les fauteuils et le parterre pour les bals et autres fêtes ; un foyer pour l'orchestre, dont la porte extérieure se trouvait sous l'escalier de fer, construit il y a quelques années, deux dessous pour la machinerie ; du côté de l'hémicycle, un dessous avec machine pour montage et accessoires.

Dans la salle du rez-de-chaussée, en entrant par la façade, un large vestibule de 9 mètres 80 de profondeur, où fut installé le contrôle, en arrière des escaliers et couloirs conduisant, à droite et à gauche, aux loges des étages, au parquet et au parterre.

---

(1) Benvignat, Charles-César, né à Boulogne-sur-Mer en 1806, décédé à Lille en 1877 ; ses parents étaient lillois et rentrèrent dans leur ville natale quelques mois après sa naissance. Élève des écoles académiques de Lille, Benvignat y remporta le premier prix d'architecture en 1824 ; pensionnaire de la ville à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1824, il y obtint plusieurs médailles. Ses plans pour la salle de spectacle ayant été adoptés, il fit l'office d'architecte, de peintre et de décorateur, car tout fut exécuté d'après ses dessins et cartons. Benvignat a restauré l'Hôtel-de-Ville, construit le Lycée, la Halle aux blés, la Colonne obsidionale ; depuis, ses œuvres ont été aussi critiquées qu'elles avaient été louangées jadis.

L'orchestre, agrandi, mesurait, en prenant quelques places sur le parquet, 34 m. 11 cent. de superficie, soit 14 m. 10 cent. de plus que l'ancien. Il avait été établi sur une table d'harmonie et pouvait réunir 60 musiciens.

A droite et à gauche, deux baignoires d'avant-scène dont une, à droite, précédée d'un petit salon. Le parquet se composait de cinq banquettes entières, dont deux stallées, et de quatre demies de chaque côté de l'orchestre, le tout contenant 199 places au lieu de 144 de l'ancienne salle ; huit baignoires au lieu de quatre ménagées dans les parties latérales du parterre pour quatre personnes chacune, soit 48 places au lieu de 28.

Le parterre contenait douze banquettes plus deux de pourtour posées en avant des baignoires, soit 350 places (une partie fut stallée dans la suite et forma deux rangs de stalles, séparés par une cloison) ; l'ancien parterre avait sept banquettes et un espace libre où l'on se tenait debout ; il pouvait contenir 321 spectateurs. Le premier étage comprenait à droite et à gauche deux loges d'avant-scène précédées toutes deux d'un petit salon, l'une réservée au préfet et l'autre au général de division. Le pourtour était divisé en trois secteurs, dont deux de sept et celui du centre de neuf loges ; au milieu la loge d'honneur contenant huit places, réservée au maire ; en avant une galerie de banquettes stallées à un et deux rangs ; en arrière un couloir sur lequel s'ouvrait un foyer décoré de glaces et sculptures blanc et or, ayant à l'une de ses extrémités une salle de limonadier.

Le second étage comprenait aussi deux loges d'avant-scène précédées d'un petit salon, douze loges à gauche et à droite et au centre une loge publique. Au troisième étage, même disposition et un foyer. Enfin, au quatrième, loges d'avant-scène et des loges ordinaires dont les places étaient en amphithéâtre.

La partie nouvelle, sur la Petite-Place, n'eut qu'une entrée. D'un côté le logement du concierge, un escalier conduisant à la scène et aux étages supérieurs, où se trouvaient le foyer des acteurs, les petits magasins des accessoires ; à un demi-étage, les cabinets du directeur et du régisseur, quelques loges pour les artistes dames ; au-dessus, les loges d'artistes hommes, des choristes, des comparses, des danseuses et le magasin des costumes.

Pour la décoration de la salle, Benvignat avait exécuté à l'aquarelle des maquettes ; il avait tracé à grands traits l'histoire de l'art théâtral.

La disposition générale permettait de grouper chaque époque principale d'une manière distincte ; ces époques étaient divisées et réparties comme suit : la première, l'antiquité, au plafond ; la Renaissance aux troisièmes loges ; les siècles de Louis XIV et de Louis XV aux secondes ; les contemporains aux premières.

Autour d'un grillage en dôme, dissimulé sous des pampres de verdure, dont le feuillage doré cachait l'oculus pratiqué au centre pour la manœuvre du lustre, le peintre avait représenté le Parnasse ; les quatre muses Thalie, Melpomène, Terpsichore et Euterpe, placées à égale distance aux quatre points cardinaux du plafond, réunissaient autour d'elles des personnages mythologiques. Au-dessus de la scène, Thalie, muse de la Comédie, accompagnée d'Aristophane, de Menandre et d'Aristodème ; à la droite du spectateur, Sophocle, Euripide et Polus entouraient Melpomène, muse de la Tragédie ; Terpsichore présidait aux trois genres de danse usités en Grèce et représentés par un groupe allégorique ; auprès d'Euterpe, muse de la Musique, on voyait Orphée, Myrtis et Pindare.

Sur des tablettes, portées par des génies, ou disposées dans les écoinçons, on lisait les noms de Térence, Sénéque, Ennius et Plaute.

L'avant-scène, divisée en trois compartiments, représentait la Ville de Lille, entourée d'un groupe symbolisant la musique vocale et instrumentale, décernant des couronnes aux Beaux-Arts. Dans le compartiment de gauche, l'Art Dramatique, et dans celui de droite, la Poésie, le Dessin, l'Architecture, la Peinture et la Sculpture.

Dans des écussons placés en légende, aux troisièmes loges, étaient inscrits les noms des précurseurs de l'art dramatique et lyrique moderne : Dante, Machiavel, l'Arétin, Rinuccini, Belcari, Martelli, Lope de Vega, François Belo, Shakespeare, Jodelle, la Péruze, Baïf, Garnier, Théophile, Orlando de Lassus, Ph. de Mons, Conrad Scott, la Palombera, Rotrou, Dominique, Hardy, Th. Corneille, Scarron, Piron, Steibelt, La Fontaine et Dufresny.

Aux secondes, sous leurs portraits en médaillon, se détachant en ronde bosse sur fond d'or, se lisaient les noms de : Pierre Corneille, Racine, Molière, Michel Baron, Destouches, M^lle^ Lecouvreur, Marivaux, Dancourt, Regnard, Préville, Sophie Arnould, Garrick, Brueys, Quinault, Lully, Lesage, Favart, Goldoni, Gluck, Mozart, Weber, Dalayrac et Grétry.

Aux premières : Voltaire, Crébillon, M^lle^ Clairon, Laharpe, Picard, Ducis, M^lle^ Dumesnil, Talma, M^lle^ Duchesnois, Chérubini, Gœthe, Schiller, Byron, Beaumarchais, Beethoven, Haydn, Nourrit, La Malibran, Boieldieu, Hérold, Bellini, Andrieux et M^lle^ Colombe.

Les travaux durèrent de juin 1841 à septembre 1842, soit 15 mois.

La représentation d'ouverture eut lieu le 1er septembre 1842 ; le programme était : ouverture « à grand orchestre » composée pour la circonstance par M. Ferdinand Lavainne, alors professeur de piano au Conservatoire, plus tard directeur de ce Conservatoire ; discours à Benard, chef d'orchestre lillois, directeur de la saison qui s'ouvrait, par son régisseur Alexandre Deplanck, poète d'un certain mérite qui fut plus tard membre de l'Académie des Arts à Paris et de la Société des Sciences de Lille ; l'opéra de Donizetti, *Lucie de Lammermoor ;* la première chanteuse Mme Hebert-Massy y obtint un véritable succès.

*
* *

Des modifications intérieures furent faites à diverses époques peu éloignées : on fit établir un rideau de fer isolant la scène de la salle ; on établit un système d'immersion complet de la scène. Nous avons assisté aux expériences de cette immersion ; elles avaient été très belles et parurent mêmes concluantes pour la préservation de cette partie du théâtre, cependant l'effet en fut complètement nul dans l'Incendie du 5 avril ; on ne put, paraît-il, faire jouer les vannes.

On construisit des escaliers extérieurs aux deux façades de côté devant servir de sortie aux fauteuils d'orchestre. Constatons en passant que ces escaliers n'étaient jamais utilisés par les spectateurs.

Il y a quelques années, on dégageait le vestibule d'entrée, en enlevant le contrôle qui se trouvait au milieu et obstruait la sortie du parterre et en l'adossant à la porte du milieu. Des escaliers pour le service des quatrièmes furent construits, aboutissant au vesti-

bule près des portes de sortie. Tous ces travaux avaient été effectués pour la sécurité des spectateurs. Plus tard on établit l'électricité et on plaça des calorifères importants.

Comme cet incendie n'occasionna que des dégâts matériels, d'aucuns et ils sont assez nombreux, paraissent heureux de voir leur théâtre anéanti. Ils auront maintenant, disent-ils, un beau théâtre ; c'est possible, mais ce qu'ils ne retrouveront peut-être pas, c'est une salle d'une sonorité aussi parfaite, d'une acoustique surprenante permettant à toutes les places, aux fauteuils comme aux troisièmes, d'entendre les plus petits détails musicaux et les apartés des comédiens. L'acoustique a maintenant, plus qu'autrefois une grande importance ; les comédiens ne font plus toujours face à la scène et les partitions d'orchestre sont très fouillées, d'une compréhension difficile si on n'en entend pas tous les détails.

Si nous en croyons les écrits de Garnier, le grand architecte de l'Opéra, les lois de l'acoustique existent mais elles ressemblent beaucoup aux règles de la grammaire ; elles renferment de nombreuses exceptions, ce seul motif nous ferait regretter vivement la destruction du théâtre.

IMPRIMERIE
du
NOUVELLISTE
et de la
DÉPÊCHE

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1903-1904 — 1904-1905 — 1905-1906

PRÉCÉDÉES

d'une Notice sur le Théâtre Provisoire

LILLE

1906

LES PREMIÈRES AU THÉATRE DE LILLE

DU MÊME AUTEUR :

L'Académie de Musique de Lille.

Les Concerts du Cercle du Nord.

La Chapelle nationale russe de M. Slaviansky d'Agreneff a Lille.

La Musique de la Marche historique de Lille du 9 Octobre 1902.

L'Orchestre et Chœurs d'amateurs.

La Société des Orphéonistes (1er volume).

La Société des Orphéonistes (2e volume).

L'Association artistique des Concerts Vauban.

Les Premières au Théatre de Lille : 1893-94, 1894-95.

Les Premières au Théatre de Lille : 1895-96, 1896-97.

Les Premières au Théatre de Lille : 1897-98, 1898-99.

Les Premières au Théatre de Lille : 1899-1900, 1900-01.

Les Premières au Théatre de Lille : 1901-02, 1902-03.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1903-1904 — 1904-1905 — 1905-1906

PRÉCÉDÉES

d'une Notice sur le Théâtre Provisoire

LILLE

—

1906

SALLE de SPECTACLE

La Salle de Spectacle provisoire a été édifiée sur la place Sébastopol. Sa façade se dresse dans l'axe de la rue Inkermann, dans l'alignement des maisons de la rue Solférino.

Un perron de dix marches conduit au vestibule, auquel donnent accès trois grandes baies surmontées d'un large balcon. Celui-ci repose sur deux cariatides, œuvre d'un ancien élève des Écoles académiques de Lille, M. Debert.

Les deux colosses qu'a représentés le sculpteur apparaissent imposants et superbes dans leur robuste anatomie. Le jeu des muscles, cependant, est libre et aisé, et l'attitude, tout en donnant l'impression de la force, ne trahit pas l'effort. Ces sculptures, dont les têtes se regardent, témoignent d'un talent puissant et sûr et décorent artistiquement la partie inférieure de la façade.

A l'étage, une grande baie unique, embrassant toute la largeur des trois baies du rez-de-chaussée, s'ouvre sur les foyers des galeries. Elle est divisée en trois fenêtres qui éclairent le foyer de la première galerie et sont garnies de vitraux coloriés. Entre le linteau et l'arcade, se trouve le foyer de la deuxième galerie.

De chaque côté de ce motif principal s'élève une haute pile décorée d'un immense cartouche en néocérame, de la composition de M. Debert, et portant le millésime de l'année 1903.

Dominant le tout, s'étale un entablement qui comprend une corniche et une frise où se lisent les mots : Salle de Spectacle.

Un peu en retrait de ce plan proéminent de la façade, deux pavillons carrés la prolongent. Ils contiennent les escaliers qui conduisent aux premières galeries. Plus en arrière encore, formant un troisième plan, se montrent deux tourelles en encorbellement, construites en ciment armé. Elles contiennent les escaliers qui mènent aux deuxièmes galeries. Ceux-ci, après une révolution complète dans la tourelle, débouchent, à la hauteur du premier étage, sur des escaliers couverts qui descendent le long des façades latérales, fournissant ainsi, aux spectateurs des secondes galeries, une issue directe sur les côtés du théâtre.

Dans le grand vestibule, sont installés les bureaux du contrôle.

Le parquet est fait d'une mosaïque à fond rouge, due à M. Coilliot. A droite et à gauche, sur les murailles, sont placées deux plaques commémoratives. On lit sur l'une :

« Cet édifice fut érigé en 102 jours de travail effectif pour la somme nette de 349.826 fr. 40 (1) par M. Hainez, architecte, et M. César Debosque, entrepreneur, sous l'administration de M. Gustave Delory, maire ; M. Goudin, adjoint aux travaux, et sous le contrôle de M. Bourdon, directeur des travaux municipaux. »

Sur l'autre plaque se lisent les noms des personnes

(1) La dépense totale, en ajoutant les travaux supplémentaires rendus nécessaires par une étude volontairement incomplète, s'est élevée à 500,000 fr.

qui ont collaboré à la construction de l'édifice, soit comme entrepreneurs particuliers, soit comme artistes chargés de la partie décorative. Ce sont : MM. Louis Colin, Léon Carlier, Delay, Degoin, Lepez, Debosque, Lys-Tancré, Jonquez frères et Delerue, Labbé, Paulvaiche, Cuppens, Dermenghem, L. Duval, L. Coilliot, Garnier et Courtaud, Vanderhelst, Piat, Ravet, Penant, Boutry, Debert, Girard, Turck et Delesalle.

Les murs du vestibule, comme d'ailleurs ceux des couloirs, sont recouverts d'une couche de mortier-ciment, qui leur donne l'aspect de la pierre. Deux pilastres séparent ce vestibule du couloir qui règne tout autour de la salle.

* * *

On arrive ainsi à la partie capitale du monument. Outre les entrées, qui s'ouvrent sur le fond de la salle, neuf portes sont percées de chaque côté. Par ces dix-huit portes latérales, l'évacuation de la salle pourrait s'opérer, le cas échéant, avec la plus grande promptitude. La sortie s'effectue par trois larges baies pratiquées dans chacune des façades latérales.

La salle, qui peut contenir 2.300 personnes, mesure, au rez-de-chaussée, 20 m. 50 de largeur sur 23 m. 90 de longueur, depuis le fond jusqu'à la scène. A l'étage, comme la galerie circulaire s'étend, sur les côtés, au-dessus des couloirs latéraux, la largeur de la salle se trouve augmentée d'autant et mesure 25 m. 50.

Le parquet est disposé en forme de cuvette des

bords vers le centre, avec une inclinaison, dans le sens de la longueur, de 8 à 10 centimètres par mètre.

Il n'y a qu'une seule galerie circulaire. Elle mesure 5 mètres de largeur et est conçue sur un plan tout nouveau. Au lieu d'être horizontale, comme dans les autres théâtres, elle suit l'inclinaison du parquet, et les côtés s'abaissent ainsi graduellement vers la scène, jusqu'à ce qu'ils rencontrent l'unique loge d'avant-scène ménagée de chaque côté. Le dernier gradin, contre le mur, étant horizontal, l'inclinaison des autres rangées est de plus en plus accentuée à mesure qu'elles s'approchent du bord de la galerie. Cette disposition en éventail a pour but d'assurer à tous les spectateurs la vue commode de la scène.

Dans le fond de la salle, à la partie supérieure de la galerie, est installée la loge municipale, flanquée de part et d'autre de quatre autres loges séparées entre elles par des vitraux.

Surplombant cette galerie, mais fort en retrait sur elle, se trouve la galerie populaire, où prendront place les spectateurs non payants, qui pourront s'y tenir au nombre de trois cents.

Les fauteuils sont en velours rouge ; mais ils sont assez peu nombreux, et la plupart des sièges sont des « causeuses » à deux ou trois places, les unes tendues de rouge, les autres de bleu « chasseur à pied », ce qui forme un contraste plutôt disparate. Les murs sont revêtus d'un papier imitant le damas teinte chaudron.

M. Hainez a donné à l'entrée de la scène la forme de plein cintre, d'une largeur de 12 m. 50 dans la partie verticale. Le pro-scénium la dépasse de deux mètres et recouvre en partie l'emplacement réservé à un orchestre de 60 musiciens.

Quant à la partie décorative, elle est sobre.

La clef du cintre de la scène est constituée par un joli motif décoratif de M. Edgar Boutry. Elle représente une femme tenant en mains les masques de la tragédie et de la comédie et entourée des attributs de théâtre.

Au milieu du plafond se trouve une rosace lumineuse en verre blanc, avec une bordure de verre de couleur. A l'entour, sont quatre panneaux séparés par des pendentifs d'où descendent quatre lustres électriques en cuivre. Les panneaux sont dus au pinceau de M. J. Girard, qui a représenté le drame par une scène de *Ruy-Blas*, la comédie par une scène de *Tartufe*, la danse par un menuet et la pantomime par ses personnages traditionnels, Pierrot, Arlequin et Colombine. Ces sujets, savamment groupés, traités en teinte plate, avec un juste sentiment des valeurs, sont d'un heureux aspect décoratif.

Les motifs en staff sont l'œuvre de M. Turck. Il faut citer particulièrement ceux qui décorent les loges d'avant-scène, qui sont d'un modelé très délicat.

Au dehors de la salle, la seule peinture décorative est le plafond du vestibule de la première galerie, exécuté par M. J. Girard. Il représente l'hymne à Phébus qu'entonne une cantatrice superbement drapée et qu'accompagne une joueuse de harpe. Dans le ciel resplendit un soleil étincelant.

La scène est très vaste. Elle mesure vingt mètres de profondeur. Elle est divisée en neuf plans avec fausses rues, dont les cinq premiers sont machinés, tandis que les autres sont pourvus de chariots, mais

ne présentent pas de dessous. Toute la charpente est en bois de sapin.

La machinerie, montée par M. Piat, chef machiniste du théâtre, permet tous les effets de scène et est aménagée pour l'installation rapide des décors dans les pièces les plus chargées de mise en scène. Cette machinerie comporte 60 chariots, 6 portants pour draperies d'avant-scène, 4 tambours avec âmes et cassettes pour disparition de décors dans les dessous.

Un cintre de cinq mètres de hauteur surmonte la scène au-dessus des corridors. Le service des machinistes est facilité par 19 ponts volants, une passerelle et deux corridors.

Le « Gril » — qui est le plafond à claire-voie de la scène — ne contient pas moins de 800 mouffes, 12 tambours pour la manœuvre des trucs, des rideaux et changements à vue par le cintre.

Le poids des fils servant à équiper les décors s'élève à 6.713 kilos ; leur longueur est de 34.800 mètres, avec des diamètres variant de 8 à 40 millimètres.

L'éclairage obtenu par l'électricité comprend 120 lampes de 10 ampères pour les quatre lustres : 24 « bouquets » comptant 54 lampes formant appliques sur les galeries. Sur la scène se trouvent 563 lampes, dont 100 pour la rampe, 108 pour les douze portants, et 355 pour les six herses. Le jeu d'orgue de lumière est installé dans la salle même, dans une loge située à gauche de l'orchestre, d'où le chef électricien peut voir et la scène et la salle, et se rendre ainsi compte des effets de lumière.

Le chauffage est assuré par un calorifère à vapeur

au moyen de 60 radiateurs et de 8 batteries de tuyaux à ailettes. Les deux chaudières sont placées en sous-sol près de la scène.

Les dépendances : loge du concierge, magasin de costumes et d'accessoires, sont établies dans la partie arrière de la construction. Les foyers des artistes et des musiciens, les bureaux de l'administration et les loges d'artistes, au nombre de dix-huit, se trouvent sur les deux côtés encadrant la scène. Toutes ces dépendances sont très mal installées ; les loges sont très petites et les escaliers qui y communiquent, très étroits, ne peuvent livrer passage qu'à une seule personne.

Les seules mesures, en cas d'incendie, consistent en un plafond d'eau établi au-dessus de la scène ; ce plafond est formé de 29 bouches avec pommes d'arrosoir comportant chacune 65 jets de 5 millimètres de diamètre, se croisant dans tous les sens, de façon à inonder scène et décors ; la manœuvre de ce plafond est facile, mais, comme à l'ancien théâtre, elle est intérieure, et en cas d'incendie, on ne pourrait pénétrer sur la scène pour faire la manœuvre. L'expérience de l'incendie n'a pas servi à l'architecte. Quant au rideau de fer, on l'a jugé inutile, mais, par une contradiction drôle, on a placé un rideau en amiante.

Dans la salle, aucune précaution n'a été jugée nécessaire ; il n'y a aucune bouche d'eau, aucun emplacement pour loger une pompe. On a songé seulement au placement des lampes au pétrole, en cas de manquement de l'électricité.

Cette Salle de Spectacle, du moins le maire et l'architecte l'ont toujours prétendu, avait été cons-

truite pour être transformée en cirque pendant l'été, en enlevant le plancher incliné qui constitue le parquet du rez-de-chaussée et qui devait recouvrir une piste centrale et des gradins rangés en semi-amphithéâtre. Les fauteuils et causeuses auraient été posés sur ces gradins ; quant à ceux qui occupent l'emplacement de la piste, ils devaient être transportés sur la scène. Comme cette transformation n'a jamais été faite, on ne peut affirmer qu'elle n'est pas réalisable, mais on peut être certain que la salle de cirque aurait été aussi mauvaise que la salle de spectacle.

L'administration municipale se décida, en 1905, à faire exécuter dans la salle quelques améliorations indispensables. On établit à côté de chacune des loges d'avant-scène, deux loges de quatre places, loges découvertes peu confortables. Une innovation assez heureuse fut apportée dans la disposition des places du rez-de-chaussée : les trois premiers rangs du parterre, lequel suivait immédiatement le parquet, furent transformés en autant de rangs de stalles de parquet qui constituent des places intermédiaires, tant par la situation topographique que par le prix, entre les fauteuils de parquet et les places de parterre.

Pour faciliter la circulation dans les rangées des galeries de côté, une coupure a été pratiquée, de biais, à travers les gradins. Enfin, deux cloisons ont été dressées pour la séparation entre les galeries de côté et les fauteuils de galerie de face.

Certains changements furent aussi apportés dans l'orchestre.

L'inauguration de la Salle eut lieu le 30 novembre

1903, à 8 heures, par un concert de gala, en présence de la Municipalité, de M. le général Jeannerod, commandant le 1er corps d'armée, de M. Vincent, Préfet du Nord.

Le programme comprenait : l'*Ouverture de Guillaume Tell ;* la *Sérénade d'hiver,* de Saint-Saens, par les *Orphéonistes Lillois ;* les *Scènes Champêtres*, de Missa, par le *Choral mixte des Orphéonistes ;* la *Scène du Balcon, de* Cyrano de Bergerac.

2e partie : l'ouverture de la *Bohémienne,* de Balfe ; l'air d'*Hérodiade,* par M. Delpret, baryton ; l'arioso du *Prophète* et le *Noël païen*, de Massenet, par Mlle Gheysens, dugazon ; l'*Air de Sigurd,* de Reyer, par M. Cormetty, ténor.

Le concert terminé, la remise du monument *(sic)* fut faite par l'architecte M. Hainez, à M. Delory, maire de Lille.

Le début de la séance avait été agrémenté de disputes et de gros mots ; la fin ne fut pas moins mouvementée. Les mêmes individus (les camarades du maire socialiste) crièrent au passage des autorités : « A bas l'armée ! A bas la calotte ! Vive Delory ! » et braillèrent l'*Internationale ;* la police municipale resta impassible « par ordre ».

SAISON 1903–1904

Directeurs : JAUFFRET et ARNAUD, du 5 décembre 1903 au 12 janvier 1904. — **MARTINI,** du 13 janvier au 4 février 1904. — **BOURDETTE,** du 5 février à la fin de la saison.

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM. J. DUMAIL.
Premier chef d'orchestre	Ph. BROMET.
Second chef d'orchestre	P. LAIGRE.
Premier ténor	CORMETTY.
Second ténor	HUCHARD.
Baryton	DELPRET.
Première basse	BOUDURESQUE, puis LABORDE.
Seconde basse	ARISTIDE.
Trial	BALLIN.
Première chanteuse	Pas de titulaire.
Première dugazon	Mmes GHEYSENS.
Mère dugazon	STANI.
Première chanteuse d'opérette	Pas de titulaire.

Pendant cette saison 1903-1904, aucune œuvre nouvelle, sur notre scène, ne fut donnée.

Les directeurs Jauffret et Arnaud se retirent le 13 janvier 1904, laissant la direction à M. Horace Martini qui, à son tour, se retire le 4 février. M. Sylvo, grand premier rôle, était choisi comme directeur, pour terminer la saison ; nommé à 4 heures, il était démissionnaire à 11 heures. Alors la municipalité confia de nouveau, à quelles conditions, on ne l'a jamais su, la direction à M. Bourdette, ancien directeur, exploitant du nouveau théâtre Kursaal.

Cette situation explique que, si les portes du théâtre municipal furent ouvertes, il n'y a pas eu réellement une saison théâtrale. La nomination de Jauffret et Arnaud faisait prévoir ce désastre.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Carmen	4
Faust	6
Favorite (la)	3
Fille du Régiment (la)	3
Juive (la)	1
Lakmé	5
Manon	4
Mireille	4
Mignon	4
Rigoletto	2
Roméo et Juliette	1

Direction
Jauffret-Arnaud-Martini.

Barbier de Séville (le)	1
Dragons de Villars (les)	2
Fiancée de la mer (la)	4
Hamlet	1
Hérodiade	2
Noces de Jeannette (les)	3
Traviata (la)	2
Werther	2

Direction Bourdette.

OPÉRETTES

Cloches de Corneville (les)	3
Fille du tambour-major (la)	5
Fille de Mme Angot (la)	4
Gillette de Narbonne	2
Grand Mogol (le)	3
Jour et la Nuit (le)	2
Mascotte (la)	4
Mousquetaires au Couvent (les)	5
Petit Faust (le)	3

Direction
Jauffret-Arnaud-Martini.

Belle Hélène (la)	2
Miss Helyett	2
Petit Duc (le)	2
Périchole (la)	4
Puits qui parle (le)	3
Saltimbanques (les)	6
28 jours de Clairette (les)	3

Direction Bourdette.

La saison lyrique, commencée le 5 décembre 1903,
a été terminée le 5 Mai 1904.

SAISON 1904–1905

Directeur : M. BOURDETTE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général.....	MM. FIORATTI.
Premier chef d'orchestre.....	BROMET.
Second chef d'orchestre.....	LAIGRE.
Premier ténor.....	MIKAELLY.
Second ténor.....	GEOFFRAY, puis RÉGIS.
Baryton.....	CHERET, puis FULD, puis GASPARD, puis PIETRI.
Première basse.....	PIERRE CAILLOT, puis BEGUIN.
Seconde basse.....	MANONI.
Basse bouffe.....	CHANCEL.
Trial.....	P. MARTY.
Première chanteuse.....	Mmes MIKAELLY.
Première dugazon.....	ARMELINY-MOREAU.
Seconde dugazon.....	PEGUILLAN.
Mère dugazon.....	CHATILLON.
Première chanteuse d'opérette	BERTHY, puis ROGER-MANCINI, puis JANE BARRE.

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

MIRACLE EN 3 ACTES

Poème de Maurice LENA. — Musique de J. MASSENET.

Représenté à Lille, le 29 décembre 1904

DISTRIBUTION

Jean le Jongleur, ténor	MM.	MIKAELLY.
Boniface, cuisinier du couvent, baryton.		CHANCEL (1).
Le Prieur, basse chantante		BEGUIN.
Un Moine peintre, baryton		MANONI.
Un Moine musicien, baryton		DHAENE.
Un Moine poète, ténor		CARDON.
Un Moine sculpteur, basse		FROIDUROT.
Deux anges (soprano)	Mmes	PEGUILLAN.
Deux anges (mezzo-soprano)		DELVOYE.
La Vierge (apparition)	Mlle	DECHESNE.
Un Moine crieur	MM.	FROIDUROT.
Un Loustic		NANDANUE.
Un Ivrogne		AVRAIN.
Un Chevalier		VERMOREL.

1er acte : la place de Cluny. — *2e acte :* le Cloître.
3e acte : dans la Chapelle.

---

(1) Grand premier comique trial.

Le *Jongleur de Notre-Dame* est aujourd'hui la dernière œuvre lyrique de M. Jules Massenet, ou du moins la dernière œuvre représentée ; il fut joué pour la première fois le 18 février 1902, au théâtre de Monte-Carlo, sous la direction de M. Raoul Gunsbourg, qui, on se le rappelle, après la faillite Bonnefoy, vint terminer la saison 1888-89, avec une excellente troupe d'opérette. Les interprètes de Monte-Carlo étaient : MM. Maréchal, Ménard, Soulacroix, Nivette, Grimaud, Berquier, Cuperninck. M. Léon Jehin dirigeait l'orchestre.

Après sa première représentation, le *Jongleur de Notre-Dame* avait entrepris la triomphale conquête des théâtres d'Allemagne, qui se poursuit toujours ; il revint ensuite en France, consacré par l'étranger, comme beaucoup d'œuvres françaises. La première représentation, à l'Opéra-Comique, eut lieu le 10 mai 1904, sous la direction de l'excellent chef d'orchestre Luigini. Les interprètes étaient : MM. Maréchal, Fugère, Allard, Billot, Guillamat, Carbonne, Huberdeau. Le grand succès obtenu sur cette scène fut le signal pour la province. Nancy fut la première ville qui fêta l'œuvre gracieuse de Massenet, puis Bordeaux et Genève, où la « pastorale » fut frénétiquement applaudie. Presque en même temps, les succès de Monte-Carlo et de Paris se confirmaient à la Monnaie de Bruxelles (26 novembre), par

l'excellente interprétation de MM. Laffite, Bourbon, Cotreuil, Forgeur, Crable, François.

Le libretto de ce « miracle » en trois actes — ainsi l'appellent les auteurs — est de M. Maurice Léna, qui s'est inspiré d'une vieille légende. Voici l'affabulation que nous empruntons à M. Louis Schneider, de l'*Art du théâtre :*

« Sur la place de l'abbaye de Cluny, en Bourgogne, au XIV^e^ siècle, c'est jour de marché. Nous sommes au printemps, tout est en joie, la nature et les êtres ; les filles du pays dansent la bergeronnette, les garçons se sont laissé entraîner dans la danse ; l'animation est bruyante partout, et l'abbaye, qui est là, sur la place, semble offusquée de tant de vacarme.

» Voici venir, au son de la vielle, un pauvre jongleur affamé, hâve ; Jean, — c'est le nom du miséreux, — veut gagner quelque monnaie ; il s'escrime à faire des tours, esquisse des boniments ; mais ce chevalier de la triste figure ne trouve autour de lui que lazzis et rires impitoyables. La populace connaît tous les tours qu'il se propose d'exécuter ; elle ne consent à l'écouter que s'il veut chanter l'*Alleluia du Vin*, une chanson d'ivrogne qui célèbre en un refrain damnable Bacchus et Jésus, Vénus et la Vierge Marie. Et Jean qui, avant tout, a besoin de quelque obole pour pouvoir manger, chante le couplet.

» Il est applaudi, quand s'ouvre la porte de l'abbaye, et le prieur du couvent, énervé, outré de tout ce bruit, apparaît. Le prieur est scandalisé de cette chanson sacrilège qui va conduire Jean en enfer. Il réprimande le jongleur ; mais, au fond, il a l'âme

compatissante et, devant le repentir du pécheur, il s'attendrit. Jean aura son salut s'il veut entrer au couvent et se consacrer à la Vierge qu'il a offensée. Outre tous les avantages qu'il en retirera pour son âme, il pourra savourer dans la paix du monastère la joie tranquille d'avoir un bon gîte et un repas assuré chaque jour. Comme pour le décider, voilà Frère Boniface qui revient du village avec des provisions qu'il doit à la pieuse charité des fidèles. Jean ne peut plus résister. Il regrette encore la liberté, le plein air, les aventures, mais ce n'est que pour la forme, et il franchit le seuil de l'abbaye, son attirail de jongleur sous le bras, tandis que parviennent à lui, comme pour lui rappeler encore mieux qu'il a faim, les répons du *Benedicite*.

» Au second acte, c'est la vie reposante du couvent, chacun des moines travaille en l'honneur de la Vierge : celui-ci enlumine une statue de Marie, celui-là sculpte une statuette, cet autre fait répéter un hymne qui est consacré à la patronne de l'abbaye, un quatrième fait des vers. Il n'est pas jusqu'au Frère Boniface qui ne soit persuadé qu'à sa façon il glorifie la Vierge, en épluchant des légumes. Seul, Jean se lamente ; il ne sait rien faire pour honorer la mère du Christ, il n'est même pas capable de chanter ses louanges en latin. Chacun des moines du reste prétend que son hommage est celui qui agrée le plus à la Vierge, et il éclate une dispute entre le peintre, le sculpteur, le poète et le musicien; le prieur les calme et Boniface démontre à Jean que « tous ces moines sont des vaniteux ; que Marie est heureuse du moindre hommage, des bonnes volontés les plus humbles » ; et, pour le convaincre, il lui

conte l'apologue de la Sauge, cette fleur modeste, qui entr'ouvrit son calice pour servir de berceau à l'Enfant-Jésus, alors que, dédaigneusement, la rose refusait de donner asile au fils de Marie.

» Jean fait profit de ce récit ; il a pris une résolution et, lui aussi va désormais pouvoir honorer sa patronne. Il pénètre dans la chapelle : devant l'autel de Marie, tout est solitaire ; il quitte sa robe de moine et apparaît vêtu, comme autrefois, de son pourpoint de jongleur. Il s'agenouille et prévient la Vierge qu'il va lui offrir l'hommage de ses tours. Et il se met à jongler, à chanter, mais cela ne le satisfait pas ; alors il se met à danser la bourrée, la danse de son pays ; il martèle la mesure du pied, il tournoie éperdument, jusqu'au moment où le prieur et les moines, attirés par le bruit, crient au scandale et le chargent de leurs imprécations.

» Mais voilà que la statue de la Vierge s'anime, l'autel s'éclaire, un chœur céleste se fait entendre et la Vierge sourit ; sa main, en un geste de douceur infinie, bénit le jongleur, qui expire à ses pieds en une attitude de parfait ravissement. Les moines sont conquis par le miracle et, prosternés devant l'autel, murmurent : « Heureux les simples, car ils verront Dieu. »

Sur ce livret naïf, candide, M. J. Massenet a écrit une délicate et amusante partition dont les rythmes enveloppants rappellent l'auteur de *Manon*, d'*Hérodiade*, de *Werther*. La souplesse du talent du compositeur lui permet de s'identifier au poème qui lui est remis, quel qu'il soit, et de le faire sien.

LA PARTITION

M. Jules Massenet a inscrit, en tête du *Jongleur de Notre-Dame*, comme thème fondamental, les deux dernières mesures de sa partition : « Heureux les simples, car ils verront Dieu. »

Cette partition est intéressante depuis la première jusqu'à la dernière note; tout y est clair, bien indiqué, et n'exige aucun effort pour comprendre ce que l'auteur veut dire, à l'encontre de plusieurs maîtres de la nouvelle école, très distingués, très érudits, mais dont l'audition est un travail, une fatigue. Massenet est réellement un homme de théâtre.

Après un court prélude en 6/4 (Massenet emploiera dans cette œuvre, et presque toujours, les mesures composées) très largement écrit en intervalles successifs de quartes, qui, dès le début, donnent bien le style musical du moyen âge, le rideau se lève sur un chœur dansé et chanté : « Pour Notre-Dame des Cieux, dansez la bergerette »; puis, ce sont les marchands : « Poireaux, navets; à la fraise nouvelle ». Massenet a imité son élève Charpentier, mais, à notre avis, il n'y a pas mis la même maîtrise. Le rondo 3/8, de la foule, à l'arrivée du jongleur : « Gentil roi, choisis ta reine », est très amusant. L'*Alleluia du Vin*, précédé à chaque rentrée de quelques notes qu'on pourrait appeler d'expiation, d'un rythme bien déterminé, est repris en chœur. Un beau solo de violoncelle accompagnant l'admonestation du prieur et

le chant : « O Liberté, m'amie », de Jean, avec traits de harpe et chant des violons, sont à écouter attentivement ; Massenet y a mis son art enveloppant qui en forme le charme. N'oublions pas l'andantino du Frère Boniface : « Pour la Vierge, d'abord, voici les fleurs qu'elle aime », terminé par le *Benedicite* dans la coulisse.

A cet acte coloré, varié, grouillant par instants, succèdent les scènes d'intérieur du couvent : la *Leçon de chant*, l'*Hymne à la Vierge* (dont la gravure nous a donné une si amusante physionomie) à quatre voix *a capella*, coupée par la rêverie de Jean : « La cuisine est bonne au couvent » ; la querelle des moines artistes, où se trouvent rappelés la première mesure du refrain populaire : *Frère Jacques, dormez-vous ?*, développé, mais cependant sans longueurs, se terminant par l'*a tempo* de l'*Hymne à la Vierge ;* le délicieux chant de Frère Boniface, qu'on a déjà appelé la chanson de la Sauge, qui fut un grand succès à Monte-Carlo, comme à Paris et à Bruxelles, se terminant gaiement par l'air d'entrée de Boniface, au premier acte : *Pour la Vierge.*

La *pastorale mystique* relie le deuxième acte au troisième ; elle est construite sur la chanson de la Sauge, dont le rythme vague donne à ce prélude une grâce pénétrante. Au lever du rideau, les moines achèvent l'*Hymne à la Vierge ;* vient alors la scène de Jean devant l'autel de Notre-Dame. Le jongleur, dans une prière *Vierge Mère adorable de Jésus* (12/8 andante), avec à l'orchestre un chant berceur des violoncelles comme l'auteur adore écrire, implore sa bonté et, voulant aussi offrir son hommage à la Vierge, lui présente ses tours de jonglerie, lui chante

sa chanson de guerre, son rossignolet, et, pour terminer la séance, « J'aurai l'honneur, dit-il, de danser devant vous ». Malédiction des moines, arrivés au bruit, qu'interrompt le Frère Boniface en montrant le miracle : *La Vierge le protège;* très belle, la prière des Anges invisibles. Cette scène très variée, très expressive, est savamment orchestrée; elle produit à la scène une réelle émotion. Il n'est pas possible d'en analyser les détails à la lecture au piano.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

La touchante et naïve légende que M. Léna a mise en poème et M. Massenet en musique, sous le titre « Le Jongleur de Notre-Dame », a obtenu un joli succès au théâtre municipal. L'œuvre avait été longuement étudiée, elle a été bien interprétée et présentée avec soin : la représentation, dans son ensemble, a donc été satisfaisante.

M. Mikaëlly a fait du rôle de Jean le Jongleur une belle création ; il a composé avec une adresse et une justesse remarquables ce personnage ingénu, ce pauvre hère famélique qui va de ville en ville exécuter ses tours d'adresse et qui, entré au cloître plutôt par gourmandise, — trait rabelaisien tel qu'on en trouve plus d'un au cours du livret, — que par esprit de sacrifice, est touché de la grâce et meurt sanctifié aux pieds de la madone qui se penche vers lui. Plus apte à un tel rôle qu'aux rôles de séduction, M. Mikaëlly, qui s'est donné tout entier, a exprimé l'effarement, la docilité, la candeur et l'extase du jongleur devenu moine avec un talent qui l'a fait justement applaudir.

Notre basse bouffe, M. Chancel, remplissait le rôle du moine cuisinier Boniface, auquel il a prêté sa mine réjouie, qui faisait merveille. Quoique le rôle fut trop haut pour sa voix, il l'a chanté habilement et a fait bisser la « légende de la Sauge », qu'il a dite avec un sentiment et un art des nuances que, vraiment, nous n'attendions pas de lui. Par-ci par-là, la basse « bouffe » se faisait sentir à quelques détails du jeu, — mais c'est peu de chose !

Le prieur, M. Béguin, a fait, une fois de plus, apprécier sa belle voix de basse et a campé son personnage avec dignité.

Les seconds rôles ont été remplis par MM. Cardon, Manoni, Dhaene, Froidurot, qui, à des degrés divers, ont coopéré aux succès.

Il n'y a pas dans le « Jongleur » de rôle de femmes : mais dans le tableau de l'apparition de la Vierge, Mlle Dechesne a été parfaite de geste et d'attitude.

Les chœurs ont été assez satisfaisants. Quant à l'orchestre, sans être impeccable, il s'est bien tiré d'affaire.

Tout neuf étaient les décors ; mais il n'y en a pas profusion dans la pièce et ceux qui s'y trouvent sont d'une simplicité toute monacale, à part le premier, qui ne donne qu'une idée vague de ce que devait être la place de Cluny au XIV^e^. Il faut louer sans réserve la mise en scène du dernier tableau, l'apparition, très bien comprise et exécutée avec goût.

*
* *

Cette œuvre a été jouée quatorze fois pendant la saison, ce qui, sur une scène de province, indique, un grand succès.

LA REINE FIAMMETTE

CONTE DRAMATIQUE

en 4 actes et 6 tableaux

Paroles de Catulle MENDÈS, Musique de Xavier LEROUX

Représenté le 23 Février 1905

DISTRIBUTION

Daniclo	MM.	MIKAËLLY.
Giorgio d'Ast		RÉGIS.
César Sforza		BÉGUIN.
Lucagnolo		PIÉTRI.
Castiglione		CARDON.
Cortez		DHAENE.
Le promoteur		VERMOUL.
Orlanda	Mmes	MIKAËLLY.
Pantasilie		ARM. MOREAU.
Mère Agramente		CHATILLON.
Violette et Pomone		PÉQUILLAN.
Chiarina		CHANCEL.
Violine et un jeune garçon		J. DELVOYE.

Au 3me Acte : *Ballet-Menuet*

Réglé par Mme CODA.

« La Reine Fiamette est intitulée « Conte dramatique en 4 actes et 6 tableaux ». Le livret est de M. Catulle Mendès; la musique est de M. Xavier Leroux. On voit, depuis quelque temps, les auteurs d'œuvres lyriques renoncer aux anciennes appellations d'opéra ou d'opéra-comique: c'est tantôt un drame lyrique, tantôt un roman musical, tantôt un miracle, tantôt, comme ici, un conte dramatique. Ces appellations veulent ainsi préciser la nature du poème que le musicien a été appelé à chanter.

La première représentation de la « Reine Fiamette » a été donnée, le 23 décembre 1903, à l'Opéra-Comique, sous la direction de l'excellent chef d'orchestre M. André Messager. La distribution était : Danielo, M. Maréchal ; Giorgio d'Ast, M. Périer ; César Sforza, M. Allard ; Castiglione, M. Carbonne ; Lucagnolo, M. Delvoye ; Jean Cesaro, M. Jahn ; le Promoteur, M. Giraud ; Pimpio Cortez, M. Dutilloy ; Jean Nazari, M. Minvielle ; Orlanda, Mlle Garden ; Mère Agramente, Mlle Passama ; Pantasilie, Mlle Tiphaine ; Chiarina, Mlle Cortez ; Viola, Mlle Vantharin ; Violine, Mlle Pormol ; Violette, Mlle Launay ; Pomone, Mlle Daffety ; Angiolata, Mlle Dumesnil ; Michela, Mlle Delmay ; Flor, Mlle Costes.

Très richement montée, très pittoresquement décorée, cette œuvre eut un très grand succès ; elle est restée au répertoire de l'Opéra-Comique.

LE CONTE

Le conte dramatique de M. Catulle Mendès est la copie textuelle, sauf le dernier geste, de son drame aux vers flamboyants et sonores, qui fut joué au théâtre libre Antoine, avec Mme Marie Defresne et Victor Capoul, de chanteur devenu comédien ; puis, en 1898, à l'Odéon, avec Mlle Léonie Yahne, personnifiant et parisiennisant, comme on l'a dit quelque part, le rôle d'Orlanda, et Mme Segond-Weber, jouant en travesti, avec infiniment de chaleur et de tendresse, le rôle de Danielo. M. Paul Vidal avait composé une simple musique de scène très intéressante.

Les beaux vers ont été, de-ci de-là, un peu décapités, et les rimes sonores que Mme Segond-Weber faisait vibrer avec tant d'énergie et de passion dans les tirades de passion et de douleur ont dû céder le pas à la musique, mais en prenant une autre vibrance aussi belle.

Voici la trame du conte de Catulle Mendès, d'après notre confrère parisien M. Louis Schneider: « La reine Fiamette est une petite souveraine gentille, évavorée; elle prend feu facilement pour les galants chevaliers : c'est une petite flamme (d'où son nom de Fiammette), c'est un feu folet. Son vrai nom est Orlanda ; son royaume minuscule est le petit État de Bologne. Sa cour est un rendez-vous de fête et d'amour; elle a à son service trois rieuses; Viola, Violine et Violette.

Orlanda est soupçonnée d'avoir un faible pour la religion de Luther ; la vérité, c'est que son royaume

excite la convoitise du Pape, et qu'il faut bien un prétexte pour que ce dernier puisse s'en emparer. C'est là le vrai motif de la haine que lui témoigne César Sforza, neveu du Pape. C'est aussi parce qu'il voudrait gouverner au lieu d'être un simple prince-consort que le mari de la reine, Giorgio d'Ast, un aventurier, fait chorus avec les ennemis de la douce et chimérique Fiammette, et complote avec eux. Giorgio d'Ast est complètement dévoué à Sforza, et tous deux n'attendent que le moment pour faire assassiner l'insouciante Orlanda.

Sforza excite contre la reine un jeune Franciscain exalté, Danielo ; c'est lui qui frappera Orlanda. Mais Danielo se récrie ; il assassinera qui on voudra, mais pas une femme ; d'autant plus qu'il aime une délicieuse créature et qu'on est guère disposé au mal, quand on a sa part de bonheur. Mais Sforza ne se tient pas pour battu. Danielo avait un frère qu'il adorait et qui a disparu. Sforza lui fait croire que c'est la reine qui a fait mourir ce frère bien-aimé. Il n'en faut pas plus à Danielo ; il jure au cardinal de poignarder la reine.

Il va de soi que la femme aimée par Danielo, c'est la reine Fiammette, celle-là même qu'il a promis de tuer.

Nous trouvons Fiammette dans un couvent qui rappelle un peu ceux de Boccace ; elle est entourée de ravissantes béguines, qui lui lisent les sonnets de Pétrarque, jusqu'au moment où elle attend la visite de celui qu'elle aime. Danielo arrive ; il enlace éperdument Fiammette de ces mêmes bras qui devaient la tuer. En vain, elle est prévenue par une bohémienne que sa vie est en danger. Danielo est là,

tout grisé d'amour; il rêve, et ce ne sont pas là des paroles de haine qu'il prononce, mais bien des paroles enfiévrées où il exhale toute sa passion pour cette femme inconnue. Et Fiammette, souriante, qui sait qu'elle doit être assassinée à Bologne, quitte le couvent et rentre en son palais. Ce sourire en pleine tragédie n'est pas un des attraits les moins savoureux de ce poème.

Elle est bien sûre, la petite Fiammette, que son assassin n'oserait pas lever la main sur elle. Dianelo apparaît, en effet : le poignard qu'il tenait levé tombe sous le regard d'Orlanda. Mais le mari de la reine, Giorgio d'Ast, et le cardinal Sforza étaient là qui veillaient; il faut que le meurtrier expie son forfait. Il est condamné à mort. La petite reine ne peut évidemment pas laisser mourir celui qu'elle aime.

Le cardinal déclare à Fiammette qu'elle n'a qu'un moyen de le sauver, c'est d'abdiquer. Elle signe l'acte d'abdication ; elle détache à ce moment sa couronne et en égrène une à une les perles à des bohémiennes qui passent en bas du palais. Oh! la jolie scène de coquetterie mélancolique !

L'abdication de la reine ne suffit pas au cupide Sforza ; la pauvre Orlanda est condamnée à mort comme luthérienne, comme hérétique. Enfermée dans un couvent, elle demande à revoir une dernière fois Danielo. Or, voici un confesseur, c'est précisément Danielo, revêtu du costume de Franciscain ; il lui reproche d'avoir tué le frère qu'il aimait ; elle n'a pas de peine à le convaincre de son innocence.

Et la peur déchirante, la lâcheté frissonnante que Fiammette avait devant la mort se changent en un

courage héroïque, car Fiammette va aller au supplice avec Danielo. Danielo a, en effet, insulté le cardinal, tant il est outré d'avoir accusé à faux Orlanda. Le cardinal le condamne à avoir la tête tranchée, et les deux amants, unis en une extase commune, vont ensemble à la mort.

Ainsi finit ce conte d'amour, que spirituellement, naguère, Jules Lemaître appela « un drame horizontal et de grande marque ».

LA PARTITION

Le compositeur est un Septentrion, un Lillois presque, car son père, né à Lille, en 1833, fit ses premières études musicales à l'Académie de notre ville, études qu'il continua au Gymnase musical de Paris. Après avoir obtenu les premiers prix, il partit pour Madagascar, comme chef de la musique de la flotte, puis fit la campagne de Rome, comme chef de la musique du 59e de ligne ; c'est pendant cette campagne que M. Xavier Leroux naquit à Velletri (Etats romains), le 11 octobre 1865.

Elève de Th. Dubois et de Massenet, au Conservatoire de Paris, Xavier Leroux eut le premier prix de Rome en 1885. Ses principales œuvres sont, après sa cantate « Endymion » : le drame lyrique « Cléopâtre », l'ouverture dramatique « Harold », le drame lyrique « Evangeline », musique de scène des « Perses ». On voit que toutes sont des œuvres dramatiques.

En écrivant la musique de la « Reine Fiammette »,

M. Xavier Leroux a cherché à créer musicalement une atmosphère de fantaisie, de charme et d'expression. Sa partition est conçue dans la forme de la musique lyrique moderne. « L'œuvre, a-t-il dit, m'a semblé comporter tout un côté de spontanéité qui se serait mal trouvé de l'emploi implacable du leit-motiv ; aussi ma trame symphonique est-elle dégagée de tout système. Elle souligne et cherche à s'adapter le plus intelligemment possible aux mille et une nuances de la langue raffinée du maître ; j'ai voulu suivre toutes ses inflexions sans les gêner par un système musical qui aurait, à mon avis, pesé lourdement sur les grâces du poème ».

M. Xavier Leroux a bien fait de penser et d'agir ainsi et il a composé une belle œuvre chantante, murmurant des barcarolles, des sérénades, un peu selon l'école italienne.

D'une couleur un peu grise, la partition renferme souvent des amas de notes, des développements accumulés à l'orchestre qui en rendent les contours indécis, répandant un certain voile sur la parole musicale. On a reproché à M. X. Leroux d'avoir abusé de certaines progressions harmoniques, du retard en général et de celui de la tierce en particulier. On a parlé aussi des « Rosalies » trop abondantes, ce que Gounod appelait « les phrases aimées ». M. Leroux les a préférées « aux leit-motivs ». ce que d'autres lui reprocheront. Heureux le compositeur dont les formules sont discutées ; il a créé une œuvre de valeur.

Analyser les compositions théâtrales modernes n'est presque plus possible ; le chant et l'orchestre forment un tout tellement complexe qu'il échappe à

l'analyse thématique. Après quelques représentations peut-être sera-t-il possible d'en décrire des fragments ; c'est ce que nous essayerons, non sans crainte ; ce que n'ont pas cru devoir faire, en 1903, nos confrères parisiens, compositeurs eux-mêmes, un chroniqueur simplement musicien l'osera-t-il ? Donnons aujourd'hui, avant l'apparition sur notre scènes, quelques notes sur les principales parties les plus en dehors.

D'une teinte grise, au début, dans les quinze mesures données par les guitares derrière le rideau, le premier acte s'anime un peu dans le 6/8 de Lucagnolo donnant les premières mesures de la chanson le « Corsaire de Barbarie ». Un curieux interlied en sol majeur précède la conversation musicale entre César Sforza (le cardinal) et Giorgio d'Ast (le mari de la reine). Une scène très gaie entre les jeunes folles de la reine et les jeunes seigneurs de la cour de Bologne forme contraste heureux avec le récit de Danielo : « Nous étions deux enfants », se terminant en un « andante mosso » que soulignent les harpes. L'acte se termine sur l'intéressante cantilène de Giorgio d'Ast : « Nouvelles nées », accompagnée d'abord en accords harpégés, puis en traits à contretemps.

Le deuxième acte s'ouvre sur un andante maestoso pour orgue. Très belle de forme, la lecture du sonnet de Pétrarque par Orlanda, auquel l'alternance des mesures composées 6/4, 2/2, 12/4, 6/4 et les traits en tierces et quartes mélangées, à l'accompagnement donnent une expression toute particulière. Délicieux le tout simple allegro 4 temps d'Angioletta « Oh, madame, on ne sait au couvent ». La

leçon de danse est amusante et la scène suivante entre la supérieure Mère Agramente et la petite reine ne l'est pas moins. Ce premier tableau si gaiement commencé finit en la conversation, musicale bien entendu, d'Orlanda et de Danielo, où la teinte mélancolique se dessine de nouveau. L'orchestration, très chargée, ne peut être appréciée qu'à l'orchestre.

L'interlude qui relie ce tableau au deuxième est une véritable symphonie vibrante de sonorité, traitée en canon. Les violons expriment le frémissement de l'extase, puis les cuivres se déchaînent, alternant avec les violons, et enfin se substituent totalement à eux jusqu'à une dernière exposition des cordes. Au lever du rideau, on entend un harmonieux air de chasse, suivi de chant des soprani et des contralti, coupé par les sons du cor; ce passage est aussi en mesures composées et en nombreux changements de tons. Très curieuse, la prédiction de la sorcière, allegretto trois temps; rien de sinistre, cette prédiction; c'est plutôt une chanson, exquise du reste. Suit la grande scène entre Orlanda et Danielo, où la passion, la crainte et la douleur tour à tour vibrent dans le chant des deux amants.

Le troisième acte est assez court. Dans les jardins du palais on entend le papottage des trois folles de la reine, formant un bouquet: la partition indique un ballet (souvent supprimé) précédant une musique de scène maestoso pomposo, suivie d'un a tempo assez animé. Un interlied relie les deux tableaux de cet acte; c'est un andante expresso, terminé par un allegro molto très remarquable d'écriture. Dans ce second tableau, on écoutera avec plaisir le cantabile d'Orlanda: « Un soir dans le buisson fleuri ».

Le quatrième acte est d'une belle tenue dramatique et de grande impression. Le prélude d'orgue, aux successions d'harmonies mineures originales, est hautement inspiré. Tout cet acte est grandiose, mais ne peut se décrire. Citons seulement la confession d'Orlanda : « Je ne me souviens pas », accompagnée par le cor; le passage liturgique de l'orgue, le récitatif d'Orlanda « les Voix funèbres s'approchent » avec un contre-chant, le « Kyrie » et le « Sancta Maria, ora pro nobis », et le duo final entre les deux amants.

*
* *

La reine Fiammette n'eut que deux soirées, la première ne fut qu'une sorte de répétition générale avec costumes ; l'œuvre n'était pas au point et cependant, grâce au chef d'orchestre qui a chanté toutes les rentrées, qui a repêché à tout instant artistes et choristes, on arriva à la fin.

La seconde et dernière ne fut pas meilleure; les principaux interprètes n'avaient aucune des qualités nécessaires pour rendre cette œuvre, et s'ils l'avaient travaillée, ils ne l'avaient pas comprise.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)	4
Carmen	4
Dame blanche (la)	3
Dragons de Villars (les)	1
Faust	4
Fille du Régiment (la)	3
Favorite (la)	1
Hamlet	1
Jongleur de N.-Dame (le)	14
Juive (la)	1
Lakmé	3
Louise	5
Lucie de Lammermoor	1
Mireille	2
Mignon	5
Manon	2
Mousquetres de la Reine (les)	3
Maître de Chapelle (le)	4
Noces de Jeannette (les)	4
Princesse d'Auberge	1
Reine Fiammette (la)	2
Rigoletto	2
Roméo et Juliette	1
Songe d'une Nuit d'Été (le)	2
Si J'étais Roi	1
Thaïs	2
Traviata (la)	1

OPÉRETTES

Boccace	1
Cloches de Corneville (les)	2
Fille de Mme Angot (la)	2
Fêtards (les)	8
Grand Mogol (le)	1
Geneviève de Brabant	2
Miss Helyett	1
M. de la Palisse	4
Mousquetaires au Couvent (les)	4
Mamzelle Nitouche	5
Mascotte (la)	1
Petites Brebis (les)	7
Périchole (la)	1
Poupée (la),	2
P'tites Michu (les)	3
Pompier de service (le)	3
Saltimbanques (les)	6
Sire de Vergy (le)	3
28 Jours de Clairette (les)	1

La saison a été ouverte le 6 octobre 1904,
et terminée le 4 avril 1905.

SAISON 1905-1906

DIRECTEUR M. VIGUIER

COMPOSITION DE LA TROUPE

Régisseur Général.....	MM. JORIO.
Premier chef d'orchestre.....	TAPONNIER.
Deuxième chef d'orchestre (Janvier)..	LAIGRE.
Premier ténor.....	MASSART.
Second ténor.....	LEDUC.
Premier baryton d'opéra	FERVAL.
Première basse	DESMETS.
Seconde basse	FLAVIEN.
Trial.....	HENEZ.
Première chanteuse.....	Mmes DANGERVILLE.
Première dugazon	MARCILLAC.
Seconde dugazon.....	CASTRIX.
Mère dugazon	MATRAT.
Première chanteuse d'opérette.....	EDLINY.
Premier baryton d'opérette.....	M. CASTRIX.

LA BOHÊME

COMÉDIE LYRIQUE

Paroles et Musique de R. LEONCAVALLO

Représentée à Lille le 1er Décembre 1905

DISTRIBUTION

Marcel, ténor	MM.	MASSART.
Rodolphe, baryton		CASTRIX.
Schaunard, baryton comique		DESMET.
Barbemuche, basse comique		FLAVIEN.
Vicomte Paul, 2e baryton		DALNY.
Gustave Colline, 2e baryton		FROIDURO.
Gaudens, 2e ténor		CARDON.
Durand, 2e ténor		G. ROCHE.
Musette, mezzo-soprano	Mmes	MARCILLAC.
Mimi, soprano		DANGERVILLE.
Eufémia, mezzo-soprano		SORBILI.

La première œuvre inédite sur notre scène, que monta M. Viguier, directeur de la saison théâtrale, fut la « Bohême », que la partition indique ainsi : « Commedia lirica in quattro atti, parole e musica di R. Leoncavallo, tratta dal romanzo, « Scènes de la Vie de Bohême », de H. Murger.

Cette œuvre fut représentée à Venise, au théâtre de la Fenice, le 6 mai 1897 ; Puccini avait fait représenter à Turin, au Théâtre-Royal, le 1er février 1896, une œuvre lyrique portant le même titre. Bien que tirées toutes deux du même roman français, les paroliers de l'opéra de Puccini et Léoncavallo, son propre parolier, ont choisi chacun des incidents différents. C'est le même titre, ce sont les mêmes personnages, c'est la même existence.

Pour les curieux d'histoire, voici les noms des interprètes au théâtre de la Fenice : Mme Elisa Frandin (Musette), Mme Storchio (Mimi), Mme Cappelli (Eufémie) ; M. Beduschi (Marcel), M. Angeli-Fornari (Rodolphe), M. Isnardon (Schaunard), MM. Aristi, Frigiotti et Giordani.

La première représentation en France fut donnée au théâtre de la Renaissance, dont les directeurs étaient alors les frères Milliaud, le 10 octobre 1899 ; une série de 32 représentations indique que ce fut un succès. « La Bohême » fut interprétée par MM. Leprestre (Marcel), Soulacroix (Schaunard), Ghasne

(Rodolphe), Bourgeois (Colline), Théry (Barbemuche), Villard (Durand), Barré (vicomte Paul) ; Mme Thévenet (Musette), Mme Frandaz (Mimi), Mme L. Richard (Euphémie) ; M. Rey, chef d'orchestre.

Depuis cette époque, cette œuvre n'avait plus été jouée en France.

M. Léoncavallo n'est pas un auteur inconnu à Lille ; une de ses œuvres les plus acclamées en Italie « I Pagliacci » a été jouée sur la scène lilloise d'abord, en mai 1895, par la troupe du théâtre de la Monnaie, sous la conduite de M. Flon, et en mars 1900 par la troupe de la saison, sous la conduite de M. Ph. Bromet.

Une biographie de M. Léoncavallo a été donnée lors de la représentation de « Paillasse » ; reste à la compléter (1).

Ce compositeur, né à Naples, serait le fils d'un magistrat ; il commença de bonne heure ses études au Conservatoire de Naples, d'où il sortit à dix-huit ans, avec le diplôme de « maëstro », Son premier opéra est « Chaterton », qu'il tira du roman d'Alfred de Vigny, car il fut toujours son parolier et quelquefois même celui d'autres musiciens. C'est ainsi qu'il fournit à Augusto Machado, directeur du Conservatoire de Lisbonne, le livret de « Mario Wetter », drame lyrique. Léoncavallo eut l'idée d'entreprendre, lui aussi, une grande Trilogie, non comme Wagner, avec les dieux de l'Olympe, mais sur un sujet historique de la Renaissance italienne. Les trois parties devaient avoir pour titres : « I Medici », « Girolamo Savonarole » et « Cesare

(1) Les premières à Lille, 1899-1900, page 27.

Borgia ». Il écrivit la première, « I Medici », mais le peu de succès, de cette partie, au théâtre Dal Verme, lui fit abandonner son projet.

Le dernier ouvrage italien de M. Léoncavallo est « Zaza », qui fit sa première apparition au Théâtre-Lyrique de Milan le 10 novembre 1900, et que, le 22 mai 1905, une troupe italienne amenée en France par le grand éditeur de Milan, Edouard Sonzogno, jouait au théâtre Sarah Bernhardt (opéra italien).

« Zaza » avait été jouée à Lille en janvier 1903, et brillamment interprétée par Mme Torrès, MM. Boulo, Cadio et Ferran, avait eu 4 représentations (1).

M. Léoncavallo termine la musique d'un livret de M. Sardou, « La Jeunesse de Figaro » tout en préparant une trilogie, revenant ainsi à son projet de 1892 ; le premier opéra mettra en scène Savonarole ; le second rappellera la vie de César Borgia ; le troisième sera inspiré par le roman de P. Bourget : « Idylle tragique ».

LE POÈME

Le poème de Léoncavallo est vigoureux, fortement charpenté ; il est curieusement divisé en deux actes de joie et deux actes de tristesse. Dans les deux premiers, ce ne sont que des scènes comiques ; là s'épanouit la blague joyeuse des bohêmes. Les deux autres, c'est le drame poignant, la misère et la mort. La traduction française de M. Crosti est bien pauvre : elle rend mal le pittoresque du langage des héros

(1) Les premières à Lille, 1902-1903, page 71.

de Murger que Léoncavallo avait respecté. En certains endroits, il y a même des transformations malheureuses ; c'est ici qu'on peut dire : traduttore, tradittore.

Au premier acte, c'est le café Momus, avec ses scènes étourdissantes, Rodolphe et Mimi festoyant ensemble, le soir de Noël, avec Musette et toute la bande. Le patron du café, ne pouvant obtenir le paiement de sa note, 32 francs 50, veut les faire expulser. Les chaises entrent en danse, les balais, la broche du marmiton deviennent des armes offensives. Tout, cependant, s'apaise, lorsqu'un vieux professeur, Barbemuche, dont l'entrée avait fait sensation pendant le repas, offre de payer pour eux. La bande joyeuse laisse croire à une hésitation, et Schaunard propose au bienfaiteur improvisé de jouer l'addition au billard ; Schaunard gagne la partie, et Barbemuche jette deux pièces d'or au cafetier Gaudens. Les cloches sonnent ; toute la bande pousse le cri de joie : « Noël ! Noël ! » Le rideau tombe.

Au second acte, nous sommes dans la cour de la maison où habite Musette, qui donnait, le soir, une fête ; mais ses meubles ont été saisis et descendus pendant son absence. Quand elle rentre avec quelques amis, ceux-ci prennent gaiement la chose et décident de donner la fête dans la cour. On soudoie le portier Durand ; les lanternes sont allumées, des bougies sont placées de tous côtés, la lune prête sa clarté. Bientôt on acclame les invités, bohêmes et grisettes, dans des costumes variés, et on entonne l' « Hymne de la Bohême ». Les locataires s'émeuvent et prennent part, bien malgré eux, à ce chari-

vari insensé. Mêlée, échange de coups, pendant que Mimi et le vicomte Paul échangent de doux propos et fuient vers des lieux plus hospitaliers.

La comédie est terminée ; le drame s'annonce au troisième acte, où nous nous trouvons dans la triste et dénudée mansarde de Rodolphe ; Marcel travaille à une petite toile ; Schaunard est près de lui ; Musette, pensive, ne paraît pas entendre les désolations de Schaunard et de Marcel, dont le ventre crie famine. Ceux-ci partis, Musette, lasse de cette vie incertaine se décide à quitter son Marcel, lorsque Mimi, élégamment vêtue, entre, elle vient demander son pardon à Rodolphe. Marcel rentre ; il a reçu la lettre de lâchage : c'est la scène ordinaire des reproches, des gros mots : « Come sechiama il tua novelle amante », et Musette sort, son petit paquet sous le bras. Lamentations de Marcel, avec six bémols à la clef.

Comme le troisième, le dernier acte est court ; les trois bohêmes sont réunis ; pas de feu, une simple chandelle ; pour repas, du pain, des harengs saurs et quelques frites et c'est ce soir le Réveillon. Oh ! les souvenirs joyeux de l'an écoulé avec quels soupirs ils se les rappellent ! La porte s'ouvre : c'est Mimi, pâle, maigrie, misérablement vêtue ; congédiée par son vicomte, fatiguée de son existence, elle sort de l'hôpital, elle demande à ses anciens amis un abri ; puis, Musette arrive, superbe, gaie ; mais sa joie tombe, en voyant l'état de Mimi. En vain, donne-t-elle à Schaunard des bijoux qui permettront de donner des soins à la Fauvette blessée : trop tard ! Mimi tombe dans les bras de Marcel, s'animant soudain : « Tais-toi, dit-elle, un an entier a fui. Là-bas, au café Momus, c'était la veille de Noël,

comme aujourd'hui. Oh ! quelle joie ! » Et elle tombe morte.

L'action, comme le dit la partition, s'étend du 24 décembre 1837 au 24 décembre 1838 ; elle se divise ainsi :

ATTO PRIMO

Il 24 Decembre 1837 a sera — Réveillon — la sala al primo piano del Caffe-Momus.

ATTO SECINDO

15 Aprile 1838 — Il Cortile della casa abitata da Musette a rue la Bruyère.

ATTO TERZO

Ottobre 1838 — La soffitta di Marcello.

ATTO QUARTO

Il 24 Décembre 1838 a sera — Réveillon — la soffitta di Rodolfo.

LA PARTITION

La manière de Leoncavallo reste la même dans toutes ses œuvres. Ce qui a déjà été dit de la musique de « Paillasse » peut être dit de celle de « La Bohême ». C'est une œuvre curieuse, expressive, qui surprend par des dissonances hardies et voulues. C'est bien la verve, la mélodie italiennes. Cependant Leoncavallo a étudié nos maîtres français et leur souvenir paraît dans de nombreux passages. Les ensembles sont harmonieux, mais l'orchestration est trop bruyante.

On peut aussi dire de la musique de Leoncavallo ce que l'abbé Raguenet, à la suite d'un voyage à

Rome, en 1702, disait dans son écrit intitulé : « Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique » : « Les airs italiens sont plus detournez et plus hardis que les airs françois; le caractère en est poussé plus loin, soit pour la tendresse, soit pour la vivacité ou pour toutes les autres sortes d'espèces. Les Italiens unissent même quelquefois les caractères que les François pensent incompatibles ».

La musique de « La Bohême » tout d'abord sautillante et d'une fantaisie qui frise l'opérette, devient, dans les deux derniers actes, d'une expression tantôt passionnée, tantôt plaintive, toujours d'une vie intense et mélodique.

Cette partition touffue comprend quelques motifs aimables, mais peu en dehors, quelques rares ensembles ; c'est, pour ainsi dire, un récitatif continu, qu'anime une grande intensité de coloris et de sonorité. Dans « La Bohême », pas d'ouverture, pas d'interlude, pas d'intermezzo ; à chaque acte, quelques mesures d'introduction. On ne peut suivre, mesure par mesure, ces récits, ces exclamations ; on ne peut que signaler les quelques — comment dire ? — romances, chansons, ariettes.

Ainsi, dans le premier acte, les quelques mesures du 3/4 sostenuto de Mimi présentant son amie : « Musette, qui sait mille chansons », puis le 2/4 andantino de Musette : « Mimi Pinson la Blondinette », dont les premières mesures sont quatre fois répétées avec des finales différentes. Notons le motif allégretto du professeur Barbemuche, avec son amusant accompagnement en gammes chromatiques descendantes puis montantes ; le grand ensemble :

« Dans la lice qu'on s'élance », se terminant par le cri : « Natale-Natale (1) ».

Au second acte, après un court prélude, l'andante cantabile de Marcel; le grand quatuor de Musette, Marcel, Rodolphe et Schaunard; l'hymne de la Bohême, « Dans la folie et dans l'ivresse », clamé par tous les invités; la valse chantée de Musette, « Aux accents de la valse entraînante », très longue très banale, comme toute valse qui se respecte; enfin, l'ensemble finale, mené « allegro, accelerato queste battute e marziale ». Tels sont les passages principaux de l'acte, que l'opérette la plus échevelée ne récuserait pas.

Dans les deux derniers actes, le compositeur a montré un grand tempérament dramatique; l'orchestration du 3e acte, composée de larges accords, d'une dissonance hardie, de traits en doubles et triples croches, d'harmonies brisées, est très puissante avec cependant un peu de lourdeur. De cet acte, on ne peut détacher que l'andante de Musette « la lettre, mon pauvre ami » avec le final « agitato » et le Cantabile, mélodie sombre et passionnelle « Je sais que la voix aimée » ; ce n'est qu'une scène continue de lamento entre Musette, Mimi, Marcel et Rodolphe.

Le quatrième acte s'ouvre en quelques mesures d'une écriture large, suivies de traits en triples et quadruples croches, imitation assez réussie de la

---

(1) Ce premier acte est certainement plus musicable que le premier de *Zaza;* néanmoins on y rencontre des passages comme celui de Schaunard et du gamin, de la scène avec Gaudens, qui ne le sont pas. Que dirait saint Evremond qui écrivait à propos de l'Opéra, son cauchemar, « peut-on s'imaginer qu'un maître appelle un valet ou qu'il lui donne une commission en chantant ».

tempête. A l'ouverture du rideau, un lamento de Marcel suivi d'un récitatif tristamente de Rodolphe et Marcel : Ces lamentos nous paraissent peu dans la note Bohême. On y remarque le bel andante de Mimi « Je voulus travailler » et son agonie pathétique, comme on l'a dit, par l'emploi des moyens les plus simples et sans l'ombre d'un excès. Très heureux le contraste de la chanson du 1er acte « Mimi Pinson la Blondinette », chantée dans la coulisse par Musette.

IMPRESSIONS DE « LA PREMIÈRE »

« La Bohême », de Léoncavallo, a reçu un accueil assez incertain. Elle n'avait attiré qu'un peu nombreux auditoire et, si on a applaudi maints passages, ce n'est pas toujours à l'art que doit en revenir l'honneur. L'ensemble est, au contraire, d'une incontestable vulgarité et, quand on a prononcé, au sujet de cette musique, le mot d'opérette, on ne s'est pas mépris.

Il y a deux parties dans l'œuvre, comme on le sait du reste. L'auteur, dans la première, qui comprend les deux premiers actes, a mis en scène la vie de Bohême, turbulente et joyeuse, insouciante par dessus tout, et portant sa pauvreté avec une gaieté railleuse. Dans la seconde, il montre la détresse de cette existence, aux jours où la misère est trop noire, et les tristesses qui se cachent derrière cette gaieté de façade.

Les deux premiers actes, grouillants, mouvementés, bruyants, formés de scènes détachées que

ne relie qu'un semblant d'intrigue sentimentale, nous ont paru, au point de vue de l'intérêt scénique, fort insignifiants : Par ci par là une scène amusante, mais qui évoque les tréteaux de la foire plutôt que ceux d'un théâtre lyrique.

Aux derniers actes, se déroule et se dénoue tristement un drame de cœur. Le quatrième, à parler franc, est plutôt ennuyeux. Le troisième est touchant et c'est certainement celui qui a été écouté par le public avec le plus de plaisir et applaudi avec le plus de conviction. Le public est d'ailleurs toujours sènsible aux chagrins des amoureux...

Il faut ajouter que cet acte a été bien rendu, en particulier par M^lle^ Marillac, qui y occupait la place principale et qui a su montrer de la sensibilité. Sa voix n'est pas forte, mais elle l'a conduite avec souplesse et elle a joué surtout avec beaucoup de sincérité et d'expression. Elle a chanté avec goût les ariettes et romances de son rôle.

M^me^ Dangerville n'était pas dans un de ses meilleurs jours. Elle a pourtant été applaudie dans le rôle de Mimi Pinson, où elle a mis une simplicité gracieuse bien adéquate au sujet.

Du côté des hommes, M. Desmet s'est distingué dans le rôle de Schaunard. Il a parfaitement saisi le type du héros de Murger et l'a reproduit avec une verve copieuse et débraillée, qui s'est manifestée surtout au second acte, dans la scène bouffonne de l'ensemble final. S'il y a une réserve à faire au sujet de cet artiste, ce n'est que pour la voix ; de même aussi pour M. Castrix, qui a été, à cela près, un bon Rodolphe.

M. Massart remplissait le rôle de Marcel. La

Bohême n'est pas son genre ; sa gaieté manque d'entrain et il gesticule un peu trop. On l'a écouté néanmoins avec plaisir.

Le reste de l'interprétation est supportable ; mais les chœurs ont besoin encore de quelques répétitions. L'orchestre, sous la direction de M. Taponnier, a convenablement joué cette partition trop bruyante, qui contient des parties agréables à côté d'autres vraiment trop banales.

MARTIN & MARTINE

CONTE FLAMAND EN 3 ACTES

Poème de Paul MILLIET, Musique d'Emile TRÉPARD

Representé à Lille le 28 Décembre 1905.

DISTRIBUTION

Martine, soprano	Mmes	DANGERVILLE.
La Fée, soprano		MARCILLAC.
La Mère, mezzo-soprano		MATRAT.
Martin, ténor	MM.	MASSART.
Cambrinus, basse chantante		DESMET.
Un héros		FROIDUROT.

Ballet - Figuration

L'auteur de « Martin et Martine », conte flamand en trois actes, est un jeune. M. Emile Trépard, né à Paris le 14 novembre 1870, termina ses études musicales au Conservatoire de Paris, dans la classe de composition de M. Lenepveu. Il s'était marié pendant son séjour au Conservatoire ; il dut donc renoncer à prendre part aux concours de Rome ; on sait que la Villa Medicis ne reçoit que des célibataires. Organiste dans plusienrs paroisses de Paris, en dernier lieu à Saint-Eloi, M. Emile Trépard composa un assez grand nombre de motets. Il publia des morceaux de divers genres, principalement des mélodies. On a entendu dernièrement à Lille « Bilitis », mélodie sur une poésie d'Arthur Bernede, et une adaptation symphonique sur une poésie. « Pauvres petits », de B. Millanvoye. Ses œuvres orchestrales et de musique de chambre, entre autres deux trios (violon, violoncelle, piano), ont été joués souvent. En mars 1905, les Concerts Colonne donnaient une de ces œuvres, écrite spécialement pour Mlle Mary Garden, de l'Opéra-Comique, sur le cantique de Bethplagé (la Fin de Satan), de Victor Hugo. Sa dernière œuvre, l'*Angelus*, est une poème symphonique qui fût exécuté, cette saison aux Concerts Colonne (1).

(1) Cette page, a dit M. I. Jemain, du *Ménestrel*, tend à dépeindre l'anéantissement temporaire d'une âme d'artiste par la trahison amoureuse et le réveil de cette même âme sous l'émotion produite par les sonneries lointaines d'une église dans la tiédeur d'un soir

« Martin et Martine » est le début au théâtre, et début heureux, de M. E. Trépard. La première fut donnée le 5 mars 1898 au Grand-Théâtre de Nice, sous la direction Campocasso, et obtint un vif succès. Les principaux rôles étaient chantés par Mme Marie Thiéry (Martine), M. Ducis (Martin), M. Vieuille (Cambrinus), Mme Damenska (la Fée), Mme Restiau (la Mère) ; M. Luigini, chef d'orchestre. Deux ans après, le théâtre de la Renaissance, du boulevard Saint-Martin, qui, sous la direction Milliaud, avait pris le titre de Théâtre Populaire, monta « Martin et Martine », dont la première eut lieu le 6 février 1900. Interprété par Mlle Mary Thiéry (Martine), M. Dantu (Martin), M. Ballard (Cambrinus), Mlle Frandaz (la Fée), Mme L. Richard (la Mère), chef d'orchestre, M. André Taponnier, le conte flamand de M. Paul Milliet, musique de M. Emile Trépard, eut quatorze représentations.

LE CONTE

Ce n'est pas à Lille en Flandre que nous conterons la légende de Martin et Martine, qui sonnent toujours gaillardement l'heure au beffroi de l'hôtel de ville de Cambrai. Tous à la ronde la connaissent ; Charles Deulin, un vrai Flamand de Flandre, l'a mise

---

d'été. C'est en somme, on le voit, une succession d'*états d'âme* que l'auteur avait à traduire. Il y en a en partie réussi et l'épisode de l'Angelus, avec ses cloches mystiques soutenues par une belle mélodie du quatuor est particulièrement bien venu. Il m'a semblé que les thèmes principaux caractérisant la chute dans la sombre désespérance et le renouveau de la foi ou l'art réparateur, manquaient, sinon de relief, tout au moins de dissemblance, ainsi que le demanderait la logique, mais l'orchestration de M. Trépard est sonore, bien équilibrée, souvent intéressante, l'œuvre est de bonnes proportions et a été accueillie avec une faveur marquée.

dans ses « Contes d'un Buveur de bière », et notre poète lillois Desrousseaux l'a chansonnée en vers patois.

M. Milliet n'a pas conservé intacte la légende; il l'a un peu modifié en faisant de Cambrinus le père de Martine et en dénaturant le caractère de ce souverain bon enfant, dont il fait un tyran despotique, propre bourreau de sa fille. Or, Cambrinus, duc de Brabant, comte de Flandre, fondateur de la ville de Cambrai, et inventeur de la bière, était simplement parrain de Martine, et, loin de la persécuter, il la tira des mains de son père, un véritable ogre, pour la marier avec son ami Martin.

Donc, Martine ranime le feu dans l'âtre, en chantant : « le temps a repris son manteau de vent, de froidure et de pluie », refrain mélancolique et tendre; on frappe; c'est un beau jeune homme harassé de fatigue, qui demande un abri. Il se nomme Martin : « Ah ! comme cela se trouve, moi, c'est Martine qu'on me nomme ». L'étincelle a brillé ; les deux enfants s'aiment; on cause un peu. Mais Cambrinus rentre, et, tout simplement, veut tuer le garçon. Sa femme arrête son bras : « C'est un fils de roi, lui dit-elle, qui est prêt à devenir votre gendre. » Cambrinus paraît se calmer, mais il met une condition à son consentement: c'est que Martin devra prouver sa vigueur et son habileté en abattant, en l'espace d'une heure, vingt des plus gros arbres de la forêt qui borde le lac. Grâce à la Fée des houblons, marraine de Martine, dont celle-ci a imploré la protection, Martin abat sans peine ses vingt arbres. Mais Cambrinus veut le soumettre à une nouvelle épreuve : alors, la Fée des houblons

le sauve de la cruauté de Cambrinus et enlève les deux amoureux dans une barque.

Le dernier acte se passe sur la Grand'Place de Cambrai, un jour de kermesse. Tout est à la joie ; on danse, on chante. Cambrinus, à son de trompe, fait proclamer une amnistie pleine et entière. Le bon peuple croit à la générosité de son seigneur, mais c'est un piège que le « féroce Cambrinus de M. Milliet » tend aux deux amants. Il ne s'est pas trompé ; Martin et Martine reviennent. Cambrinus fait aussitôt saisir le jeune homme et ordonne qu'on l'enchaîne auprès de la grosse cloche du beffroi, le condamnant à sonner éternellement les heures. Martine, désespérée, monte vivement les degrés du beffroi et se place à côté de lui pour l'aider dans sa besogne. A cette vue, Cambrinus devient furieux. Mais Martine est aimée de tous ; on entend des murmures de révolte et Cambrinus est obligé de céder à la Fée des houblons, qui exige son consentement au mariage des deux enfants, en promettant de les remplacer dans le beffroi par deux bons-hommes de bronze qui, très ponctuellement sonneront les heures. La foule acclame les jeunes époux, aux accents du refrain populaire de Cambrai : « Nous sommes les enfants de Martin. »

LA PARTITION LUE AU PIANO

De temps en temps, quelques compositeurs osent s'affranchir, au théâtre, des formules que, dernièrement encore, nous appelions modernes et écrire des opéras-comiques dont l'audition n'est pas une étude,

mais un délassement. Seulement ils les appellent contes lyriques ; ainsi « Haensel et Gretel », « Louise », « Véronique », bien que cette dernière ait quelquefois conservé l'appellation que le snobisme a déclaré démodée.

M. Trépard est un de ces compositeurs, s'il n'a pas écrit une musique facile à lire, s'il a multiplié les changements de tons, les mélanges des temps ternaires et binaires, si sa « formule aimée », le triolet, soit placé à la fin de la mesure, soit précédé d'une croche, arrive peut-être un peu trop fréquente pour ses interprètes, ceux-ci seuls en connaissent les difficultés. L'auditeur, lui, n'en perçoit pas la fatigue ; il n'en entend que le charme, que le bercement de ses modulations. Certaines tonalités, que la lecture au piano donne comme très insolites, sont adoucies par le timbre des instruments ; çà et là, on rencontre de gracieuses mélodies, de belles envolées.

M. Trépard ne néglige rien dans l'écriture et du chant et de l'orchestration. On remarquera dans sa partition que les notes « blanches » finales se terminant sur une voyelle muette sont suivies de la même petite note « croche » (note dite d'agrément dans les anciennes partitions, mais ici sans dénomination connue et du reste peu usuelle). Ceci indique au chanteur qu'il ne doit pas faire un temps fort de la voyelle finale, ainsi « e » dans « broderie », et laisser mourir le son. Détail peut-être inutile aux oreilles de beaucoup, cependant que l'harmonie de la phrase et de la mesure en souffrent. Déjà, en 1804, Obermann disait : « Notre e muet est si rebutant, quand le chant force à le faire sentir ».

La musique de M. Trépard est une rieuse, toujours de bonne humeur, se laissant aller à son inspiration ; elle n'enfle pas la voix pour dire ces riens d'amour ; elle est gaie, alerte, bien vivante, bien carillonnante. Elle est toujours en harmonie avec les personnages et les situations ; elle ne s'exprime pas de la même manière quand elle est l'interprète de Martine, de Cambrinus ou même de Martin.

Faut-il faire aujourd'hui l'analyse entière de la partition ? Non, il est préférable de laisser aux auditeurs l'agréable surprise de trouver les gracieux motifs qui émaillent cette partition ; on ne peut cependant ne pas citer quelques passages. Ainsi l'air de début du premier acte « Le temps a repris son manteau », andante d'un caractère simple, de Martine, et sa gracieuse phrase « Moi, c'est Martine qu'on me nomme » ; le récit allegro de Martin « Au temps jadis, il y avait » ; à l'orchestre, l'entrée de Cambrinus, lourdement cadencée ; le trio, si l'on peut s'exprimer ainsi, de Cambrinus, Martin et Martine ; l'invocation à la fée des Houblons et l'andante « Prenez ce rameau ».

Le prélude du deuxième acte, composé de motifs en 9/8 saccadés et terminé par de larges traits en sextolets, est parfaitement écrit ; le trio des soprano et contralto, devenant un sextuor avec Martin, Martine et la Fée, et le trio dans la barque, seront très applaudis s'ils sont bien chantés.

Au troisième acte, ce n'est plus la même écriture ; ce ne sont plus ces modulations délicates ; c'est la kermesse, la joie débordante des gais, mais lourds Flamands ; c'est la danse, ce sont les chœurs bruyants

très bien venus ; la ronde de Martin et Martine (la musique de ronde « Nous sommes tous les garçons de Martin » date de 1848 ; Ernest Bouhy en est l'auteur, quelques-uns prétendent que c'est la copie d'un air très ancien, mais ils n'en indiquent ni l'auteur ni la date), qui termine si joyeusement le conte, est savamment contrepointée avec ses alternances de croches et de triolets si chers au compositeur. Le gracieux revient avec le duo : « Il pleut », accompagné par les harpes, un véritable bijou, et avec l'hymne de l'amour, aux larges phrases élégantes et passionnées. Hola, il ne faut pas omettre l'interlude précédant cette scène, pièce d'une grande originalité qui renferme ce léger babillage des violons sur des tenues d'altos.

Tout cela vit, respire et dénote en M. Trépard un incontestable tempérament scénique.

L'INTERPRÉTATION DE LA PREMIÈRE

L'œuvre de M. Trépard a été appréciée comme elle le méritait, bien qu'elle ne fut pas complètement au point. La musique savante mais riche en modulations gracieuses, s'harmonise à merveille avec cette légende touchante et sentimentale sans grands éclats de passion. On y sent flotter le rêve, comme il convient où paraissent les fées, et l'on se laisse bercer doucement par les motifs simples et mélodieux dans lesquels l'auteur a traduit, souvent avec un rare bonheur, les sentiments qui animent ses personnages

L'interprétation a été fort satisfaisante.

Mme Dangerville, qui remplissait le rôle de Martine, a joué et chanté avec beaucoup de grâce. Elle a donné à son héroïne une figure touchante et sa voix, bien timbrée, conduite avec un art parfait, s'est jouée des difficultés de la musique. C'est une création qui lui fait honneur.

M. Massart jouait Martin. Il s'est montré chanteur agréable ; s'il avait le geste plus rare et moins faux, son jeu y gagnerait en élégance. Mais il a été vivement applaudi, en compagnie de Mme Dangerville, dans plusieurs des motifs principaux, notamment dans les jolis duos des deuxième et troisième actes.

La fée, Mlle Marcillac, a fait valoir avec autorité une voix excellente et d'une belle ampleur, qui lui a valu un succès flatteur.

M. Desmet, qui faisait Cambrinus, est meilleur dans les rôles joyeux et débraillés, comme dans Schaunard, de la « Bohême », que dans ce rôle féroce, dont il semble porter le personnage avec gêne ; aussi la justesse de son chant a parfois laissé à désirer.

L'orchestre, conduit par M. Tapponnier, s'est bien tiré de sa tâche ardue. Mais les chœurs, aux prises avec des difficultés trop grandes ont, dans les passages du 2me acte, chanté dans la coulisse, gentillement pataugé.

En général, la mise en scène a été soignée. Le décor du 1er acte est cependant trop pauvre pour le palais d'un duc de Brabant comte de Flandre. Mais le décor de la forêt et l'arrivée de la barque fleurie, au second acte, la place de Cambrai au troisième, étaient dignes d'éloges. Une figuration un peu plus

nombreuse et brillante, dans ce dernier, aurait bien fait l'affaire.

N'oublions pas les ballets, d'une note très originale, qui ont été très habilement réglés par Mlle Frassi et gentiment dansés.

ANALYSE THÉMATIQUE

La partition de « Martin et Martine » est écrite avec l'emploi des leit-motiv non pas à la façon de Wagner, car les thèmes de M. Trépard reproduisent le caractère général du personnage et ne subissent pas, comme dans Wagner, des modifications destinées à peindre l'état d'âme des héros de la pièce. Cependant, les leit-motiv de Martin et Martine accompagnent toujours l'entrée des personnages et apparaissent même souvent lorsqu'il est question de ces personnages. Ce procédé donne à l'œuvre une unité dont on ne saurait nier l'intérêt. Le début du prélude très énergique est construit sur le thème de Cambrinus, puis la rudesse des cuivres s'atténue pour faire place à un motif plus tendre, qui n'est autre que le leit-motiv de Martin complété par celui de Martine.

Le prélude se termine par l'air populaire de Cambrai, présenté d'une façon très douce et qui reparaît tout à fait à la fin de l'ouvrage, avec l'éclat et le brio qui lui sont propres.

Dès le début du premier acte, Martin chante un rondel qui est certainement une des meilleures choses de la partition. Si ce rondel n'est pas autant applaudi que certains autres passages, c'est unique-

ment parce qu'il se trouve au lever du rideau. Le dialogue qui suit entre Martin et Martine est alerte et pimpant ; il donne l'impression d'une conversation sans musique, tant les répliques des personnages se succèdent rapidement ; il y a là une qualité que nous retrouvons dans tous les dialogues de la partition.

L'entrée de la mère (qui, elle, n'a pas de leit-motiv) ne présente qu'un intérêt secondaire, mais le récit de Martin qui suit est d'une facture élégamment descriptive. Dans l'orchestration comme dans le chant lui-même, on trouve une impression très juste des diverses péripéties qui ont marqué la jeunesse de Martin.

Le farouche Cambrinus se fait annoncer par son brutal leit-motiv qui est certainement le mieux caractérisé. Rien ne manque à cette entrée sensationnelle, ni les rythmes pittoresques qui soulignent la course désordonnée des nains de Cambrinus, ni la musique tourmentée et inquiète qui dépeint la perplexité de la mère de Martine cherchant à calmer son féroce époux.

L'air dans lequel Martin dit à Cambrinus qu'il sait rimer et qu'il n'ignore rien des finesses du doux langage est d'une belle musicalité ; mais il met le talent du chanteur à une rude épreuve, et il aurait certainement gagné à être plus vocal. La réponse de Cambrinus, qui veut des actes et non des mots, nargue agréablement l'emphatique façon de Martin. L'invocation à la fée, chantée d'abord par Martin, qui n'est plus convaincu, et reprise avec une ferveur naïve par Martine, est mélodique à souhait, le dessin de violon (avec sourdine qui accompagne la

reprise du motif) est d'un tour charmant. Le premier acte se termine par l'apparition de la fée des houblons, qui est peut-être la partie la plus faible de l'œuvre; elle a beaucoup de choses à dire, cette bonne fée, mais l'auteur n'a pas eu pour elle le meilleur de son inspiration ; il nous a heureusement grandement dédommagés dans le deuxième acte, qui est sans contredit le mieux réussi des trois.

Le prélude du deuxième acte est fait du rythme qui accompagnera tout à l'heure la chute des arbres et du chant d'amour de Martin et Martine, qui reparaîtra deux fois encore avant la fin de l'ouvrage. Ce chant d'amour, chaleureux et vibrant, en « mi majeur », est présenté par le quatuor en octave, accompagné par des harmonies plaquées aux bois et aux cuivres. Ce n'est pas d'un procédé très neuf, mais c'est d'un effet sûr auquel il est difficile de ne pas se laisser prendre. Voici maintenant l'exquise ronde des Sylvains aux harmonies changeantes, d'une orchestration fine et délicate, puis le chœur de coulisse qui suit dans la même note, mais d'une exécution un peu difficile, puis encore le rêve de Martine dans la forêt, tout ceci d'un charme pénétrant. L'amour a grandi au cœur des deux jeunes gens qui se déclarent l'un à l'autre dans une pantomime éloquente qu'accompagne la reprise du chant d'amour en « ut » cette fois et harmonisé différemment. La brillante et bruyante chute des arbres donne bien l'impression du « Massacre des arbres » dont parle Cambrinus. Après la nouvelle exigence de ce dernier, qui impose à Martin une seconde épreuve, Martin et Martine invoquent de nouveau la fée, mais c'est le violon solo qui reprend l'invo-

cation du premier acte. La fée ne se fait pas attendre, les violoncelles reprennent sa phrase du premier acte, tandis qu'elle conseille à Martin et Martine de s'enfuir dans la barque qui l'a amenée ; c'est presque la même situation et c'est la même musique que pour la première apparition, sauf, cependant, une phrase très tendre en « mi bémol », si charmante qu'elle fait heureusement oublier ce qui précède. Le deuxième acte finit de façon très brillante ; pendant que Martin et Martine chantent l'amour sans fin, les trompettes font entendre le motif de Cambrinus très précipité qui indique bien que le terrible roi de la bière accourt pour arrêter les fugitifs ; il apparaît en effet, mais trop tard et ne peut que manifester sa colère dans une phrase robuste.

Le troisième acte est d'une caractère absolument différent des deux premiers. Après le charme et l'enchantement des harmonies pittoresques et colorées de la forêt, c'est la grosse et franche gaieté du peuple. Musique grouillante et bruyante, mais jamais vulgaire. Les trois airs de ballet sont très gais, sans grande originalité cependant ; ils intéressent surtout par une orchestration très habile. C'est du reste avec cette habileté dans l'instrumentation que M. Trépard fait passer agréablement les quelques parties faibles de sa partition. A signaler en passant l'éclatante sonnerie des trompettes des héraults et l'amusante petite marche de la patrouille que le baryton rythme discrètement. Nous arrivons à la meilleure page du troisième acte, c'est le duetto de « la pluie », accompagné par la harpe dans le haut qui donne bien l'impression de gouttelettes ruisselantes tombant sur les deux amoureux ; le

dessin de harpe est soutenu par le quatuor en sourdine, quelques notes de cor, quelques mesures de contrechant au violon solo. Tout ceci n'est rien et c'est pourtant exquis, on s'explique très bien l'enthousiasme du public qui demande toujours à entendre deux fois le duo de la pluie et souvent trois fois. Après l'enchaînement de Martin au clocher, il y a une partie symphonique développée qui dépeint avec une grande émotion le désespoir des deux fiancés. L'apaisement se fait peu à peu dans l'orchestre, et le chant d'amour retentit encore, mais cette fois doux et mélancolique et qui semble un appel désespéré de Martin à Martine. C'est le cor solo qui soupire ce chant d'amour en « mi », comme dans le prélude du deuxième acte, mais plus lent ; la phrase musicale se développe autrement, mais pour arriver à la même conclusion. Cependant, le peuple de Cambrai se lamente sur le sort des deux jeunes gens enchaînés au clocher. Ici se place un chœur en quatre parties adroitement contrepointé et fort intéressant ; il faut seulement regretter que l'auteur ait confié au violoncelle solo un contrechant agréable, mais qu'il n'est pas possible d'entendre, étant donné la disposition très sonore des voix. Après la colère de la foule, après un court duo très mouvementé entre la fée et Cambrinus, Martin et Martine étant remplacés au clocher par deux automates de bronze, les chœurs reprennent le chant populaire de Cambrai, pendant que l'orchestre rappelle les rythmes de la kermesse et l'œuvre s'achève aussi brillamment qu'elle a commencé poétiquement. Peut-être pourrait-on reprocher à M. Trépard d'avoir parfois un peu trop chargé son orchestre, quand il s'agit

d'accompagner les voix ; mais ce défaut est commun à presque tous les jeunes compositeurs de notre époque ; la cause en est peut-être aux harmonies modernes dont les dissonances fréquentes exigent l'emploi simultané d'un grand nombre de notes.

MESSALINE

TRAGÉDIE LYRIQUE EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX

LIVRET D'ARMAND SYLVESTRE ET EUGÈNE MORAND

Musique de Isidore de LARA

Représentée à Lille, le 8 février 1906.

DISTRIBUTION

Messaline, mezzo-soprano ou Falcon.....	Mmes	CROIZA.
Tyndaris, soprano léger..... ...		EDELINY.
La Citharède, soprano.....		CASTRIX.
Tsilla, mezzo-soprano.....		CASTRIX.
Leuconoë, mezzo-soprano.....		SORELLI.
Hélion, ténor.....	MM.	DUBOIS.
Harès, baryton.....		FERVAL.
Myrrhon, baryton.....		CASTRIX.
Gallus, basse chantante.....		DESMET.
Myrtille, basse chantante.....		FLAVIEN.
Olympias, basse.....		DESMET.

Un rameur de Galère. — Un mime Alexandrin. — Un poète d'Atellanes. — Un haleur de barque. — Un crocheteur Italiote, — Le Loeno. — Un marchand d'eau. — L'Edile. — Un héraut.

La direction était engagée, par le cahier des charges, « à donner pendant la saison deux œuvres lyriques n'ayant pas été jouées sur le Théâtre de Lille » ; elle est plus généreuse, elle nous en donne trois, et trois très différentes comme livret et comme partition. La « Bohême », comédie lyrique de M. Léoncavallo, compositeur brillant, bruyant, vériste à la façon des italiens modernes ; « Martin et Martine », conte lyrique de M. Emile Trépard, compositeur savant et gracieux, symphoniste très personnel ; « Messaline », drame lyrique de M. Isidore de Lara, compositeur peu érudit, aimant les grosses sonorités, l'éclat des trompettes, sans souci de l'unité.

Connaître la « Bohême » de Léoncavallo, après avoir connu la « Bohême » de Puccini, est certainement une étude intéressante ; écouter la charmante et aimable musique de Emile Trépard, enveloppant le naïf conte de « Martin et Martine », est un délassement artistique ; mais entendre une composition de I. de Lara sur les aventures de l'impudique « Messaline » est une fatigue physique et morale.

Présenter aux lillois M. Isidore de Lara, dont une des œuvres, et la meilleure « Moïna », a été jouée le 18 novembre 1897, sous la direction Montfort (1),

(1) Les Premières au Théâtre de Lille, saison 1897-98, page 15.

et a obtenu, grâce aux interprètes, un beau succès, n'est plus nécessaire.

Comme les autres œuvres de ce compositeur (1), « Messaline » fut donnée d'abord sur le théâtre de Monte-Carlo, avec Mme Heglon (Messaline), Mlle Leclerc (Tyndaris), M. Tamagno (Hélion), M. Bouvet (Harès). M. Soulacroix (Myrrhon) M. Melchissédec (Gallus). Comment ce drame lyrique, dont la première eut lieu le 21 mars 1899, fut-il accueilli ? Les documents positifs manquent. En 1903, le théâtre de la Gaîté, dirigé alors par les frères Isola, venait de donner « Hérodiade » et la « Juive » avec Mmes Litvinne et Calvi, MM. Duc et Renaud, lorsqu'il eut la singulière idée de monter « Messaline », pour terminer sa saison lyrique. Peut-être MM. Isola ne virent-ils dans cette évocation de la Rome impériale que le sujet d'une somptueuse mise en scène d'une grande féerie. La première représentation eut lieu le 24 décembre 1903. Les interprètes étaient MM. Renaud (Harès), Duc (Hellion), Ghasne (Myrrhon), Viniche (Olympias), Weber (Gallus), Stuart (Myrtille) ; Mmes Calvé (Messaline), L. Blot (Tyndaris), Lavarenne (la Cytharède), Ruper (Tsilla), Lenepveu (Leuconoë). Malgré de tels interprètes, M. Luigini au pupitre, une luxuriante mise en scène, cette œuvre fut loin d'être un succès.

LE LIVRET

Le livret de ce drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux est d'Armand Silvestre et Eugène

(1) Sa dernière œuvre *Sanga* est jouée à l'opéra de Nice.

Morand. En donner le cannevas est suffisant ; les lecteurs seront entièrement édifiés sur la moralité.

Premier acte. — Intérieur du palais impérial. — Messaline, entendant au loin un chanteur ambulant lançant à pleine voix une de ces chansons satiriques qui circulent sur elle, donne l'ordre qu'on lui amène le chanteur. Harès est jeune et beau ; Messaline lui pardonne. Il reste avec elle.

Deuxième acte. — Intérieur d'une taverne. — Messaline, voilée, vient dans ce lupanar, chercher des émotions. Elle entend acclamer le nom de Hélion, « le belluaire superbe qui, d'une main, étouffe les lions » ; elle se dirige vers lui, mais elle est poursuivie par une foule qui lui déchire son voile et l'entraîne, lorsque Hélion l'arrache à leurs mains ; elle fuit avec lui.

Troisième acte. Premier tableau. — Une chambre dans une maison secrète. — Messaline et Hélion causent d'amour, lorsqu'on heurte à la porte. C'est Harès ; il a reconnu son frère Hélion et veut l'enlever aux fallacieuses tendresses de l'Augusta. Des serviteurs masqués se jettent sur le malheureux et le précipitent dans le Tibre. « Et maintenant, viens m'aimer », dit Messaline à Hélion.

Deuxième tableau. — Les bords du Tibre. — Des bateliers sauvent Harès qui, furieux, jure de tuer Messaline.

Quatrième acte. — Au cirque, la loge impériale. — Hélion n'a connu de Messaline que la femme et non l'impératrice. Il ne savait à qui il avait affaire. Son frère a disparu et on accuse Messaline de sa disparition. Il vient le lui réclamer et lorsqu'il la reconnaît, il reste interdit. Messaline lui offre de nouveau

son amour; Hélion fléchit, d'où scène d'amour échevelée. Apprenant d'elle qu'un homme l'attend à la porte de la loge impériale pour la tuer, Hélion s'y précipite ; un homme entre, le poignard à la main et va se précipiter sur Messaline, lorsque Hélion le prévient et le frappe mortellement. C'est son frère Harès! Pris de folie, Hélion saute dans l'arène et se livre sans défense aux lions.

On le voit, ce drame vit dans une atmosphère voluptueuse, sanguinaire et fatale ; il est certainement très théâtral.

LA PARTITION

La partition de « Messaline » est, inférieure à celle de « Moïna »; l'inspiration d'alors était, en certaines parties, plus mélodique, plus musicale, pourrait-on dire, moins brutale ; on ne la retrouve plus dans « Messaline ». L'orchestration n'est pas savante ; elle est seulement chargée de sonorités et l'emploi des instruments ne répond pas toujours aux situations. Les quatre-vingt-trois premières mesures donnant la même phrase écrite en divers tons, mais non contre-pointée, laissent une impression vague ; chaque acte, chaque tableau, débute par un court prélude, sans caractère bien déterminé. Les différends motifs de chant sont presque tous accompagnés à l'unisson par les cordes ; les finales en voyelles muettes, dont, il est vrai, nombre de compositeurs modernes paraissent peu se préoccuper, tombent ici sur des temps forts. Tout cela montre une écriture lâchée, absente de style.

La lecture de cet ouvrage ne donne aucune impression d'art ; ensuite on y retrouve non des réminiscences, ce qui est permis, mais des démarquages. On peut seulement indiquer les passages en dehors ; à la fin du premier acte, la grande scène de passion entre Harès et Messaline : « Parle, toi ! que t'ai-je donc fait ? » ; au second acte, le maestoso d'Hélion : « Lorsque l'aigle blessé » ; au troisième, le petit chœur langoureux des femmes : « Lei la » ; l'andantino de Tyndaris : « Pour l'amour qui va venir » ; le motif d'Hélion : « Où suis-je ? » ; un interlude vivace agitato ; un intermezzo qui précède le deuxième tableau. Au quatrième acte, très mouvementé, on remarque le cantabile 9/8 poco mosso de Messaline dans la loge impériale : « Cette nuit eut pour nous » ; et la scène entre Messaline, Hélion et Harès, terminant l'œuvre dans l'horreur et le sang.

IMPRESSIONS DE LA PREMIÈRE

L'impression d'ensemble qui se dégage de la première représentation de « Messaline » est celle d'une bonne mise au point : on sent que l'œuvre a été travaillée par tous et qu'on lui fait rendre le maximum avec les moyens d'action dont on dispose. La direction, dans un but très louable, assurément, a voulu un succès et un succès de quelque durée ; elle n'a rien ménagé pour cela. C'est un effort considérable qu'elle a ainsi donné, et nous sommes très heureux de le constater : nous regrettons seulement qu'il ait porté sur une œuvre sans valeur, où man-

quent les qualités intrinsèques et qui ne peut briller que d'un éclat artificiel.

Mme Croiza a déployé dans le rôle de Messaline d'excellentes qualités de forte chanteuse, la voix est bien posée, conduit avec art, la diction est bonne. Elle a incarné son personnage avec une ampleur suffisante, mais aussi avec une réserve, une discrétion dont nous ne saurions la blâmer, mais que devait certainement ignorer la trop fameuse impératrice, M. Dubois est un superbe belluaire, qui jongle avec les tables et les escabeaux sans doute pour nous donner une idée de sa vigueur dans les combats du cirque; cela n'enlève rien aux qualités de sa voix aux accents énergiques, parfois un peu gutturaux. M. Ferval a chanté fort convenablement le rôle d'Harès; il a donné avec beaucoup d'émotion son « Hymne à la nuit », du second acte, une des rares mélodies de la partition, d'ailleurs fort ovationnée du public. Mme Edeliny s'est assez bien tirée du rôle périlleux de Tyndaris, un peu écrasant pour sa voix, non par sa longueur, mais par ses difficultés. Les autres rôles ont été presque satisfaisants : Myrrhon (M. Castrix) a donné avec verve les chants épicuriens, nous rappelant un peu (et d'assez loin...) la silhouette du Nicias de « Thaïs ». A signaler seulement les notes graves que M. Desmet tient absolument à extraire du rôle d'Olympias, bien qu'elles ne soient pas dans la partition, et qui restent rebelles à ses meilleurs efforts; mieux vaudrait s'en tenir au texte de l'auteur.

Les décors et les costumes sont beaux, presque somptueux et ne renferment pas trop d'anachronismes; on aurait pu cependant, puisqu'on faisait

du neuf, serrer d'un peu plus près la vérité scénique, et nous donner des intérieurs vraiment romains. Le premier acte surtout est l'objet d'une mise en scène luxueuse ; la figuration est nombreuse et bien réglée. Les chœurs, qui ont dans cette œuvre un rôle important et assez ingrat, ont été très suffisants, sauf peut-être les chœurs en coulisse, dont la justesse est restée souvent douteuse ; on comprend, d'ailleurs, qu'ils ne soient pas fort à l'aise dans cette difficile partition.

La partition..... Mon Dieu ! Est-il bien nécessaire que nous en parlions! C'est évidemment le point noir de « Messaline », mais on nous a fait remarquer il y a quelques jours, que la musique ne venait là qu'à titre d'accessoire, qu'une action mouvementée et un cadre somptueux suffisaient presque à lancer un opéra. — Il y a de bonnes choses dans « Messaline » mais pas beaucoup, et toujours insuffisamment développées ; on sent une inspiration courte, qui supplée à ce qui lui manque par une recherche extrême du procédé. Aussi, nous y gagnons une orchestration touffue, très complexe même dans les choses les plus simples, très chargée de dessins accessoires qui font souvent perdre de vue le principal..., orchestration par suite très bruyante et qui couvre souvent la voix ; ce défaut s'accentue par un emploi immodéré des cuivres, que le compositeur a d'ailleurs renforcés dans de larges proportions par l'adjonction d'instruments généralement étrangers à l'orchestre (sauf dans Wagner et encore... en vue d'effets spéciaux). M. de Lara aime d'ailleurs les combinaisons insolites; il ne dédaigne pas le xylophone, ce qui nous rappelle que nous sommes dans

un cirque-théâtre ; il emploie d'innombrables clochettes, il use et abuse des trompettes bouchées.

On peut en conclure que lourde était la tâche de nos musiciens ; ils en sont d'ailleurs sortis à leur honneur, guidés et soutenus par l'habile, très habile même direction de M. Taponnier. C'est l'occasion ou jamais de dire qu'ils ont fort bien rempli leur tâche « ingrate » d'accompagnateurs.

*
* *

Ces appréciations de Messaline (Livret et Partition) paraîtront peut-être un peu exagérées puisque cette œuvre eut sur notre scène 12 représentation, chiffre magnifique sur un théâtre de province.

Ces appréciations personnelles sont confirmées par les citations suivantes de deux chroniqueurs lillois.

« Au total, une œuvre intéressante qui plaira au public, non seulement par sa mise en scène, ses décors, son interprétation, mais encore par cela même qu'on lui a reproché lors de sa création : sa partition un peu banale, un peu facile, évocatrice à l'oreille de phrases et de combinaisons harmoniques déjà entendues. Ce n'est peut-être pas une très grande œuvre, mais c'est un ouvrage agréable, ayant sa valeur personnelle et des qualités très réelles. »

« La musique, de Isidore de Lara, sans originalité bien marquée, occupe toujours l'oreille, la charme souvent, grâce à *un heureux éclectisme qui donne*

l'impression d'une sorte de mosaïque sonore, l'orchestration en général inutilement chargée, soit de détails, soit de sonorités tonitruantes, commente des airs d'un contour mélodique agréable et parfois très expressif, mais donnant la vague sensation, nullement pénible, d'ailleurs, de quelque chose déjà entendu. »

* * *

En même temps que *Messaline* était jouée à Lille, la dernière œuvre de M. I. de Lara, *Sanga*, drame lyrique en trois actes, était donnée au Théâtre de Nice.

Il est intéressant de noter ici l'appréciation de M. H. de Curzon dans « le Guide Musical » de cette œuvre nouvelle du compositeur très discuté.

« Nous avions constaté les dons remarquables » et vraiment créateurs de ce compositeur en tant » qu'homme de théâtre, son adresse à mettre en » scène l'action de ses poèmes, son talent spontané » pour donner de la vie à ses personnages. Malheu- » reusement il semblait se contenter de trop peu ; » trop de facilité nuisait à l'originalité, à la distinc- » tion, à la profondeur qu'on eut voulu trouver » dans ses partitions. Or, c'est de ce côté, du côté de » l'intensité expressive et poétique, que *Sanga* nous » montre un progrès considérable, presqu'une trans- » formation radicale, et désormais il sera permis, » sans arrière-pensée, de tout espérer de l'auteur de » cette partition, doublement féconde, au point de

» vue du drame lyrique et à celui de la symphonie
» dramatique . . . . . .
» . . . . . .
» . . . Il y a, dans cette œuvre nouvelle de
» M. de Lara une « Ascension » des plus attachantes
» et des plus prometteuses. »

LA PETITE BOHÊME

OPÉRETTE EN TROIS ACTES, LIVRET DE PAUL FERRIER

Musique de Henri HIRCHMANN

Représentée à Lille, le 23 février 1906.

DISTRIBUTION

Musette	Mmes EDELINY.
Mimi	CASTRIX.
Phémie	SORELLI.
La Comtesse	MATRAT.
Francine	DELURES.
Barbemuche	MM. G. ROCHE.
Marcel	CASTRIX.
Vicomte de la Bretèche	RENEZ.
Colline	CARON.
Rodolphe	LEDUC.
Schaunard	FLAVIEN.
Vicomte de la Fouchardière	GEO BOYER

« La Petite Bohême » mérite d'être comprise dans les ouvrages représentés pour la première fois à Lille, non pas par sa valeur musicale, car en somme ce n'est qu'une opérette et sans prétention, mais parce qu'elle montre que l'auteur a le sens de la musique de théâtre et qu'il peut faire plus. Les premiers essais d'œuvres plus sérieuses l'indiquent, bien qu'étant œuvres de Jeunesse.

LE LIVRET

Le livret est de M. Paul Ferrier; c'est la seconde fois pendant la saison que les héros de Murger sont présentés en scène. Mais le lieu et les situations ne sont plus les mêmes; ce ne sont plus des étudiants et des étudiantes; ce n'est plus le quartier Latin. C'est autre chose aussi amusant, sans caractère défini; c'est la jeunesse exubérante se livrant à ses folles escapades, mais ce n'est plus tout à fait la Bohême d'Henri Murger.

Le premier acte se passe à Paris sur la terrasse et au sixième étage d'une maison. Rodolphe, à bout de ressources, a été recueilli par son oncle M. Monetti, fumiste de son état, qui veut bien prendre soin de son neveu et lui donnera en surplus cent écus à

l'achèvement du Manuel du Parfait Fumiste, qu'il lui a suggéré. Jusqu'au moment où Rodolphe aura terminé le manuel en question, il restera le prisonnier de M. Monetti. Mais Rodolphe qui s'ennuie et a l'esprit inventif, organise sur son toit, à l'insu de son oncle et avec l'aide de ses inséparables, Colline, Schaunard, Marcel et Baptiste, un immense pique-nique auquel toute la Bohême prend part. On y procède à la réception officielle et solennelle de Barbemuche et l'on y fait mille folies, au grand ahurissement des habitants des maisons voisines.

Au second acte, il y a fête à l'hôtel de la Bretèche, Barbemuche, avec le consentement de son élève le jeune vicomte de Paul de la Bretèche, amoureux de Musette, escomptant une absence de la comtesse, a voulu rendre à ses nouveaux amis la réception qu'ils lui ont offerte, et les a invités tout simplement à passer leur soirée à l'hôtel de la Bretèche. Entre temps, M. Monetti, encouragé par la comtesse de la Bretèche, avait présenté sa fille Angèle au vicomte Paul; mais ce dernier, sur qui Musette a produit une impression profonde, s'occupe fort peu de la progéniture du riche fumiste et de sa dot. Le bal costumé est très brillant, mais la Bohême y mène une telle vie de polichinelle que la police s'en mêle et que la comtesse de la Bretèche, qu'un accident a ramené inopinément chez elle, fait arrêter Rodolphe et ses trop bruyants amis par Monetti, qui se trouve être à la tête de la patrouille des gardes nationaux.

Le troisième acte se passe à Montmorency. Couchés sur l'herbe, Rodolphe le poète et Marcel le peintre, que Mimi et Musette ont abandonnés, attendent vainement que leur vienne l'inspiration, car

c'est la misère en perspective si le dieu de la Bohême ne vient pas à leur secours. Le dieu en question leur apparaît sous la forme de Colline, de Schaunard et aussi de Barbemuche qui, pour la circonstance, est passé intendant de la comtesse de la Bretèche et a charge d'organiser le dîner de fiançailles de Musette dont le vicomte Paul a voulu faire sa femme. Au moment de la signature du contrat, Musette aperçoit ses anciens camarades qui fêtent le retour de Mimi. Toute à ses souvenirs, elle envoie promener son fiancé et court se jeter dans les bras de Marcel qui, joyeux, entonne avec ses amis l'hymne vibrant de la Bohême...

LA PARTITION

L'auteur, M. Henri Herchmann, est un parisien, élève du cours de composition de Massenet au Conservatoire; il obtint le prix de l'Institut avec sa Cantate *Achaverus* donnée aux concerts du Conservatoire. Titulaire du prix Rossini et du prix Crescent. Il fit jouer au théâtre lyrique *Lovelace*, opéra en 4 actes et l'*Amour à la Bastille*, opéra comique en 2 actes, l'ouvrage couronné au concours Crescent. La musique de ballet le hanta et il produisit successivement : *les Mille et une Nuits*, *les Sept Péchés Capitaux*, *Folles Amours*, *les Orientales*, *la Femme de Paillasse*, représentés à Paris, *Pierrot Poète* donné à l'Opéra de Genève, *Au Temps de la Poudre*, donné à Monte-Carlo. Il composa alors *La Petite Bohême*, puis *Rolande*, opéra en 4 actes, joué au théâtre de Nice. M. Herchmann termine en

ce moment un drame lyrique sur *Angelo*, de V. Hugo. *La Petite Bohême* fut représentée pour la première fois à Paris au théâtre des Variétés, le 20 janvier 1905, sous la direction Fernand Samuël. Les interprètes furent M^lle^ Jeanne Saulier (Musette), M^lle^ Eve Lavallière (Mimi), M^me^ Léonce Laporte (la comtesse), M^me^ Fournier (Phémie), M^me^ Ginette (Francine), M^lle^ Debrives (Angèle), M. Paul Fugère (Barbemuche), M. Alberthal (Marcel), M. Prince (vicomte de la Bretèche), M. Claudius (Collin), M. Vauthier (Arsène), M. Carpentier (Rodolphe), M. Casella (Schaunard), M. Simon (Monetti), M. Bernard (vicomte de la Fouchardière), M. Petit (Baptiste). M. O. de Lagoanere dirigeait l'orchestre. Depuis elle est jouée sur presque toutes les scènes de province.

La partitionnette de *La Petite Bohême* manque un peu de gaieté ; ce n'est plus là la *Vis Comica* des créateurs du genre. M. Hirchmann est-il un compositeur d'opérettes ? *Angelo* nous le dira bientôt.

Signalons les passages que nous avons remarqués : au premier acte, les couplets de Musette, d'une composition aussi gentille et aussi légère que la chanson de la Grisette « à l'existence folle un brin » ; le « Dignus est intrare » écrit en Canon, entonné par Schaunard et chanté en chœur par la bande joyeuse ; le gazouillement « Pigeon vole, amour vole » de Musette, et le chœur « Vive la Bohême ».

Au deuxième acte : les couplets de Mimi « Je voudrais un tas de choses », la Marche des Mousquetaires en 2/4 ; le duo de Paul et Musette avec l'inévitable valse chantée « mettre un cachemire à mes pieds » (métaphore un peu hasardée, mais les librettistes ont toutes les audaces).

Un entre-acte très court lie au fantasque final du deuxième, les lamentations de Marcel du troisième. L'allegretto de Montmorency dont les quelques phrases sont répétées par tous, manque d'originalité. Le rideau se ferme sur la Marche de la Bohême du premier.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)	2
Bohême (la)	3
Carmen	4
Châlet (le)	2
Dragons de Villars (les)	2
Faust	8
Favorite (la)	2
Fille du Régiment (la)	3
Hamlet	1
Juive (la)	2
Lakmé	3
Manon	4
Martin et Martine	6
Messaline	12
Mignon	5
Mireille	3
Pêcheurs de Perles (les)	2
Rigoletto	1
Roméo et Juliette	1
Sapho	2
Si j'étais Roi	2
Traviata (la)	2
Voyage en Chine (le)	2
Werther	2

OPÉRETTES

Boccace	2
Bonsoir, voisin	1
Brigands (les)	2
Fêtards (les)	4
Fille du Tambour-Major (la)	1
Gillette de Narbonne	1
Poupée (la)	3
Mam'zelle Nitouche	3
Mascotte (la)	4
Mousquetaires au Couvent	3
Petite Bohême (la)	5
Orphée aux Enfers	7
Rip	6
28 jours de Clairette	2

La saison, ouverte le 5 octobre 1905, est terminée le 4 avril 1906.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1906-1907, 1907-1908 & 1908-1909

SUIVIES

d'une Notice sur le Concours du Théâtre définitif

LILLE

1909

LES PREMIÈRES AU THÉATRE DE LILLE

DU MÊME AUTEUR :

L'Académie de Musique de Lille.

Les Concerts du Cercle du Nord.

La Chapelle nationale russe de M. Slaviansky d'Agréneff a Lille.

La Musique de la Marche historique de Lille du 9 Octobre 1892.

L'Orchestre et Chœurs d'Amateurs.

La Société des Orphéonistes (1er tome), 1838 à 1890.

La Société des Orphéonistes (2me tome), 1890 à 1905.

L'Association Artistique des Concerts Vauban.

Les Premières au Théatre de Lille : 1893-94, 1894-95.

Les Premières au Théatre de Lille : 1895-96, 1896-97.

Les Premières au Théatre de Lille : 1897-98, 1898-99.

Les Premières au Théatre de Lille : 1899-1900, 1900-01.

Les Premières au Théatre de Lille : 1901-02, 1902-03.

Les Premières au Théatre de Lille : 1903-04, 1904-05, 1905-06.

A. GAUDEFROY

LES PREMIÈRES

AU THÉATRE DE LILLE

1906-1907, 1907-1908 & 1908-1909

SUIVIES

d'une Notice sur le Concours du Théâtre définitif

LILLE

1909

SAISON 1906-1907

Directeur : M. VIGUIER

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	JORIO.
Premier chef d'orchestre		TAPONNIER.
Second chef d'orchestre		Th. LAIGRE.
Premier ténor		MASSART.
Second ténor		STERLIN.
Premier baryton d'opéra		NUCELLY.
Premier baryton d'opérette		BEDUÉ.
Première basse		BUINEN.
Seconde basse		CORMERAIS.
Trial		FERTINEL.
Première chanteuse	Mmes	ROSSI.
Première dugazon		MARCILLAC.
Seconde dugazon		AVERAC.
Mère dugazon		MEA.
Première chanteuse d'opérette		STERKMANS

LA TOSCA

OPÉRA EN TROIS ACTES

Livret de L. ILLICA et G. GIACOSA

Traduction française de Paul FERRIER

Musique de G. PUCCINI

Représentée à Lille, le .. Février 1907

DISTRIBUTION

Floria Tosca, soprano (en représentation).....	Mme DHUMON.
Mario Cavaradossi, ténor	MM. MASSART.
Le baron Scarpia, baryton	NUCELLY.
Cesare Angelotti, basse.....	CORMERAIS.
Le Sacristain, baryton	BEDUÉ.
Spoletta, ténor.....	RAYMOND.
Sciarrone, basse.....	WARRAND.
Un geôlier, basse	NANDANCÉE.
Un berger, enfant.....	Mme AVEZAC.

La direction avait annoncé pendant cette saison théâtrale deux belles œuvres françaises, *Patrie*, de Paladilhe, et *Esclarmonde*, de Massenet ; elle donne une œuvre italienne, *La Tosca*, de G. Puccini.

La Tosca, que le compositeur appelle opéra, serait dénommée par un auteur français drame lyrique ; ce n'est pas l'opéra, que les novateurs répudient et trouvent mal écrit littérairement et musicalement, l'opéra avec ses grands cortèges, ses ballets, ses chœurs ; c'est bien le drame dans toute son horreur, le drame politique et passionnel, avec le suicide, le meurtre, la torture, le supplice.

Le théâtre est toujours le miroir de son époque, s'est dit le directeur ; donnons donc le drame sanglant sur la scène, en attendant que d'autres, peut-être, nous le donnent dans la rue.

LE LIVRET

Le scénario de cet opéra est tiré du drame de Victorien Sardou, joué pour la première fois au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 24 novembre 1887 ; les principaux interprètes étaient : M^me^ Sarah Bernhardt (Tosca), MM Pierre Berton (Scarpia), Dumeny (Cavaradossi), Rosni (Ange-

lotti), Francis (marquis Attavanti), Bouyer (Spoletta). Ce drame, comme on l'a dit alors, est une pièce, funèbre en ses trois derniers actes, qui ne diffère pas sensiblement des anciens mélos, — c'est la même langue, le même procédé, — mais qui est charpentée de main de maître et dont l'intérêt ne languit pas un seul instant. L'interprétation hors ligne de Mme Sarah Bernhardt, pour qui l'œuvre semble avoir été créée, en avait fait un gros succès, qui s'est traduit par trente-huit représentations consécutives.

L'opéra de Puccini a trois actes ; ses librettistes favoris Giacosa et Illica, réduisant à trois actes courts les cinq actes du drame, ont chambardé l'œuvre de Sardou, ont transposé avec une liberté grande les événements, les scènes, les épisodes, et l'œuvre est devenue plus sombre, plus brutale encore.

Le premier acte se passe dans l'église Saint-André-la-Vallée, à Rome, en 1800 ; un homme have, déguenillé, pénètre dans l'église et se cache dans une chapelle. C'est César Angelotti, ancien consul de la République romaine, depuis longtemps prisonnier au château Saint-Ange, qui vient de s'échapper, aidé par sa sœur la marquise Attavanti ; elle a déposé pour lui dans la chapelle un déguisement féminin. Arrive le jeune peintre Mario Cavaradossi, qui peint une madone dans l'église. Cavaradossi mène de front l'art, l'amour et la politique. Ses travaux ne l'empêche pas d'être l'amant de la Tosca, cantatrice célèbre, et

d'avoir été l'ami de Angelotti, le prisonnier politique, qu'il surprend et dont il protège la fuite. La Tosca arrive sur ce moment et lui fait une scène de jalousie en voyant sa madone si belle ; il parvient à la congédier et fait échapper son ami, lui indiquant chez lui une cachette qui le mettra en sûreté. On entend un coup de canon : c'est le signal de l'évasion du prisonnier. L'église est envahie par les enfants de chœur, les clercs, les membres de la confrérie et les sbires, à leur tête le chef de la police, Scarpia.

Un éventail aux armes de la marquise Attavanti, un panier de provisions vides, la disparition de Cavaradossi sont pour Scarpia des indices sûrs. La Tosca pénètre dans l'église ; Scarpia en profite pour mettre la jalousie dans son âme déjà troublée ; son plan est fixé : l'arrestation de Cavaradossi et la possession de la Tosca.

Au second acte, la chambre de Scarpia au palais Farnèse. C'est la nuit, une large fenêtre ouvre sur la cour du palais ; une table est somptueusement servie. Pendant l'entr'acte, de terribles événements se sont passés ; les librettistes les ont retranchés du drame de Sardou ; omettons-les comme eux. Spoletta rend compte au chef de la police de sa mission et lui annonce l'arrestation de Cavaradossi. Celui-ci comparaît devant Scarpia, et, malgré toutes les menaces, ne répond pas, n'avoue rien ; il est condamné à la torture La Tosca vient d'entrer : « Mario ici ! » dit-elle ; mais devant un signe de lui, elle se tait. L'acte ne constitue

plus qu'une scène très longue et très dramatique entre Scarpia et la Tosca, qui ne cesse de l'implorer en faveur de Cavaradossi, tandis que lui pose ses conditions : « Elle se livrera à lui pour sauver celui qu'elle aime. » La Tosca, lassée, épouvantée, finit par tout promettre, mais elle exige qu'il lui donne un sauf-conduit qui lui permettra de s'éloigner de Rome, de fuir avec Cavaradossi. Pendant que Scarpia est assis pour écrire le sauf-conduit, elle saisit un couteau sur la table, et lorque l'infâme Scarpia, lui tendant le papier, veut s'emparer d'elle pour se payer de sa félonie, elle lui plonge son couteau dans le cœur, s'écriant : « C'est le baiser de la Tosca ». Alors, elle pense au sauf-conduit ; elle s'approche du cadavre et enlève le papier qui était resté dans la main raidie de Scarpia ; puis, prenant les deux flambeaux de la console, elle les place allumés aux côtés du cadavre ; apercevant un crucifix, elle le décroche et le porte religieusement, s'agenouillant pour le placer sur la poitrine de Scarpia : elle sort avec précaution, refermant la porte.

Le troisième acte, au château Saint-Ange, où Cavaradossi a été conduit pour être fusillé. La Tosca accourt auprès de lui avec le sauf-conduit et lui annonce qu'il va être libre après un simulacre de supplice, mais Scarpia, infâme jusqu'au bout, tout en promettant un simple semblant de supplice, avait par ces mots : « L'apparence, le simulacre comme on fît avec le comte Palmerie ! Est-ce compris ? » indiqué au sbire que le supplice

doit être réel. Lorsque, après l'exécution, Tosca confiante l'appelle, se baisse sur lui, elle découvre l'affreuse réalité et pousse un cri terrible. A ce moment arrivent les sbires qui avaient découvert le cadavre de Scarpia, et, ne doutant pas que, seule, elle avait pu le frapper, veulent s'emparer d'elle ; d'un bond, elle s'élance sur le parapet, et, du haut de la plate-forme du château, se précipite dans le vide.

LA PARTITION

Nous avons donné, lorsque la *Bohême* fut jouée sur notre scène, le 7 mars 1899, une étude sur le compositeur Giaccomo Puccini. Depuis cette date, Puccini a fait jouer la *Tosca* et *Madame Butterfly*, deux drames lyriques. Ce n'est donc plus l'auteur de l'amusante *Bohême*, d'une comédie lyrique que nous allons entendre, mais un compositeur d'opéra, comme il dénomme ses œuvres dramatiques : *Vili*, *Edgar*, la *Tosca*, *Madame Butterfly*. Nous ne connaissons pas ces œuvres ; nous venons seulement de lire au piano la *Tosca*, et si nous trouvons toujours « l'homme de théâtre », nous trouvons aussi un compositeur qui a entrepris une tâche un peu forte pour son tempérament essentiellement italien, et qui a confondu, comme beaucoup de ses compatriotes, la violence avec la vigueur, et le bruit avec la sonorité Il a donné la simulation de l'émotion artistique.

La première représentation de la *Tosca* fut

donnée au théâtre Costanzi de Rome, le 14 janvier 1900 ; les défenseurs de l'opéra étaient : Mme Darclée, MM. De Marchi et Giraldini ; il y eut 22 rappels. Son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique date du 13 octobre 1903 ; la distribution était : Mlle Friché (la Tosca), MM. Beyle (Cavaradossi), Dufrane (Scarpia), Huberdeau (Angelotti), Delvoye (le sacristain). L'opéra eut vingt représentations, mais ne fut pas repris sur cette scène. Il fut joué cet hiver à Nice avec Mme Carrère, MM. Salignac et Albers, et dernièrement, au Capitole de Toulouse, par Mme Feltesse, dont les chroniques locales firent un éloge dithyrambique.

La *Tosca* fait son tour de province ; elle est jouée en ce moment sur les scènes de Bordeaux et de Dijon.

Depuis quelque vingt ans, les compositeurs n'écrivaient plus d'ouverture, mais ils avaient conservé les quelques pages de prélude, dont la nécessité au théâtre nous paraît irréfutable Ce n'est pas une nécessité musicale, c'est une nécessité théâtrale. C'est le « garde à vous » que l'orchestre envoie au public, c'est le « silence » de certaines audiences.

Le premier acte se passe dans l'église ; trois mesures andante « F. F. F. », et le rideau se lève ; une phrase assez longue d'orchestre sur une gamme descendante, pendant laquelle Angelotti le prisonnier évadé entre, précède un récitatif peu intéressant du sacristain. A noter ici le piu lento de Cavaradossi : « De beautés égales, dissemblance

féconde », scandé par l'amusant aparté du sacristain « De ces bourdes les saints ne sont pas dupes » ; l'andantino de Tosca : « Ecoute-moi maintenant » ; la scène d'amour et de jalousie de la Tosca et de Cavaradossi, — très curieuse l'alternance à l'accompagnement d'un triolet et d'un quintelet ; — le « Te Deum » à trois voix à l'unisson ou à la tierce. Le récit de Scarpia est très théâtral, mais peu musical ; il précède le « Te Deume », orgue et orchestre ; avec ses boum-boum et ses cloches, ce final produit un grand, surtout un gros effet.

Au deuxième acte, les quelques mesures d'introduction sont curieuses ; c'est un motif de cloches en triolets ; plus loin, curieuse aussi l'opposition entre le récitatif de Scarpia donnant ses ordres sanguinaires à Sciarrone, pendant que l'orchestre fait entendre une gavotte, écho du bal donné dans le palais par la reine. Rien à détacher de cet acte ; on ne peut que signaler, comme nous l'avons fait au premier, les grands motifs : les chœurs du dehors : « Montez aux cieux, chants religieux », pendant l'interrogatoire de Cavaradossi ; le court prélude, toujours en triolets, à l'entrée de la Tosca; la grande scène de la Tosca et de Scarpia ; les imprécations de Cavaradossi, et la scène finale du meurtre.

Au troisième acte, très brillant musicalement, le rideau se lève sur des appels de cors, puis nous entendons une action symphonique harmonieusement écrite sur un motif de sonnerie que nous retrouvons accompagnant la chanson du pâtre « Ma

Pastourelle », avec à la basse le bruit des clochettes du troupeau ; à ce chant du lointain succède la chanson des cloches du matin sonnant matines jusqu'à l'arrivée du condamné. Cet acte commence en bucolique, pour se terminer en sauvagerie. A noter l'andante lente de Cavaradossi sur de larges tenues de cordes, alternant avec quelques belles phrases des violoncelles ; le splendide motif : « Le ciel luisait d'étoiles », récitatif passionné sur une large phrase de cordes, puis à l'unisson avec l'orchestre suivant la coutume italienne et surtout le dessin mélodique : « O douces mains si blanches », et le tempo amoroso « C'est pour toi que la mort », avec son accompagnement arpégé. Comme musique dramatique, mais seulement dramatique, nous louerons la grande scène entre Tosca et Cavaradossi, se terminant par le brillant hosannah chanté, clamé plutôt à l'unisson La fin de l'acte, très courte, ne contient que des exclamations de haine, de vengeance, vigoureusement harmonisées.

L'audition en scène modifiera peut-être certaines impressions.

LA PREMIÈRE

L'opéra, — ou plutôt le drame, — de Puccini *La Tosca* avait amené une foule assez compacte au Théâtre municipal. Il y eut cependant des premières plus brillantes, plus réussies et surtout moins tristes. Car l'œuvre du compositeur italien,

hormis peut-être le premier acte, n'a rien de folâtre : l'émotion, ou plutôt l'horreur, s'accentue jusqu'au dénouement : Scarpia meurt assassiné, la Tosca se suicide, Cavaradossi est exécuté ! Tout cela en trois actes ! Et l'on s'étonne de voir s'augmenter le nombre des neurasthéniques.

Où est le temps des idylles gracieuses, des amours champêtres et des scènes charmantes où rayonnait la belle gaieté française, où l'on s'émotionnait doucement ?

La *Tosca* ne convient certes pas à notre tempérament. Nous ne sommes pas fait pour apprécier, pour aimer ces douloureuses tragédies, et la musique de Puccini, si brillante et si tapageuse, ne fait qu'effleurer notre épiderme.

L'interprétation a été satisfaisante, mais ce ne fut qu'une bonne répétition ; l'orchestre ne marchait pas au gré de son chef, à en juger par ses gestes nerveux. Il était lourd, dur, sans souplesse. M^me^ Dhumon, sans avoir l'éclat désirable, a été meilleure que dans *Messaline ;* elle a eu l'attitude, le geste voulu, mais elle a été souvent trahie par des moyens vocaux insuffisants. M. Massart n'a pu que très rarement atteindre la furia italienne que l'on voudrait dans ce drame ; cependant il était bien en voix. M. Nucelly n'était pas à son aise dans le rôle de Scarpia; sa voix est un peu courte, mais il a donné l'effort qu'on pouvait attendre de lui. M. Bedué a dessiné adroitement le rôle du sacristain. La mise en scène est assez médiocre ; les danseuses, habillées en enfants de chœur, avaient un air

emprunté, et les évêques n'avait rien de liturgique. Il est vrai qu'il est très difficile de simuler, sans être grotesque, les cérémonies du culte catholique, et la procession, malgré le beau chant du « Te Deum », fut le seul côté comique de la soirée.

Cette première s'est tardivement terminée et le public ne paraissait pas fâché de quitter cette atmosphère d'horreur, de respirer l'air frais. On ne peut augurer un grand succès ; d'autres créations, plus nobles, auraient certes mieux réussi. Le genre de Puccini demande un public spécial et une interprétation supérieure. L'impression de la première ne se modifia pas et la *Tosca* n'eut que trois représentations.

LE DRAGON VERT

OPÉRA EN DEUX ACTES

Livret de Ph. de ROUVRE et Henry GAUTHIER-VILLARS

Musique d'Émile RATEZ

Représentée à Lille, le 14 Mars 1907.

DISTRIBUTION

Misavo, soprano	Mmes	ROSSI.
Hataga, mezzo-soprano		MARCILLAC.
Sakitsi, ténor	MM.	MASSART.
Foucazen, baryton		BEDUÉ.
Le prince d'Eyan, basse		CORMERAIS.
Toba, Hatago — baryton		WARRAND.
Taka-Koura, ténor		RAYMOND.
Saizo, ténor		VINCENT.
Sicuzai, Le Samurai — basse		GUYOT.

LE LIVRET

Torniamo al Japonese — la japonerie est de mode sur les théâtres de Paris ; les snobs provinciaux veulent avoir aussi leur japonerie. Lille aura la sienne et inédite. M. Emile Ratez a, sur un livret japonais de MM. Philippe de Rouvre et Henry Gauthier-Villars, composé un opéra en deux actes.

Le Dragon Vert est un conte japonais par le titre, par le nom des personnages, par les accessoires ; en les changeant, il pourrait être un conte français, espagnol ou russe. En voici l'affabulation : Un soir, une enfant, tenant dans ses bras une potiche représentant un dragon vert, frappait à la porte d'une modeste auberge, présentant un billet demandant d'accueillir l'enfant, de l'élever ; la potiche contenait une somme d'argent. Pendant quinze ans, cette jeune fille vécut paisiblement dans cette modeste auberge, puis, tout à coup, disparut. Hatago et Hataga crurent que les parents de la jeune fille étaient venus la reprendre, car ils trouvaient dans la potiche, religieusement conservée, 500 rios d'or qui leur permirent de construire une grande hôtellerie, à laquelle ils donnèrent le nom de Dragon Vert, en souvenir de la jeune fille et de sa potiche.

C'était Misavo, ainsi s'appelle la jeune fille, qui, voulant récompenser ses parents adoptifs des soins qu'ils avaient eus pour elle, s'était engagée comme chanteuse dans une maison de thé, une *tchaïa*, et avait, en les quittant, placé dans la potiche les 500 rios de son engagement. Misavo, dont la voix enchanteresse avait séduit Sakitsi, un soi-disant riche marchand, est obligée, pour tenir ses engagements envers son nouveau maître, de refuser ses offres et de fuir : *Un serment pénible me livre ; Misavo ne s'appartient plus.*

Mais, comme dans tous les bons contes, les amoureux se retrouvent ; au deuxième acte, dans l'hôtellerie du Dragon Vert, Sakitsi reconnaît, sous le voile de la chanteuse, la kobana, sa Misavo adorée ; Hatago et Hataga reconnaissent leur fille adoptive ; le prince d'Eyan, qui, on ne dit pas pourquoi, arrive au Dragon Vert, reconnaît sa fille que, proscrit, il avait dû abandonner. Sakitsi, apprenant que le mikado est remonté sur son trône (il paraît qu'il en avait été chassé par Siogoun), et que, par conséquent, lui qui avait été aussi proscrit rentrait dans ses biens, déclare au prince d'Eyan, père de sa Misavo, qu'il est le prince Simanosche et tout s'arrange.

Rendons grâces aux dieux !
Et célébrons cette heure fortunée !
Salut au soleil radieux !
Hyménée ! Hyménée !

LA PARTITION

Sur ce libretto d'une grande honnêteté, — c'est peut-être son seul mérite, — M. Ratez a écrit une partition dont nous parlerons, après avoir parlé un peu du compositeur.

Lorsqu'en janvier 1895 se donnait sur notre scène la première de *Lydéric*, nous ne savions pas que M. Ratez avait déjà composé un opéra en deux actes, *Ruse d'amour*, représenté en 1884 à Besançon, sa ville natale, et nous terminions ainsi notre analyse : « M. E. Ratez nous a donné sa première œuvre lyrique ; c'est un succès dont il peut être fier et l'avenir s'ouvre brillant devant lui. » Depuis, en 1904, il faisait représenter à Besançon une tragédie lyrique en cinq tableaux, *Paula ;* nous avons vu seulement l'œuvre au piano ; elle ne nous a pas paru confirmer l'opinoin que nous avions émise en 1895.

M. Ratez a écrit beaucoup, et la liste de ses œuvres d'orchestre, nous la trouvons en parcourant les programmes des concerts populaires : en 1892 une légende symphonique *La Forêt enchantée ;* — en 1893, une légende orientale *La Chimère ;* — en 1896, *Sinfonietta ;* — en 1898, une symphonie en mi mineur ; — en 1900, une symphonie *Bateau ivre ;* — en 1901, l'ouverture du *Dragon Vert*, jouée sous le titre *Japonerie* dans un concert donné au Palais-Rameau, pour la fête socialiste du 1er mai et, une seconde fois,

quelques jours après au théâtre municipal, dans une conférence de l'Université populaire, société franco-maçonnique, fondée et présidée par le professeur Debierre ; naturellement nous n'assistions pas à ces deux réunions ; — en 1903, une ouverture symphonique, *Vesontio ;* — en 1906, une pièce, au nom peu euphonique de *Botocudistanzé ;* — en 1899, à l'inauguration du Conservatoire restauré, avaient été données les *Scènes héroïques*, en trois parties et un prologue, poème de Philippe de Rouvre. En lisant les œuvres d'orchestre et de scène de M. Ratez, on ne se douterait pas qu'il fut, au Conservatoire, l'élève de Bazin, l'auteur du *Voyage en Chine* et de J. Massenet ; il n'a ni la grâce simple et facile du premier, ni le féminisme enveloppant du second.

L'auteur a conservé l'ouverture classique, assez longue même ; celle-ci est contre-pointée, selon la manière ordinaire du compositeur. Un petit motif en temps binaire est amusant, — l'opéra est écrit suivant la forme actuelle, « conversation lyrique » ; cependant quelques rares passages sont à deux voix. Il ne paraît pas possible de supprimer totalement les duos dans certains finales ; c'est une petite concession à l'indispensable air de bravoure dont Massenet se sert toujours si habilement. Les deux principaux rôles sont : Sakitsi et Misavo ; le premier est dans la note triste et Misavo n'a rien de la chanteuse de music-hall que nous connaissons. Nous sommes, il est vrai, au Japon ; peut-être la rosserie n'a-t-elle pas encore envahi

la *tchaïa*. Nous remarquons dans le *Dragon Vert* des répétitions de motifs, quelques longueurs, mais que voulez-vous ? d'aucuns auraient trouvé, paraît-il, du remplissage et de la banalité dans les œuvres de Schubert, toutes les appréciations en musique sont permises ; entre confrères, nous en avons un peu souri, mais en dedans, nous avons peut-être regretté de n'en savoir pas trouver autant.

Nous avons retenu de nos lectures : Au premier acte, l'andantino 3/4 de Foucazen : *Instant d'oubli ; charme de l'heure*, d'une écriture très simple et agréable ; et à la fin de l'acte la scène entre Misavo et Sakitsi ; au second acte, qui s'ouvre par quelques mesures du chœur d'entrée des Mousmés, le chœur et danse *Djon-ki-no-djon-ki-no* et l'air de Misavo *Printemps d'avril*.

LA PREMIÈRE

Du *Dragon Vert*, ce qui a été le mieux compris, c'est l'ouverture ; mosaïque curieuse, assez originale, elle semblait le prélude de deux actes intéressants. Malheureusement il n'en fut pas ainsi.

Le *Dragon Vert* n'est en somme qu'un opéra-comique froid et terne ; quelquefois brille un trait fugitif de lumière, puis la monotonie inhérente à l'œuvre se fait sentir de nouveau, implacable. L'accueil chaleureux fait à l'ouverture n'a pas

eu d'écho au cours de la représentation ; le gros public surtout s'en est désintéressé. Rien pour captiver les yeux ; décors nuls et costumes vulgaires, bons tout au plus à figurer sur une scène foraine.

L'interprétation, disons-le, a certainement nui à la première du *Dragon Vert ;* en n'en faisant ressortir aucun des bons passages. Au premier acte, les chœurs ont eu de terribles défaillances qui ont dû bien faire souffrir l'auteur... et le public. Les petits rôles, tenus par de simples choristes, ont causé une si mauvaise impression, que tout le reste s'en est ressenti, bien que MM. Massart et Bedué, M^mes^ Rossi et Marcillac aient bien défendu la partition.

Les efforts de M. Taponnier, chef d'orchestre qui, dans cette soirée, recevait les traditionnels cadeaux, n'ont pu sauver le *Dragon Vert* du naufrage, imputable pour une bonne part aux défectuosités des petits rôles et des chœurs. Montée avec plus de goût, rendue avec plus de soin, la pièce de M. Ratez eut peut-être fait tout autre figure.

Une seconde représentation fut donnée quelques jours après ; comme aucune répétition générale n'avait eu lieu pendant cet intervalle, l'interprétation fut aussi défectueuse. Ce fut la dernière.

LA SAISON THÉATRALE 1906-1907

La saison du théâtre municipal est terminée ; fut-elle bonne ou même simplement agérable ? Le peu d'empressement de la presse théâtrale à rendre compte des représentations nous fait répondre : non.

Certes nous ne demandons pas que les directeurs fassent de l'art pur ; nous comprenons même, car il faut tout savoir comprendre, que leur principale préoccupation soit la recette, et certainement une quarantaine de mille francs à encaisser après la saison leur sied mieux qu'une ovation artistique. Il ne faut cependant pas pousser trop loin, — même quand on a des alliances avec les dieux, — le dédain de la parole donnée, et quand on annonce, dans un prospectus, avoir traité pour la saison avec les éditeurs de *Patrie*, de Paladhile et d'*Esclarmonde*, de Massenet, mettre en scène *La Tosca* pièce donnée au rabais par les éditeurs et le *Dragon Vert*, pièce inédite, très menacée, et par son livret et par sa musique, de rester inédite pour d'autres que les riverains de la Deûle. On ne doit pas plus déclarer qu'on jouera telles œuvres dont on n'a pas acheté le droit de représentation, qu'indiquer sur une affiche le nom d'un artiste qu'on

n'a pas engagé. Tout, au théâtre, ne doit pas être en toc.

Enfin, cette saison s'est passée très tranquillement, sans aucune, aucune émotion. Si, un de ces passionnés de la musique que Stendahl dit avoir rencontré à Brescia, « l'homme d'Italie, qui était peut-être le plus sensible à la musique, et qui passait sa vie à en entendre. Quand elle lui plaisait, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir ; si le pathétique allait à son comble, il était dans l'usage de les lancer derrière lui sur les spectateurs » ; si ce passionné, disons-nous, avait assisté aux représentations de la Salle de Spectacle des Folies Sébastopol, il est certain qu'il ne se serait pas déchaussé.

Nous pouvons donc nous contenter d'indiquer les noms des pièces jouées. De l'ancien répertoire : *Lucie de Lammermoor*, le *Trouvère*, la *Traviata*, le *Barbier de Séville*, la *Fille du Régiment*, *Rigoletto*, *Faust*, *Manon*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *Mignon*, la *Favorite*, *Lakmé*, les *Dragons de Villars*, *Carmen*, *Si j'étais Roi*, le *Chalet ;* du nouveau répertoire : la *Navarraise*, *Paillasse*, *Cavalleria rusticana*, le *Jongleur de Notre-Dame ;* puis *Messaline*, la création de l'avant-dernière saison, la *Tosca* que beaucoup de théâtres de province ont donnée cette saison, mais sans grand succès, — à Lille trois représentations seulement et on a dépensé 4.000 francs en décors nouveaux ; — enfin le *Dragon Vert*, monté misérablement, aussi deux représentations et rares auditeurs ; — comme

opérettes toutes les anciennes, âgées de quelque 25 et 30 ans. Une seule âgée seulement de quelques années et délicieuse comme poème et musique, *Véronique*, qui devrait plutôt être classée parmi les opéras-comiques. Deux ballets ont été joués Coppelia, Tircis et Chloé.

La direction a annoncé, pour la prochaine saison, plusieurs engagements dans les seconds emplois surtout et le réengagement de MM. Jorio, régisseur général et d'Alessandri, maître de ballet. Espérons qu'elle ne recrutera pas sa troupe, par avancement au choix, en faisant des premières chanteuses avec des dugazons et des premiers barytons avec des trials.

Un de nos confrères a annoncé qu'une œuvre lilloise, le *Sculpteur de Bruges*, drame lyrique de M. Bouillard, l'excellent flûtiste, fondateur de la Société Eolienne et musicien de mérite, serait jouée pendant la saison 1907-08. Le prospectus directorial nous indiquera encore les pièces nouvelles qui devront être données, en exécution du cahier des charges. Nous engageons vivement notre confrère des *Echos Mondains* de ne pas trop se hâter d'en donner le livret *Scripta non acta*, chez les directeurs du municipal.

Un autre théâtre, le Kursaal, qui était un théâtre « à côté », est devenu un music-hall. Il y a une salle de théâtre très coquette, bien aménagée, avec une scène permettant des développements de cortèges ; un café et un petit salon de jeux. Ce music-hall n'a pas eu de troupes à demeure

et tous les genres y furent donnés. Ce fut un mélange assez hétérogène des derniers succès du Théâtre Français, des Variétés, du Théâtre Antoine, des cafés-concerts parisiens : chanteurs, acrobates et lutteurs ; puis des pièces tantôt médicales, tantôt ineptes, tantôt antimilitaristes, tantôt ordurières, constituant un théâtre d'éducation civique. Ces indications ne sont nullement exagérées ; à diverses reprises, nous avons reçu avec les programmes des notes comme celle-ci : « Nous ne saurions trop insister pour que les parents n'amènent pas ce soir-là au théâtre les jeunes gens et jeunes filles. Dans de trop jeunes cerveaux, l'effet d'une telle prose peut être dissolvante, tandis qu'elle devient intéressante, non sans une pointe de moralité, pour les personnes ayant atteint l'âge de la saine réflexion. » Une de ces notes ajoutait même : « En résumé c'est un mouvement de curiosité qui amènera les spectateurs ayant dépassé 25 ans. »

« Le théâtre, a-t-on dit, est l'expression de la société » ; dans son histoire de France par le théâtre de 1789 à 1850 », Théodore Muret a démontré cet axiome ; il a pénétré dans l'existence, dans le caractère de ces diverses époques, et il a donné ainsi l'histoire de l'esprit public reflété par le théâtre, histoire tout autre que celle des livres historiques, qui ne sont guère que l'histoire des souverains et des gouvernements.

Cette œuvre philosophique, très intéressante, pourra être faite pour notre cité, pendant ces

deux derniers siècles, grâce au grand travail en cinq volumes que M. Léon Lefebvre, l'érudit membre de la Société des sciences, vient de faire paraître : l'*Histoire du Théâtre de Lille dès ses origines à nos jours* (1903).

La pensée nous était venue de la faire pour cette saison ; non, nous ne la faisons pas. Elle serait trop triste : au théâtre municipal pour la mentalité lyrique et dramatique, au Kursaal pour la mentalité morale. Cette dernière phrase, nous vous l'écrivons au crayon, c'est-à-dire bas à l'oreille, selon le joli mot cité dernièrement par notre confrère M. Julien Tiersot.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Barbier de Séville (le)...	1
Carmen	4
Cavalleria Rusticana....	2
Chalet (le).....	3
Faust	3
Favorite (la).....	3
Fille du Régiment (la)...	4
Jongleur de Notre-Dame (le).....	3
Lakmé	4
Louise	4
Lucie de Lammermoor..	2
Manon	4
Messaline	5
Mignon.....	3
Mireille	3
Navarraise (la)	4
Paillasse	4
Rigoletto.....	2
Roméo et Juliette	1
Si j'étais Roi	2
Tosca (la)	3
Traviata (la).....	3
Trouvère (le).....	2
Véronique.....	3

OPÉRETTES

Boccace.....	2
Cœur et la Main (le)	2
Cloches de Corneville (les)	3
Fille de Mme Angot (la)..	3
Fille du Tambour-Major (la).....	3
Grand Mogol (le)	3
Mascotte (la).....	4
Mousquetaires au Couvent (les).....	5
Petites Brebis (les).....	7
Petit Duc (le).....	3
Petit Faust (le).....	2
Pompier de service (le)..	2
Poupée (la).....	1
Royaume des femmes (le)	7

SAISON 1907-1908

Directeur : M. VIGUIER

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	A. JORIO.
Premier chef d'orchestre		Julien DUPUIS.
Deuxième chef d'orchestre		Paul LESCAT.
Premier ténor		GAROUTE.
Deuxième ténor		SARPE.
Premier baryton		DEMAY.
Première basse		BRUINEN.
Deuxième basse		RIVET.
Trial		FERTINEL.
Première chanteuse	Mmes	Lina FRÉVILLE.
Première dugazon		Christiane KARL.
Deuxième dugazon		Nelly ROBERT, puis DAILLY.
Mère dugazon		DARCY.
1re chanteuse d'opérette		DELIANE.
1er ténor d'opérette	MM.	SARPE.
1er baryton d'opérette		PÉRISSÉ.

FORTUNIO

COMÉDIE LYRIQUE EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX

D'APRÈS *Le Chandelier*, D'ALFRED DE MUSSET

Livret de CAILLAVET et Robert de FLERS

Musique d'André MESSAGER

Représentée à Lille, le 20 Janvier 1908.

DISTRIBUTION :

Maître André, baryton....	la basse.	MM. BRUINEN.
Fortunio, ténor.....		SARPE.
Clavaroche, baryton.....		DEMAY.
Landry, baryton.....		PÉRISSÉ.
Sultil, laruette.....		MASSART.
Guillaume, basse.....		RIVET.
D'Azincourt, ténor.....		WARNOUX.
De Verbois, baryton.....		BLONDEL.
Jacqueline, soprano.....		Mmes LINA FRÉVILLE.
Madelon, soprano.....		DAILLY.
Gertrude, mezzo-soprano.....		MAILLIER.

Une des œuvres lyriques nouvelles pour notre scène, que la direction avait comprises dans le répertoire projeté de la saison, était *Fortunio*, la gracieuse et chantante comédie musicale de M. André Messager. De ce musicien aimable, instruit, nous avons entendu sur notre scène, en janvier 1891, *La Basoche*, qui, jouée par Mlle Horwitz et M. Degenne, avait eu huit représentations successives très applaudies, et, en 1902, *Véronique*, jouée par Mlle Anny Goet et M. Cadio, M. Messager est l'auteur d'*Isoline*, des *Bourgeois de Calais*, de la *Fauvette du Temple*, du *Mari de la Reine ;* il n'avait pas toujours été gâté par le succès, et il ne prit rang parmi les compositeurs bien accueillis des directeurs qu'avec la *Basoche*, œuvre abondante en trouvailles gaies ou poétiques, habilement instrumentée. M. Messager a le grand mérite à nos yeux d'être resté le musicien aimable, bien qu'étant musicien érudit ; il ne cherche jamais à étonner ses auditeurs, il ne cherche qu'à les charmer, par son écriture élégante et distinguée. Il a conservé la forme de l'ancien opéra-comique, mais il lui a donné l'instrumentation moderne. M. Messager fut, pendant l'année 1903, directeur de la musique à l'Opéra-Comique ; il est aujourd'hui directeur de l'Opéra avec M. Brossant (1), et directeur de la Société des Concerts du Conservatoire.

(1) Voir le n° 72, Septembre 1908, de *Musica*, consacré à André Messager.

LE LIVRET

Le scénario de *Fortunio* a été tiré du *Chandelier*, d'Alfred de Musset, par MM. de Cailhavet et de Flers, ou plutôt le *Chandelier* servit de modèle. — Un drame lyrique, sous ce titre, a été joué en 1895, au théâtre lyrique international de Milan ; mais le livret a été inspiré à M. Scalinger par la nouvelle de Théophile Gauthier ; la musique était de M. Nicolas Van Westerhout. — Tout le monde connaît la délicieuse opérette d'Offenbach, *La Chanson de Fortunio*, jouée aux Bouffes-Parisiens en 1861. Cet acte très court ne rappelle que les amours de la notairesse et du jeune clerc. — Le *Fortunio* de MM. de Cailhavet et de Flers a suivi la donnée du *Chandelier*, remaniant seulement le dernier acte et ajoutant un prologue très amusant « expliquant l'action. » — Le monsieur toujours bien renseigné pourra donc se dispenser de l'expliquer à son épouse, à la grande satisfaction de ses voisins.

Le premier acte se passe donc sur le « mail » d'une petite ville, une matinée de dimanche : Les joueurs de boules sont rassemblés, leurs cris, leurs appels animent le mail, ce rendez-vous de tous les nouvellistes. Voici Landry, le petit clerc malin et joueur qui est proclamé le roi de la boule ; voici Fortunio assez gauche d'allure que Me Subtil, son oncle, amène au notaire Me André, et que la

vue de dame Jacqueline, l'épouse du notaire, rend rêveur ; voici le capitaine Clavaroche, qui vient prendre garnison dans la ville et s'informe auprès de ses deux compagnons, les lieutenants d'Azincourt et de Verbois, des conquêtes dignes de ses attentions ; bientôt il lie connaissance avec dame Jacqueline et se fait présenter à Me André ; voici la présentation de Fortunio à Me André, qui l'accepte comme petit clerc, et la parade militaire sous la conduite du capitaine Clavaroche.

Au second acte, nous sommes transportés dans la chambre de dame Jacqueline. Sans aucune transition, nous nous trouvons en pleine action. Me André, un flambeau à la main, entre et réveille Jacqueline, qui feint de dormir ; elle persuade facilement à son vieil époux qu'il a perdu la tête de la soupçonner d'infidélité ; le mari disparu, Clavaroche sort de son armoire un peu endolori et indique à Jacqueline le moyen de détourner à l'avenir tout soupçon, en prenant comme cavalier servant un de ses clercs, *Chandelier*, d'une intrigue qui ne sera pas son fait mais semblera l'être. Clavaroche parti, ce sont les clers qui viennent souhaiter la fête à la patronne, — incident qui a pour but de permettre à dame Jacqueline de retenir Fortunio pour lui confier ses emplettes, et surtout d'en faire son *Chandelier*.

A l'acte trois, les clercs sont dans le jardin ; Landry chante à demi couché dans l'herbe, Guillaume dessine sur le sable, Fortunio rêve ; ils attendent l'heure du dîner auquel Clavaroche

et tous trois ont été invités ; Fortunio y chante sa chanson qui impressionne beaucoup la notairesse, et Fortunio s'exalte d'un espoir, qui tombe bien vite lorsque, surprenant le dialogue échangé par Clavaroche et Jacqueline, il a la révélation du rôle qu'on lui fait jouer. Au deuxième tableau le jardin est illuminé ; Me André donne un bal ; de nombreux invités sont groupés autour de Landry ; on danse dans le fond. Me André accompagne les danses par un air de son enfance. Bien amusant le départ des invités, lanternes à la main. Restent seuls Jacqueline et Clavaroche, qui fait écrire par Jacqueline une lettre que Fortunio « le chandelier » devra prendre pour lui en prévision de l'embuscade postée cette nuit par Me André.

Le quatrième acte est court ; Jacqueline est dans sa chambre ; Fortunio y pénètre et se jette à ses pieds. On entend du bruit, Fortunio se cache dans l'alcôve ; aussitôt entrent Clavaroche et Me André qui étaient en embuscade et avouent avoir été trompés et n'avoir rien vu. Ils se retirent et Jacqueline, tendant un chandelier à Clavaroche : « Il fait sombre dans l'escalier, on pourrait s'y rompre la tête, prenez donc ce chandelier. »

LA PARTITION

Fortunio est une œuvre heureuse ; acclamée à sa première mise en scène, elle est de suite inscrite au répertoire de nombreux théâtres de pro-

vince. La première représentation fut donnée à l'Opéra-Comique le 5 juin de l'année dernière, avec Mme Marguerite Carré dans le rôle de Jacqueline et M. Francell dans celui de Fortunio. Maître André, c'était M. Fugère ; Clavaroche, M. Dufranne ; Landry, M. Perrier. Les autres rôles étaient tenus par Mlle La Palme, MM. Cazeneuve, Huberdeau, Guillamat, de Poumayrac. Dans les premiers jours de janvier, *Fortunio* était joué à la Monnaie (1) par Mlle Lilian Grenville (Jacqueline) et M. Morati (Fortunio) ; les autres rôles tenus par MM. Declercq, Bourlon, Dua, Caino. Sur ces deux scènes, la comédie lyrique de M. Messager eut un très grand succès, bien qu'à la première de la Monnaie, a dit le Courriériste, le public eut été un peu dérouté par le caractère léger et prime-sautier de la partition et n'eut pas saisi ce qu'elle renferme de science et de recherche de facture.

M. Messager n'avait jusqu'alors écrit que des opéras-comiques, — ce genre démodé et ennuyeux, disent les esthètes amusicaux ; — il intitule son *Fortunio* comédie lyrique. Aux dialogues parlés, il substitue les dialogues chantés. Pour écrire ces « Scènes continues », il devait changer sa manière, et il l'a fait avec ses belles qualités de clarté, de vivacité, de charme. Il avait à dessiner distinctement des caractères ; il a pleinement réussi ; il a bien souligné le bourreau des cœurs Clavaroche,

(1) Voir l'intéressant article de J. Bruneт, *Guide Musical*, 12 janvier 1908.

le naïf et vantard Maître André, le basochien Landry, la coquette et curieuse d'amour Jacqueline, l'amoureux sincère Fortunio. A cette anecdote grivoise, il a donné, à l'exemple d'Alfred de Musset, une élégance, une finesse de touche dont nous saluons le renouveau.

Fortunio n'a pas d'ouverture ; quelques mesures d'introduction et le rideau se lève sur la scène, si vivante, si animée du dimanche sur le « Mail. » Une analyse technique n'aurait ici aucune raison d'être ; signalons seulement les principaux passages. Au premier acte, où tous les personnages viennent se présenter au public, nous trouvons la cantilène « Je suis tendre et très farouche » de Fortunio, et l'amusante scène de Jacqueline et Clavaroche, finement rythmée, d'une instrumentation sonore, tout en restant légère, dont nous détachons le 12/8, « Pour moi, mon époux est un père. »

Au second acte, avant le lever du rideau, court interlude qui est répété comme accompagnement des « Hola, Jacqueline ! Eveillez-vous », de Maître André. Nous entendons ensuite les très amusants couplets de Clavaroche. « Ce n'est qu'un jeu d'enfant, ma chère » ; l'entrée des clercs très simple à deux voix et le charmant motif de Fortunio, « J'aimais la vieille maison grise. »

Au premier tableau de l'acte trois, un motif d'orchestre très simple amenant cette scène un peu champêtre des clercs chantant l'insouciance et le repos, se terminant par le joyeux trio. Char-

mante la chanson d'amour de Fortunio, « Si vous croyez que je vais dire », qui rappelle par sa simplicité celle d'Offenbach, sans cependant la faire oublier. On écoutera avec plaisir le monologue de Fortunio, « Une angoisse exquise et mortelle », soutenu par la harpe, que suit l'intéressante scène avec Jacqueline, curieusement et finement orchestrée, finissant joyeusement par ce cri du jeune clerc, « Elle m'aime ! », Non moins amusant, non moins délicieusement varié d'écriture avec ses dialogues et ses ensembles le deuxième tableau.

Le quatrième acte, très court, débute par une introduction d'orchestre en allegro bien modulée ; ce n'est qu'une scène, mais cette scène entre Jacqueline et Fortunio est une des perles de cette pasquinade. La musique est jeune, fraîche, poétique, sans fadeur, fine et harmonieuse. C'est l'opéra-comique du bon vieux temps, et comme lui cela se termine par un éclat de rire.

LA PREMIÈRE

La première avait une salle peu garnie ; le théâtre de la place Sébastopol ne se prête pas à ces petites fêtes ; il y manque cette intimité, cette ambiance qui établit le contact entre la scène et la salle. L'auditoire s'est montré assez froid au premier acte ; la faute en est à l'interprétation et non à l'œuvre elle-même. Ce fut joué sans goût, banalement, ce fut lourd ; l'orchestre le fut aussi et

souvent couvrit la voix des artistes ; l'orchestration est trop riche pour l'acoustique de la salle.

Les interprètes ont donné tout ce qu'on pouvait attendre d'eux ; il aurait fallu plus pour faire comprendre les finesses du scénario. Nous avions dit dans notre étude avant la représentation, que cela se terminait par un éclat de rire, eh bien, l'allusion au chandelier offert à Clavaroche par Jacqueline, le jeune Fortunio restant caché dans l'alcôve de la notairesse, n'a pas été comprise ; peut-être M^me^ Fréville n'a-t-elle pas su lui donner la mimique nécessaire.

M. Sarpe, dans le rôle sentimental et sympathique de Fortunio, le soupirant petit clerc, a bien dit la naïve romance de la « Vieille et triste maison » et la chanson du 3^e^ tableau. M. Bruinen (Maître André), fut excellent ; chanteur adroit, il ne dépassa jamais la limite de ce qu'on peut appeler la naïveté du notaire. M. Demay (Clavaroche), a la voix un peu lourde pour exprimer la musique de Messager, mais il avait bien travaillé le rôle et a su en atténuer le côté un peu grotesque. M^me^ Fréville a fait moins bonne impression ; il faut donner à Jacqueline plus de simplicité, plus de grâce, mais pas d'affeterie. Il y a dans l'ensemble de son jeu des faiblesses incontestables, la prononciation est souvent défectueuse.

La comédie lyrique de Messager a, en somme, produit une bonne impression, mais pour l'apprécier comme elle le mérite, il faudrait une interprétation plus soignée.

Un mot des décors. Au premier acte, rien de plus hétérogène : un portique, une église avec un vague portail ogival, flanqué d'une tour crénelée, puis encore une église, enfin, une tonnelle et trois gros arbres. Au troisième, une jolie maison de campagne, un banc du plus pur style roman voisinant avec des chaises de la Belle Jardinière... On ne se gêne pas pour si peu, place Sébastopol, et le public est content !

MARIE-MAGDELEINE

DRAME SACRÉ EN TROIS ACTES ET QUATRE PARTIES

de Louis GALLET

Musique de J. MASSENET

Représenté à Lille, le 19 Mars 1908.

DISTRIBUTION :

Meryem	Mmes	LINA FRÉVILLE.
Marthe		CHRISTIANE KARL.
Jésus	MM.	GAROUTE.
Judas		BRUINEN.
Pierre		MONNIER.
Barnabé		WARNOUX.
Jacques		BLONDEL.
Thomas		GUILLAUME.

Marie-Magdeleine est un oratorio de Massenet, l'œuvre qui fit connaître son nom et donna la note caractéristique de son talent. Ce fut l'éditeur Hartmann qui conçut l'idée de ce drame sacré et établit le scénario que devait mettre en vers M. Louis Gallet. Refusée par Pasdeloup, elle fut jouée le vendredi saint, 11 avril 1873, à l'Odéon. M. Duquesnel, le directeur, avait confié la direction de la partie musicale à M. Colonne, alors chef d'orchestre du Concert national. Ce fut M^me^ Pauline Viardot qui se chargea du rôle de la grande pécheresse ; très impressionnée à la lecture de la partition, M^me^ Viardot avait exprimé le désir de chanter ce rôle. Elle avait comme partenaires M^me^ E. Vidal, MM. Bosquin et Petit.

Le public témoigna un véritable enthousiasme ; Massenet compta dès ce jour parmi les jeunes compositeurs d'avenir. Une nouvelle audition était donnée à l'Odéon, avec M^mes^ Gueymard et C. Salla, MM. Bosquin et Bouhy, le 22 février 1874. La troisième audition était donnée dans la même année, en mars, avec M^mes^ Carvalho et Franck, MM. Duchesne et Bouhy. Le compositeur pouvait être fier d'avoir eu, comme interprètes du rôle de Marie-Magdeleine, les trois grandes cantatrices, M^mes^ Viardot, Gueymard et Carvalho. En 1887, les Concerts du Châtelet mettaient à leur pro-

gramme *Marie-Magdeleine*, avec le concours de M^mes^ G. Krauss et Durand-Ulbach, MM. Vergnet et Lorrain.

L'année suivante, le 29 mars 1888, Lille entendait cette grande œuvre ; M. Paul Martin, directeur des Concerts populaires, obtenait de Massenet, président d'honneur de la Société, de venir diriger son œuvre, avec le concours de M^mes^ Adiny et Durand-Ulbach, MM. Lubert et Delmas. Plusieurs années après, le 30 mars 1893, M. Paul Viardot étant chef d'orchestre des Concerts populaires, Massenet revint diriger son œuvre ; les défenseurs de *Marie-Magdeleine* étaient M^mes^ Sidner et Delorn, MM. Warmbrodt et Lorrain.

Nos concitoyens connaissent donc l'œuvre de Massenet, l'oratorio sacré, comme elle était désignée ; si le scénario est un drame sacré, la musique l'est peu. Massenet n'a rien de commun avec Franck, pour ne citer qu'un compositeur moderne ; son état d'âme a été, et dans toutes ses œuvres, le mysticisme et le sensualisme. « Il sait gagner ses auditeurs par la phrase langoureusement cadencée, a dit Henri Bauer. Doucement, il s'insinue et captive les sensibles et les nerveux, sans vaincre les sains et les forts par les grands coups de passion et les poussées de tempérament. » Il était, certes, permis de dire qu'il était « la fille de Gounod ». Ces réflexions sont peut-être superflues ; nos concitoyens ont entendu un grand nombre d'œuvres du maître, tant au concert qu'au théâtre, et ils doivent le connaître.

Marie-Magdeleine est un véritable drame lyrique, et il est étonnant que depuis l'audition à l'Odéon en 1873, aucun directeur de théâtre n'avait eu la pensée de le monter. Le sentiment scénique se dégageait naturellement de l'oratorio et le geste dramatique devait ajouter à ces pages de si pénétrante inspiration un sentiment d'ampleur et d'émotion. Le décor et le costume devaient lui donner une intensité nouvelle. Le directeur de l'Opéra de Nice, M. Saugey, le comprit et monta *Marie-Magdeleine ;* il le fit avec un soin tout particulier des costumes et des décors et choisit des interprètes de valeur, M^mes^ Pacary et Hendrickx, MM. Verdier et Lequien, et c'est en plein carnaval, chose curieuse ! le 9 février 1903, que fut donnée la première représentation de *Marie-Magdeleine.* Aucune difficulté, aucune dépense, aucun travail, ne l'avaient arrêté ; il en fut récompensé par une glorieuse réussite. L'Opéra-Comique se décidait, trois ans après, le 12 avril 1906, à donner ce beau drame sacré avec M^mes^ Achté et Cocyte, MM. Salignac et Dufranne, sous la direction de M. Luigini ; il eut douze représentations.

Nous ne croyons pas qu'aucun directeur de province ait tenté de jouer ce drame, trop en dehors des œuvres du théâtre ordinaire. M. Viguier l'a osé ; le drame lyrique est depuis longtemps à l'étude, et notre chef d'orchestre a montré pendant la saison qu'il avait le talent et la volonté nécessaires pour mener à bien cette entreprise.

LE LIVRET

Marie-Magdeleine a trois actes et quatre tableaux ; ce drame, simple assurément, sans grands incidents, sans péripéties inattendues, est très bien construit, coupé avec intelligence ; M. Gallet l'a écrit en vers sobres et harmonieux. Au premier tableau, la courtisane Meryem (Marie-Magdeleine), agitée par le remords, vient chercher la paix aux lieux où Jésus lui apparut la première fois. Ses amis rient de son repentir et Judas lui conseille de chasser la tristesse pour réveiller l'amour. Meryem pleure, la foule l'insulte, quand Jésus s'avance, la défend et fait tomber à genoux le traître Judas et la foule subitement apaisée par sa parole.

Au second tableau, la courtisane attend avec une vive impatience que Jésus vienne la visiter. Celui-ci paraît ; elle se prosterne et implore sa bénédiction ; puis, convertie par la parole sainte, elle offre à Dieu son repentir et se fait l'humble servante du Christ. Les disciples arrivent, amenés par Judas, et joignent leurs voix à celle de Jésus pour prier.

Le drame se termine par les deux tableaux de la mort du Sauveur sur le Golgotha, de la venue des saintes femmes et de Marie-Magdeleine à son tombeau, puis de l'apparition et de la résurrection du Christ.

Dans cette œuvre, mise au théâtre sans aucun

changement, le décor a une très grande importance ; il aide singulièrement à l'impression produite par la beauté de l'œuvre. Nous ne connaissons pas le décor de l'Opéra-Comique ; voici celui de Nice : Au premier acte, Magdala : la Magdaléenne à la fontaine ; l'oasis aux palmiers ombreux avec le puits où les femmes viennent chercher l'eau ; au fond, Magdala, toute blanche, sous le soleil ardent, Magdala qui s'accroche aux hautes montagnes et se mire dans les eaux argentées du lac de Tibériade. Au second acte, la Cène : Jésus chez la Magdaléenne ; la maison de la Magdaléenne, dans laquelle a lieu « la Cène ». Au troisième acte, premier tableau, le Golgotha : Marie-Magdeleine à la Croix ; le Golgotha, amas sombre et terrifiants de rochers, au plus haut duquel sont fichées en terre les trois croix se détachant sous un ciel d'orage tout ensanglanté ; au second tableau, la Résurrection : Marie-Magdeleine au tombeau ; le jardin mystérieux et fleuri de Joseph d'Arimathie, avec le tombeau du Nazaréen et l'apparition de Jésus. A ces décors bien spéciaux, reconstituant exactement les scènes, s'ajoute une nombreuse figuration, dont les mouvements, les attitudes doivent avoir une harmonie parfaite avec l'action.

LA PARTITION

Dans les œuvres théâtrales de Massenet, tout s'enchaîne, tout se développe logiquement sans que l'on puisse y trouver aucun de ces « remplis-

sages » que nos grands compositeurs lyriques n'ont pas su éviter. Pour analyser *Marie-Magdeleine*, il faudrait donc suivre toute la partition et nous nous trouvons devant une œuvre connue de tous ceux qui suivent les concerts, et dont l'intérêt résidait entièrement dans l'audition à la scène d'un Oratorio. Créée par un jeune musicien qui avait en lui l'intuition de la scène, *Marie-Magdeleine* contenait, comme *Eve* et *La Vierge*, toutes les qualités scèniques, et a pu être mise en scène, sans que le compositeur ait dû y faire aucune retouche, aucune adjonction. La diversité dans la facture dont tantôt la forme scholastique, tantôt la coupe archaïque, tantôt le style large, a-t-on dit lors des représentations à Bruxelles, évoquent le souvenir des œuvres classiques, expliquerait le succès de *Marie-Magdeleine* au théâtre. Les passages principaux que nous avions admirés au concert, nous ont donné une émotion plus forte, le geste dramatique y étant ajouté. Ainsi au 1er acte, du chœur des femmes « le soleil effleure la plaine », si élégant, si suave ; de l'entrée de Jésus si impressionnante ; au 2e acte, du chœur « le soleil est paré de fleurs rares » précédé du prélude par les deux flûtes ; du récit de Meryem « Marthe voici que le soleil descend » si mystérieux, si doux suivi du duo avec Marthe, d'abord dit à *capella* puis soutenu par l'accompagnement si expressif du violoncelle jusqu'à l'entrée de Jésus ; de la scène entre Jésus et Meryem suivi du splendide chœur des douze disciples : « Récitons

en ce lieu nos prières » se terminant par le chant large et émouvant « Notre Père, loué soit ton nom radieux » ; au 3e acte, des chœurs du blasphème des hommes et femmes du peuple, des pharisiens avec les temps heurtés à l'orchestre et des déplorations « O bien aimé » de Magdeleine prosternée devant le Golgotha.

LA PREMIÈRE

C'est avec un sentiment de curiosité mêlé d'une certaine crainte que l'on était venu entendre *Marie-Magdeleine*. Qu'allait donner cette œuvre ? Quelle impression allait produire cette musique langoureuse, enveloppant et plutôt profane, appliquée à un épisode de la vie de Jésus ? S'il est difficile, après une première, de juger l'impression complète et exacte produite par ce drame biblique sur la salle, du moins on peut dire que les fidèles de Massenet n'ont pas été déçus.

M. Julien Dupuis s'est montré un excellent chef de symphonie, en dirigeant cette œuvre, bien secondé par l'orchestre et les chœurs. Dès le premier acte, ces derniers, qui ont été très bons toute la soirée, ont produit un excellent effet. L'entrée de Jésus aurait dû être plus impressionnante, mais son interprète n'était pas à son aise dans ce rôle calme, pondéré, de pure déclamation ; M. Garoute ne brille que lorsqu'il peut laisser sa voix donner toute son ampleur et ces notes brillantes qui auront toujours le don d'empoigner une

salle. Cependant il a bien conduit la prière des apôtres dont la musique est franchement religieuse et d'une douceur émouvante. M^me^ Fréville avait bien compris le rôle de Meryem ; elle a su rendre le double aspect du rôle ; elle a été bien secondée au 2^e^ acte par M^me^ Karl (Martha), qui fut très belle de simplicité et de douceur dans le passage : « Plus puissant qu'un roi de la terre ». M. Bruinen a composé un excellent Judas. Quoique ce drame eut été bien accueilli, la direction ne donna que deux représentations.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Africaine (l')	2
Carmen	7
Chalet (le)	2
Dragons de Villars (les)	4
Faust	8
Favorite (la)	3
Fortunio	3
Fille du Régiment (la)	4
Huguenots (les)	2
Juive (la)	2
Lakmé	2
Maître de Chapelle (le)	3
Marie-Magdeleine	2
Manon	4
Messaline	2
Mireille	3
Mignon	4
Navarraise (la)	2
Noces de Jeannette (les)	1
Rigoletto	2
Roméo et Juliette	2
Si j'étais Roi	1
Traviata (la)	2
Trouvère (le)	1
Werther	2

OPÉRETTES

Ali-Baba	3
Boccace	2
Cigale et la Fourmi (la)	3
Fêtards (les)	4
Hirondelles (les)	4
Mam'zelle Nitouche	5
Mascotte (la)	5
Miss Helyett	2
Mousquetaires au Couvent (les)	6
Poupée (la)	1
Petites Michu (les)	2
Papa de Francine (le)	3
Orphée aux enfers	5
Rip-Rip	6
Saltimbanques (les)	5
Un Lycée de jeunes filles	5

SAISON 1908-1909

Directeur : M. BOURDETTE

COMPOSITION DE LA TROUPE :

Régisseur général	MM.	BERTIN.
Premier chef d'orchestre.....		JULIEN DUPUIS.
Deuxième chef d'orchestre.....		LEBRUN, puis MONTEL.
Premier ténor d'opéra-comique..		BORELLI.
Deuxième ténor d'opéra-comique		VIALAS.
Premier ténor d'opérette		SYLVIN.
Premier baryton.....		VALLORÈS.
Première basse.....		F. COMBE.
Deuxième basse		MILLAT-VERGNES.
Trial-laruette.....		TALIER-LARIE.
Première chanteuse.....	Mmes	D'HEILSONN.
Première seconde chanteuse		TATY-LANGO.
Contralto.....		SANCYA.
Première dugazon		VIALAS.
Seconde dugazon		MARTENS.
Mère dugazon		LARIE.
Première chanteuse d'opérette...		LÉA CONSTANT.

THÉRÈSE

DRAME MUSICAL EN DEUX ACTES

Scenario de Jules CLARETIE, musique de MASSENET

Représenté à Lille, le 28 Novembre 1908

DISTRIBUTION :

Thérèse, contralto.....	Mme	SANCYA.
Armand de Clairval, ténor.....	MM.	BORELLI.
André Thorel, baryton.....		VALLORÈS.
Morel, baryton.....		PELAT.
Un officier, ténor.....		WARNOUX.

La première œuvre nouvelle de cette saison sera *Thérèse*, drame musical, de Jules Claretie et J. Massenet. C'est au Théâtre de Monte-Carlo, sous la direction Raoul Gunsbourg, que, le 7 février, 1907, *Thérèse* fut représentée pour la première fois. Les interprètes étaient : Mlle Lucy Arbell, de l'Opéra ; MM. Clément, Dufranne et Chalmin, de l'Opéra-Comique. Une reprise de l'œuvre avait lieu à Monte-Carlo, en janvier 1908, avec Mlle Lucy Arbell, MM. Rousselière et Bouvet, remplaçant MM. Clément et Dufranne. M. Léon Jehin dirigeait l'orchestre.

Une œuvre de Massenet est toujours bien accueillie par nos concitoyens, que ce soit au théâtre ou au concert ; et il n'est pas un compositeur qui ait été aussi joué à Lille. Presque toutes ses œuvres y sont connues. La génération actuelle a entendu : au théâtre, en 1884, *Manon ;* en 1886, *Hérodiade ;* en 1894, *Werther ;* en 1896, *La Navarraise ;* en 1898, *Thaïs ;* en 1900, *Cendrillon ;* en 1902, *Grisélidis ;* en 1902, *Sapho ;* en 1904, *Le Jongleur de Notre-Dame ;* en 1908, *Marie-Magdeleine ;* au concert, *Les Erynnies*, *Les Scènes alsaciennes*, les *Suites d'Orchestre*, les *Scènes napolitaines*, l'*Ouverture de Phèdre*, les oratorios *La Vierge*, *Marie-Magdeleine*, *Eve*, le *Concerto*, piano et orchestre.

La couverture de la partition du drame musical *Thérèse*, portant les fatales dates 1792-1793, le hideux bonnet phrygien surmontant une pique, arme des sans-culottes et des tricoteuses, nous faisait hésiter un instant à en feuilleter les pages, mais les noms des créateurs du drame nous ont un peu rassuré, et si, dans les deux actes, on ne pourra rencontrer aucun calme dans l'action, au moins on n'aura la représentation d'aucun meurtre. Le premier acte est une idylle, le second une scène de la Terreur. Ce sont bien les deux termes de l'époque : sensiblerie et carnage.

LE LIVRET

Le premier acte se passe en octobre 1792, dans le château de Clairval, abandonné par son propriétaire légitime, et que le fils de l'intendant du marquis de Clairval, André Thorel, a acheté comme bien d'émigrés, avec l'intention de le rendre à son ami d'enfance, Armand de Clairval, si, un jour, il pouvait rentrer en France. Au lever du rideau, un détachement de troupes se rendant à la frontière entre en scène chantant joyeusement un refrain militaire. Au moment du départ, André Thorel, le Girondin, représentant du peuple, et sa femme Thérèse, orpheline, élevée au château, viennent sur le perron saluer les soldats protecteurs de la terre natale, qui s'éloignent au cri de : « Vive Thorel ! ». Celui-ci se prépare à quitter le château et à entrer seul dans ce Paris, « brûlant

comme une forge et qui gronde de ses cris de fureur ». Thérèse reste seule, inquiète, agitée au souvenir d'Armand de Clairval, qui fut, comme pour Thorel, un compagnon d'enfance, souvenir que son mari vient d'évoquer, ignorant que Thérèse l'avait aimé. Elle rentre dans le château ; un homme, enveloppé dans un manteau, s'avance lentement, paraissant rechercher les souvenirs d'autrefois : c'est Armand de Clairval, qui, avant de rejoindre ses Vendéens, a voulu revoir le château de famille. Thérèse l'aperçoit montant le perron. « Malheureux, s'écrie-t-elle, c'est vous, vous en France ! » Armand veut lui rappeler le passé, les premiers troubles d'un amour naissant et l'heure inoubliable où leurs deux cœurs se donnèrent ; Thérèse lui demande d'oublier le passé et ne veut songer qu'au dévouement de Thorel, qui, en l'épousant, l'a placée sous sa protection. « Oubliez le passé », telle est sa réponse énergique et fière. André Thorel paraît et se jette dans les bras de son compagnon de jeunesse. Au loin, on entend le refrain militaire et le son des tambours. « Ah ! qu'ai-je fait ?... Je les ai réunis ! », murmure avec effroi Thérèse. Le rideau tombe.

Au deuxième acte, la scène se passe à Paris, un an après, juin 1793, dans l'appartement de Thorel, où il cache Armand de Clairval. Au loin, on entend de vagues rumeurs de tambours, des crieurs annonçant le dernier bulletin des suspects. Thérèse est sombre, préoccupée. « Comme on serait heureux, dit-elle, dans les champs, dans la plaine. »

Thérèse tremble pour le mari, car les Girondins sont cruellement menacés, et pour l'amant, qui ne consent à fuir que si Thérèse veut le suivre. Les vociférations de la populace en furie se font entendre ; les tambours battent à la mort ; un fidèle serviteur, Morel, entre tout haletant : « Si vous saviez, un malheur ! André est arrêté et conduit à la Conciergerie ; il va passer sur la fatale charrette avec les représentants accusés. » Thérèse, affolée, hors d'elle-même, fait partir Armand, en lui jurant de le rejoindre, et, regardant au dehors, voit la foule hurlante et la charrette qui passe ; c'est André, son époux, qui va périr pour le salut de l'autre. Elle l'appelle et la voix d'André lui répond ; elle mourra avec lui. Eperdue, elle clame : « Vive le Roi ! » La chambre est envahie par les sectionnaires et les femmes du peuple qui se précipitent sur elle : « A mort ! A l'abbaye ! Au tribunal ! A mort ! »

LA PARTITION

Massenet, dans la légende du *Jongleur de Notre-Dame*, la dernière œuvre théâtrale de ce maître charmeur que nous avons entendue et analysée, avait dû oublier ses formules aimées ; le scenario ne les comportait pas. C'est, avec *Werther*, une œuvre montrant bien ce talent d'assimilation qui lui permet d'aborder tous les genres avec succès. Dans *Thérèse*, nous retrouvons le compositeur aux phrases enveloppantes, toujours brillant de

jeunesse et de passion mystique. Même dans le second acte, le combat entre l'amour et le devoir reste voluptueusement empoignant, mais non angoissant, et le dénouement est tellement précipité, sans phrases, que l'acte de Thérèse, se jetant, calme, forte du devoir accompli, devant la mort, inspire non un cri d'angoisse, mais une exclamation d'admiration.

Premier acte : Un prélude où grondent les cuivres en un rythme heurté, se terminant par un 3/4 lento très expressif de tendresse inquiète, et le rideau se lève sur un refrain militaire alerte et original. Nous ne pouvons suivre toute l'action dans une analyse thématique complète ; nous citerons seulement des passages : la phrase d'André, « C'est ici que dans cette demeure », avec le très beau contre-chant à l'orchestre dont le compositeur est coutumier, et son gracieux chant au bord du bassin, « O Thérèse, regarde », accompagné par les harpes ; la scène de Thérèse d'où se détache le thème « O maison de l'ivresse, ô maison des fantômes », plusieurs fois répétée. Un morceau symphonique, comme le maître aime à les écrire, « la Chute des feuilles », précède l'arrivée d'Armand, dont nous rappellerons la belle scène aux envolées « massenettiennes », « Le passé, c'est la jeunesse », et les serments d'amour, accompagnés à l'orchestre en un menuet délicieusement mélancolique écrit pour le clavecin.

Le deuxième acte est précédé d'un entr'acte entièrement écrit sur le menuet d'amour volup-

tueusement harmonisé ; antithèse assez curieuse avec l'action qui suit, donnant une plainte sombre et mélancolique de Thérèse, « Jour de juin, jour d'été ». Assez adroite, la réminiscence de la romance du farouche Fabre d'Eglantine, « Il pleut, il pleut, bergère », dont André répète ironiquement le refrain, ajoutant « et il pleut des décrets sur les bergers ». L'action se précipite en quelques grands récitatifs qui pourraient bien être dits « duos », dont une très belle phrase d'Armand, d'un style large, quoique agité, avec, à l'orchestre, une suite de triolets. « Loin de toi, c'est la mort ». Enfin, la scène finale de Thérèse, scène dramatique déclamée.

LE CHEMINEAU

DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES

Paroles de Jean RICHEPIN, musique de Xavier LEROUX

Représenté à Lille, le 18 Mars 1909

DISTRIBUTION :

Le chemineau	MM.	VALLORÈS.
François		COMBE.
Toinet		VIALLAS.
Maître Pierre		MILLAT-VERGNES.
Martin		TALIER.
Thomas		MAUCCI.
Toinette	Mmes	SANCYA.
Catherine		GILBERTE.
Aline		TATY-LANGO.

La seconde pièce nouvelle sur notre scène fût le *Chemineau*, drame lyrique en quatre actes, paroles de Jean Richepin, musique de Xavier Leroux. Ce drame lyrique a été représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique, le 4 novembre 1907, sous la direction de M. Ruhlmann ; les défenseurs heureux étaient : MM. Dufrenne (le Chemineau), Périer (François), Salignac (Toinet), Vieulle (Maître Pierre), Cazeneuve (Martin), Delvoye (Thomas), M^mes^ Friché (Toinette), Thévenet (Catherine), Mathieu-Lutz (Aline). Quelques mois après, le 14 février 1908, sur la scène de la Monnaie de Bruxelles, était donnée la première, dont la distribution était : MM. Bourdon, Declery, Dua, Blancard, Caisso, La Tasle, M^mes^ Croiza, Bourgeois, Eyreams. M. Sylvain Dupuis au pupitre. Le *Chemineau*, à Bruxelles comme à Paris, obtint un très beau succès.

Lors de l'apparition sur notre scène de *La Reine Fiammette*, le 23 février 1905, direction Bourdette, nous avons dit qui était M. Xavier Leroux ; nous n'avons donc plus à le biographier. Le compositeur nous est moins connu ; car les deux seules représentations avaient été si mauvaises qu'il fut impossible de se rendre compte si les impressions de la lecture au piano concordaient avec celles de l'exécution à l'orchestre. Ce conte dramatique n'avait pas été sérieusement

travaillé et les premiers sujets de la troupe n'avaient aucune des qualités indispensables à la bonne interprétation. Dans la *Reine Fiammette*, le compositeur avait jugé avec raison que l'emploi du leit-motiv était incompatible avec le scenario et l'avait écrit dans la forme ordinaire modernisée. Dans le *Chemineau*, tout en restant fidèle à la conception wagnérienne, en laissant à l'orchestre la partie dominante, M. Xavier Leroux permet aux chanteurs de se faire entendre, non dans des « airs », mais dans certains passages mélodiques soulignés par des motifs conducteurs dont il avait écarté, dans la *Reine Fiammette*, l' « implacable emploi » ; ce sont les propres mots du compositeur. Du reste, quand on connaît l'auteur de *Fiammette*, on ne connaît pas l'auteur du *Chemineau*. Là, il y a fusion intime entre le drame et la musique ; ces deux éléments se confondent ou plutôt se combinent à tel point qu'aucun ne se détache à l'audition. Une analyse thématique paraît difficile et sans intérêt.

M. Xavier Leroux, comme tous les jeunes compositeurs de notre époque, a cherché, au sortir de l'école, autre chose que ce qu'il avait appris ; il était devenu wagnérien irréductible. Il s'aperçut bientôt qu'on n'écrivait pas des œuvres wagnériennes, que la violence instrumentale ne pouvait être admise dans tous les poèmes et qu'elle noyait les plus belles inspirations. Il s'assagit, selon l'expression actuelle, qui ne nous semble pas le mot propre. Il lut,

il relut le wagnérien et il comprit que si la musique doit avoir de la vigueur, de la sonorité, elle doit être sobre d'effets violents. Il n'est pas le seul des compositeurs qui soient revenus de leur intransigeance première, qui se conçoit parfaitement.; M. Henry Février aussi, dans sa *Monna Vanna*, si chaudement accueillie à l'Opéra, s'est rappelé les vieux maîtres, et de ce souvenir a créé une œuvre entièrement moderne, qui paraît avoir fortement impressionné.

LE POÈME

De son drame en cinq actes et en vers, joué avec un succès retentissant à l'Odéon, en février 1897, par MM. Decori (le Chemineau), Chelles (François), Janvier (Maître Pierre), M^me^ Segond-Weber (Toinette), M. Jean Richepin a tiré un drame lyrique en quatre actes. Il a dû enlever les développements si beaux, mais devenus inutiles, les passages purement littéraires, les dialogues, pour ne laisser que des récitatifs, se conformant ainsi à l'idéal du compositeur. Son Chemineau, déjà si idéalisé, est devenu une figure symbolique. Il serait bien difficile de trouver un tel chemineau, puisque tel est maintenant le nom, parmi ces ouvriers errants de la culture qui parcourent le pays, tantôt travaillant, tantôt volant, le plus souvent vivant de la charité des campagnards qui les craignent. Ce drame est plutôt, comme on le verra, un tableau de mœurs paysannes.

En voici la donnée : Au premier acte, c'est le repos des moissonneurs, le déjeuner ; parmi eux se trouve un chemineau, beau gas, solide et travailleur, qui a séduit une jeune fille, Toinette, recherchée par un brave paysan qui a le tort d'avoir vingt ans de plus qu'elle. La moisson terminée, le chemineau abandonne sans scrupule Toinette et va retrouver la liberté et les courses vagabondes.

Le second acte, c'est-à-dire vingt ans après, nous montre l'intérieur simple de la maison de François que Toinette, trois semaines après le départ du chemineau, a consenti à épouser. Un enfant est né, non de ce mariage, mais des œuvres du chemineau, ce dont François ne se doute pas. Mais Toinet s'est épris de la fille de Maître Pierre, et celui-ci qui a connu les amours de Toinette et du chemineau, ne veut pas que le mariage ait lieu. Furieux d'apprendre que les enfants continuent à se voir, il va trouver François et lui signifie que sa fille n'épousera jamais un bâtard. A cet outrage, François, bien que la paralysie le cloue sur sa chaise, se lève d'un bond et se jette à la gorge de Maître Pierre ; mais, brisé par cet effort, il tombe inanimé aux pieds de celui-ci.

Au troisième acte, le Chemineau, ramené dans le pays, sans qu'il en eût conscience, est reconnu par les paysans, qui lui rappellent certains détails de sa venue première. Tout à coup apparaît Toinette et à sa vue le Chemineau se ressouvient. Il apprend qu'il est le père de Toinet et que celui-ci,

amoureux de la fille de Maître Pierre, ne peut l'obtenir, parce que son père a déclaré qu'il ne voulait pas d'un bâtard pour gendre. Le Chemineau se charge de faire entendre raison au fermier.

Le dernier acte se passe chez François ; Toinet a épousé Aline et on se prépare à fêter la Noël en famille ; après la messe de minuit, on reviendra faire le Réveillon. Mais qui veillera le pauvre François ? Ce sera le Chemineau. François l'appelle près de lui, et, d'une voix faible, lui dit de prendre à son doigt son anneau de mariage pour épouser..... Il s'endort sur ce mot. Le chemineau a compris et il ne peut se résoudre à accomplir un acte qui lui semblerait sacrilège (?) ; il prend son bâton et sa besace et s'éloigne reprendre sa course vagabonde.

LA PARTITION

L'audition en scène a confirmé ce que la lecture avait donné ; aucune analyse musicale n'est possible. Tous les motifs caractéristiques sont à l'orchestre. La partie chantante n'est qu'un récitatif continu et ne présente aucun morceau tracé, aucun motif pouvant être détaché ; c'est le *Favellar in musica* que nous avons indiqué à la première à Lille (1901) de la *Louise* de G. Charpentier. L'œuvre est construite sur la chanson du Chemineau au début du 1er acte « La Jeannette s'en va-t-aux champs », qui revient plusieurs fois. L'orchestration est certainement wagnérienne, mais ne contient pas l'enlacement

de divers thèmes. Les parties chantées sont souvent laissées un peu en dehors, mais comme des soli d'orchestre, celui-ci étant comme l'imagier de l'œuvre ; ces parties sont du reste très courtes, quelques mesures.

On ne peut donc que noter la construction orchestrale de l'œuvre, adoptée déjà par le compositeur dans la *Reine Fiammette*. L'auditoire n'est nullement averti ; il est pris d'assaut. Le chef lève son bâton, et, derrière le rideau, on entend la chanson du Chemineau, accompagné par l'orchestre ; la toile se lève à la 18e mesure. Au second acte, un prélude, un chant expressif, très gracieux, le commence et le termine, coupé par une douzaine de mesures de grands traits liés, en triples croches, aux cordes, sur un chant aux basses. Au troisième acte, aussi un prélude très long (378 mesures), et au quatrième, un autre prélude peu développé. Dans ce dernier acte seul, le récitatif continu n'est coupé que par deux chants populaires : celui des paysans « Harné ! pour quand est-ce ? » et celui des « Lugnots ». Le développement de l'action musicale est bien adéquate au scenario. On a reproché à M. Xavier Leroux le manque d'élan, de passion. Ici, ce semble, ce n'est pas un défaut, l'action se passe chez les paysans, et la chanson du Chemineau donne bien la note de la mentalité des personnages.

L'INTERPRÉTATION

Le *Chemineau* a été bien accueilli dès la première; l'interprétation était bonne, la partition avait été travaillée, et, ce qui arrive rarement sur les scènes de province, les interprètes avaient les qualités et aussi les défauts qui convenaient à leurs rôles. M. Vallorès, servi par ses qualités et ses défauts, fut un chemineau plein de gaieté, ardent. Sa voix très en dehors, son allure lourde et un peu canaille l'ont, cette fois, servi à souhait, et son succès fut très mérité. M. Combes, excellent chanteur et comédien, a fait une belle création du bon et misérable vieillard qu'est François. Quant à M. Vialas, le second ténor, dont la direction n'a pas su ou n'a pas voulu utiliser la voix expressive, agréable, et l'habileté du comédien, il s'est révélé dans le rôle de Toinet. M^me^ Sancya a bien incarné le rôle de Toinette, très dur d'émission ; son éducation intellectuelle et musicale lui a permis de bien accentuer les différentes phases de la vie de cette paysanne. Les deux petits rôles secondaires étaient bien tenus : Aline par M^lle^ Taty-Lango, à la voix fraîche et agréable, et Catherine par M^lle^ Gilberte, à la voix belle et sûre. L'orchestre est toujours bon quand il le veut, et il a voulu. Il est regrettable que cette œuvre ait été donnée si tardivement en saison, elle aurait eu de nombreuses représentations.

LES MAITRES CHANTEURS

COMÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES

de Richard WAGNER

Représentée à Lille, le 18 Mars 1909

DISTRIBUTION :

Walter de Stolzing, jeune chevalier	MM.	FONTEIX.
Hans Sachs, cordonnier.....		COMBES.
Berckmesser, greffier de la ville..		VALLORÈS.
David, apprenti de Sachs.....		VIALLAS.
Vetl Pogner, orfèvre.....		MILLAT-VERGNE.
Fritz Rothner, boulanger.....		MAUCCI.
Balthazar Zorn, étameur		TALIER.
Vogelgesang, pelletier		WARNOUX.
Nathugeill, ferblantier		DEGARDIN.
Esselenger, épicier.....		SOENEM.
Meser, tailleur.....		ANCELIN.
Artel, savonnier		CONSTANT.
Hans Schavaz, chaussetier		FROIDUROT.
Eva, fille de Pogner.....	Mmes	D'HEILSONN.
Magdalene, nourrice d'Eva		SANCYA.

C'est à Paris, pendant l'hiver 1862-1863, que Wagner termina le poème de sa comédie musicale les *Maîtres Chanteurs*, qu'il avait esquissée dès 1845. Pour commencer la musique, il alla s'installer sur les bords du Rhin, en face de Mayence, à Biebrich, et, dès le mois de novembre de cette année 1862, il dirigeait l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, dans un concert donné au Gewandhaus, de Leipzig. La salle était vide à moitié ; pas un musicien de profession n'avait eu la curiosité de venir, — n'en est-il pas de même de nos jours ? Le musicien en son fond primordial ne change guère. — Cependant, l'effet fut tellement foudroyant que le public et l'orchestre réunis bissèrent le morceau par acclamations. La partition des *Maîtres Chanteurs* fut terminée le 20 octobre 1867, à Trichschen, en Suisse, près de Lucerne, où le maître s'était retiré, donc 22 ans après la première ébauche.

La première représentation, suivie de cinq autres consécutives, eut lieu le 21 juin 1868, au théâtre royal de Munich ; le succès se dessina très franc dès le début, et, après chaque acte, l'auteur, qui était venu s'asseoir à côté du roi dans la loge royale, dut venir saluer le public. A la fin de la représentation, ce fut une ovation sans

pareille ; bravos, acclamations, couronnes, discours, rien n'y manqua. « Alors, a écrit Wagner, mon œuvre se mit en route, suivant le cours ordinaire, pour les autres théâtres ; elle fut difficile à monter, réussit rarement à paraître supportable, fut rangée dans la catégorie « opéra », fut sifflée par les juifs et fut abandonnée à son cours par le public allemand comme une curiosité qu'il fallait accueillir avec des hochements de tête... » La première représentation en français fut donnée à Bruxelles, au théâtre royal de la Monnaie, le 7 mars 1885 ; ce fut un événement musical. La première à Paris, à l'Opéra, direction Bertrand et Gailhard, eut lieu le 10 novembre 1897, 29 ans après la 1re à Munich ; ce fut une belle et triomphante soirée ; on avait monté avec un soin jaloux les moindres détails de la mise en scène et de l'interprétation, les chœurs prenant part à la comédie et y jouant franchement un rôle. L'orchestre était dirigé par M. Taffanel ; la distribution était : Hans Sachs, M. Delmas ; Pogner, M. Gresse ; Beckmesser, M. Renaud ; Walther, M. Alvarez ; David, M. Vaguet ; Eva, Mlle Breval ; Magdalene, Mlle Grandjean ; Kotdner, M. Bartet ; Ortel, M. Delpouget ; Folt, M. Paty ; Nachtigall, M. Douaillier ; Vogelgesang, M. Cabillot ; Zorn, M. Laurent ; Moser, M. Gallois ; Schwarx, M. Dénoyé ; Eisslenger, M. Dupire ; le veilleur, M. Cancelier.

Nous avons lu attentivement la traduction de cette comédie lyrique en trois actes, par Louis-

Pilate de Brinn' Gaubast, et nous avons pu ainsi comprendre l'idée, — exprimée par Wagner lui-même, — qui l'avait guidé dans la conception de cette œuvre, destinée d'abord à la ville de Nuremberg : présenter au public allemand l'image de sa véritable nature, toujours plus ou moins défigurée jusqu'alors à la scène. Mais nous avons compris aussi que nous ne pourrions jamais en écrire une analyse assez nette, tant l'intrigue en est légère, et nous trouvons plus sage d'emprunter à M. Edmond Stoullig sa belle étude de 1897 :

LE LIVRET

La scène se passe à Nuremberg, et c'est dans l'église Sainte-Catherine que Walther de Stolzing, jeune seigneur, beau et riche, fait l'aveu de son amour à Eva, fille de l'orfèvre Vetl Pogner. Le cœur d'Eva est déjà à Walther ; mais sa main est promise par son père au vainqueur, quel qu'il soit, du concours ouvert par les Maîtres Chanteurs. Grand embarras de Walther, qui n'est ni poète, ni musicien. Pourtant, il veut concourir, et, dans ce but, il accepte quelques avis d'un jeune garçon, David, apprenti et écolier de Hans Sachs, qui courtise de fort près Magdalene, la nourrice d'Eva. A la fin du premier acte, Walther subit une première épreuve devant la redoutable confrérie, et elle lui est complètement défavorable. Un certain Sextuis Beckmesser, greffier de la ville, critique sans pitié le chevalier (il a des raisons

pour cela). Seul, Hans Sachs ose prendre sa défense. Il a le secret des amoureux, et, d'autre part, il ne veut pas qu'Eva devienne la femme de ce vieux et ridicule Beckmesser. Au second acte, le théâtre représente une rue de Nuremberg, par une belle soirée d'été. La maison de Pogner est à droite ; celle de Hans Sachs à gauche. Le cordonnier s'installe devant sa porte pour travailler, lorsqu'Eva survient. Elle calme son vieil ami, qui, feignant de ne rien savoir, lui révèle l'insuccès de Walther. « A-t-il chez les Maîtres trouvé un ami ? » demande Eva désolée. Et Sachs de répondre : « L'idée est bonne ! Amis d'un poète près duquel ils se sentent si petits ! Que Son Altesse aille au diable ! Par le monde qu'il bataille, ce qu'à grand'peine on apprit, laissez-le-nous cuver tranquilles ! Foin de l'intrus qui nous dérange ; qu'il ait meilleur sort autre part ! » Là-dessus, Eva, persuadée que Hans Sachs ne prend aucune part à ses angoisses, s'emporte bruyamment et rentre dans la maison. Elle en ressort bientôt pour se rencontrer avec Walther. Tous deux ne peuvent se résoudre à une séparation et ils décident de s'enfuir. Hans Sachs, qui surveille de chez lui tout ce qui se passe, arrête une première fois les jeunes gens, en dirigeant sur eux avec sa sa lampe un rayon lumineux, et leur seconde tentative pour prendre la clé des champs n'est pas plus heureuse. Cette fois, la rue est barrée par cet imbécile de Beckmesser, qui, un luth à la main, vient donner une sérénade à Eva. Sachs interrompt

l'antienne du greffier en frappant sur sa forme. Dispute des deux maîtres chanteurs, et David, qui se figure que la sérénade est pour Magdalene, tombe à bras raccourcis sur Beckmesser. Au bruit qu'ils font, tous les habitants de Nuremberg sortent de leurs demeures, s'injurient, se battent. Mêlée générale, que l'arrivée du veilleur de nuit change en panique. Sachs fait rentrer Eva chez son père, entraîne Walther dans son échoppe, et Beckmesser s'éloigne en boitant et en se frottant l'échine... Nous retrouvons Hans Sachs dans sa maison, donnant des conseils pratiques au chevalier en vue du concours. Pendant que notre amoureux est allé se somptueusement vêtir, Eva paraît en costume de mariée. Elle boude Sachs et se plaint amèrement de ses souliers. Le cordonnier n'est pas dupe, et, très occupé de chausser convenablement sa cliente, il n'a pas l'air d'apercevoir Walther qui, sur les marches de l'escalier, inspiré par Eva, improvise le troisième couplet de son chant. La jeune fille s'évanouit presque de bonheur ; elle comprend ce que Sachs a fait pour elle. On appelle David et Magdalene et tout le monde se rend au tournoi poétique et musical. Le dernier tableau est rempli par le défilé des corps de métiers, puis par l'intervention de Beckmesser. Le stupide greffier a dérobé le papier sur lequel Sachs avait écrit les vers de Walther et il les récite, se croyant ainsi sûr de la victoire, mais la mémoire lui fait défaut ; il barbotte épouvantablement. Dans sa colère, il accuse Sachs d'être l'auteur du

morceau, mais celui-ci se récuse et déclare la poésie excellente. A Walther de la déclamer et de la faire applaudir. Eva dépose alors une couronne de lauriers sur le front du chevalier et Pogner confère la maîtrise à son futur gendre.

LA PARTITION

En écoutant les *Maîtres Chanteurs*, il ne faudra pas oublier que c'est une « comédie musicale », écrite par un Allemand, voulant présenter au public allemand l'image de sa véritable nature. Il faudra aussi méditer ce passage du discours de M. Gualtiero-Pétrucci, à l'inauguration à Venise, le 8 octobre 1908, du monument à Richard Wagner : « La pensée de Wagner eut trois moments qui se peuvent résumer ainsi : 1° Naturalisme (Tétralogie) ; 2° Pessimisme (Tristan et Isolde) ; 3° Foi religieuse (Parsifal). » Or, les *Maîtres Chanteurs*, composés de 1861 à 1867, peuvent être pris comme la fin de la phase « Pessimisme », qui annonce le retour à des idées plus saines. Dans cette comédie, on retrouvera certes le Wagner, avec son grand style, avec son art plein de noblesse et de magnificence, avec son orchestration si riche, si colorée ; mais on y découvrira un Wagner avec un style comique, élégant, avec une science parfaite de l'effigie musicale des personnages, avec un grand art descriptif des scènes populaires bruyantes et grouillantes.

Une analyse musicale ne peut être donnée

qu'après plusieurs auditions, et encore serait-elle incomplète. Comment se reconnaître dans les quarante-quatre motifs-conducteurs que nous indique M. Edmond Barthélémy. Ces motifs, il les divise en sept groupes pour les ramener, en dernière analyse, à deux familles : celle des motifs afférant à des situations mélodiques, et celle des motifs ressortissant à des situations comiques. Le prélude, ce brillant prologue, largement développé, bâti sur les principaux motifs de l'œuvre, nous le connaissons ; des analyses en ont été écrites lors des deux brillantes exécutions : de 1904, aux Concerts Maurice Maquet, et de 1907, aux Concerts populaires.

L'INTERPRÉTATION

L'effort considérable que nécessitait cette œuvre a été fait et a donné tout ce qu'il pouvait donner avec les éléments dont on disposait. On aurait dû et pu augmenter les pupitres de cordes, ils étaient insuffisants pour donner l'intensité nécessaire à la phrase musicale. Les ensembles ont été bons, parfois excellents. Le choral du premier acte a été bien chanté, de même les chœurs du dernier acte, qui sont la partie la plus intéressante pour le grand public. Nos Sociétés chorales avaient envoyé, pour renforcer les chœurs hommes du théâtre, leurs meilleurs éléments. Les chœurs femmes étaient bien faibles.

Il faut louer presque sans réserve MM. Combes

(Hans Sachs), qui a soutenu sans faiblir un rôle long, lourd et fatigant ; M. Vallorès, qui a cependant donné au personnage de Beckmesser un comique trop chargé ; le Greffier de Nuremberg est bouffi d'orgueil mais ce n'est pas un idiot. M. Vialas, très en train, très à son aise et très en voix, dans le rôle de David. M. Fonteix a fait de son mieux pour nous présenter le chevalier Walther. Un peu inégal par instants, il a pourtant été très satisfaisant au premier et au dernier acte. On lui eut voulu seulement plus de largeur et d'envolée.

M^me^ Sancya a été très bonne ; M^me^ d'Heilsonn satisfaisante. Il faut citer encore M. Maucci, qui a fait de son mieux, et M. Millat-Vergnes, qui tenait un rôle visiblement trop lourd pour ses moyens et pour sa voix.

La mise en scène était très soignée ; le décor du second acte joliment planté et bien brossé.

On put donc se faire une idée des *Maîtres Chanteurs*, dont on trouvera une étude analytique très savante dans le livre de M. Charles Joly. Bien accueillie, mais généralement pas comprise, fut cette œuvre remarquable du grand compositeur dramatique.

LISTE GÉNÉRALE

DES

ŒUVRES LYRIQUES JOUÉES PENDANT LA SAISON

avec le nombre de leurs représentations

OPÉRAS & OPÉRAS-COMIQUES

Aïda	1
Africaine (l')	1
Bohême (la)	1
Barbier de Séville (le)	4
Chalet (le)	3
Chemineau (le)	14
Carmen	5
Dragons de Villars (les)	2
Dame Blanche (la)	2
Faust	6
Favorite (la)	2
Fille du Régiment (la)	4
Galathée	2
Guillaume Tell	1
Hérodiade	2
Huguenots (les)	2
Juive (la)	3
Jongleur de Notre-Dame (le)	4
Louise	3
Lakmé	3
Manon	4
Maîtres Chanteurs (les)	6
Mignon	3
Mireille	4
Noces de Jeannette (les)	13
Rigoletto	1
Roméo et Juliette	1
Si j'étais roi	2
Thaïs	8
Thérèse	5
Traviata (la)	2
Werther	6

OPÉRETTES

Brigands (les)	1
Cloches de Corneville (les)	6
Fêtards (les)	12
Femmes de Japhet (les)	5
Fille de Mme Angot (la)	6
Giroflé-Girofla	4
Le grand Mogol	5
Jour et la nuit (le)	2
Mam'zelle Nitouche	3
Mascotte (la)	6
Miss Helyett	1
Mousquetaires au Couvent (les)	6
Petites Michu (les)	1
Petit Duc (le)	4
Saltimbanques (les)	11
28 jours de Clairette (les)	7

La saison lyrique, commencée le 11 Octobre 1908, a été terminée le 7 Avril 1909.

CONCOURS

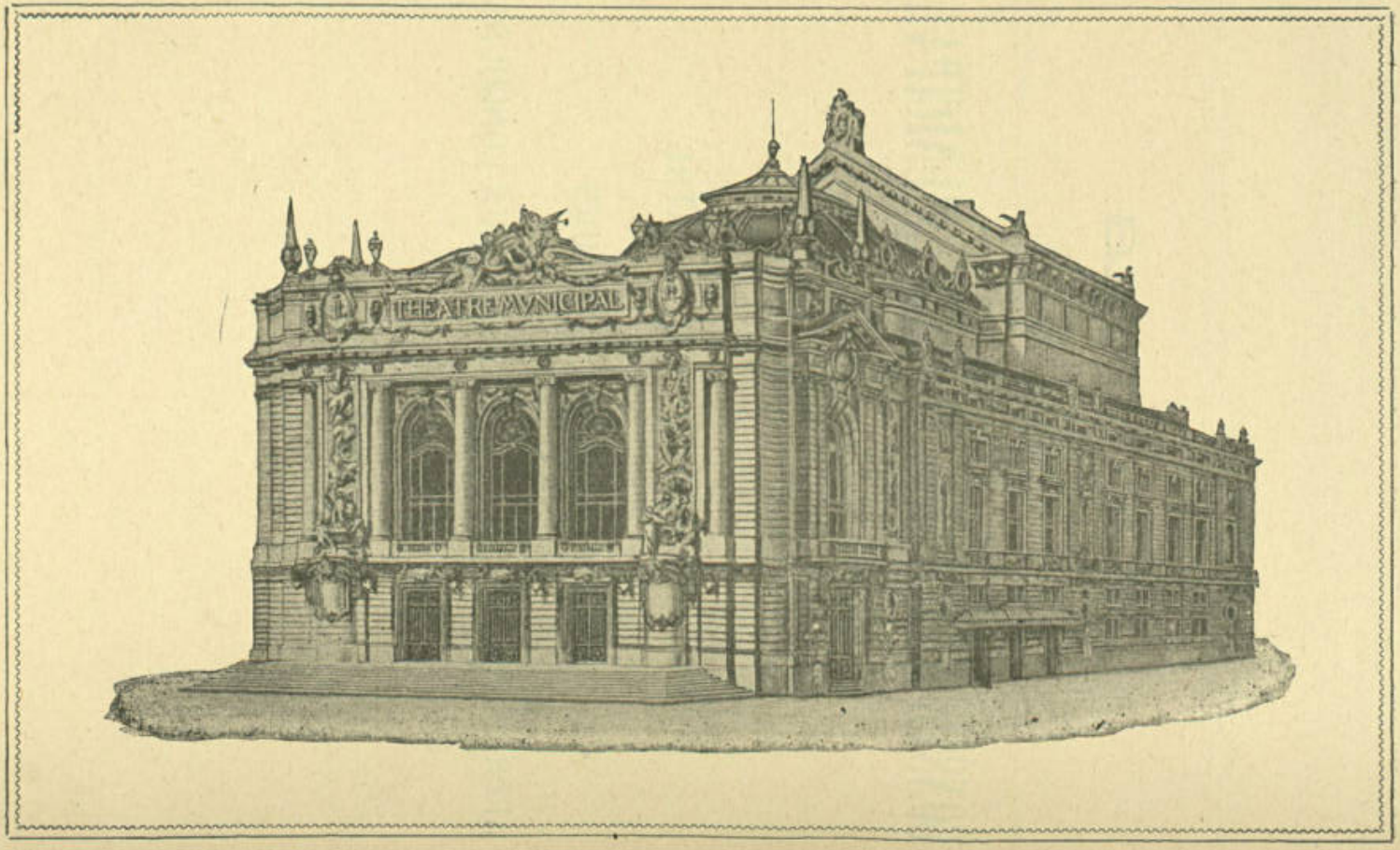
POUR LA

CONSTRUCTION DU THÉATRE MUNICIPAL

VUE PERSPECTIVE DU THÉATRE

PROGRAMME DES CONCOURS

APPRÉCIATIONS DES PROJETS DES DEUX CONCOURS


THEATRE MVNICIPAL

Vue perspective du Théâtre Municipal

PROJET COURONNÉ

ARCHITECTE : M. LOUIS CORDONNIER

NOTA. — *On trouvera, dans le numéro d'Avril 1908, de* **l'Architecture et la Construction dans le Nord**, *publication de la Société régionale des Architectes du Nord de la France, les plans et coupes.*

CONDITIONS ET PROGRAMME DU CONCOURS

I. — Dispositions générales.

Article Premier

Le concours est ouvert entre tous les architectes de nationalité française et domiciliés à Lille depuis au moins trois ans.

Il sera à deux degrés.

Dans le cas où les résultats du 1er degré seraient déclarés insuffisants par le Jury, les conditions d'admission seraient étendues à tous les architectes français.

II. — Conditions relatives au concours de premier degré.

Article 2

Délais

Le concours sera ouvert à partir du 1er juin 1907, il sera clos le 16 juillet 1907. Passé ce délai, aucun projet ne sera reçu.

En conséquence, les pièces présentées au concours devront être adressées au Maire de Lille et parvenues ou déposées à la Direction des Travaux municipaux de la Ville de Lille, au plus tard le 16 juillet 1907, à 4 heures du soir.

Les pièces du projet ne seront pas signées, mais porteront une épigraphe ou devise.

Chaque concurrent devra joindre à son projet une enveloppe fermée contenant son nom et son adresse, ainsi qu'une pièce établissant les conditions de domicile et de nationalité indiquées à l'article 1er.

Il sera remis aux concurrents un récépissé de dépôt mentionnant les pièces déposées.

Sous aucun prétexte il ne sera accordé de sursis au concurrents.

Article 3

Pièces à fournir

1° Les plans du sous-sol, du rez-de-chaussée au niveau de la scène, des étages, à l'échelle de 0m005 par mètre ;

2° Les élévations géométrales de la façade principale et d'une façade latérale à l'échelle de 0m005 par mètre ;

3° Une coupe longitudinale et une coupe transversale (même échelle).

Tous les dessins devront être tendus sur châssis.

Les échelles indiquées sont strictement obligatoires.

Article 4

Maximum des dépenses

A titre d'indication, il est fait connaître aux concurrents que le chiffre maximum de la dépense totale (construction, mobilier, décoration, chauf-

fage, éclairage, rideau métallique, service des eaux, etc.), y compris les honoraires de l'architecte 5 % et la somme à valoir, ne pourra dépasser la somme de deux millions de francs, pour quelque cause que ce soit.

Les peintures d'art des plafonds de la salle et des foyers ne sont pas comprises dans la somme ci-dessus.

Article 5

Exposition publique

Les projets des concurrents seront exposés dans un bâtiment municipal cinq jours avant le jugement et dix jours après que le jugement sera rendu public.

Article 6

Composition et mission du jury

Le concours sera jugé par un jury composé de :

Le Maire de la ville de Lille : Président ;

L'Adjoint au Maire, délégué aux travaux : Vice-Président ;

L'Adjoint au Maire, délégué au Théâtre ;

L'Adjoint au Maire, délégué aux Beaux-Arts ;

Le Directeur des Travaux municipaux : Secrétaire ;

Trois Conseillers municipaux ;

M. l'Architecte, directeur de l'Ecole d'Architecture de Lille ;

Un délégué de la Société Centrale des Architectes français ;

Un Délégué de la Société Régionale des Archi-

tectes du Nord de la France, étranger à la ville de Lille ;

Trois Architectes étrangers à la ville de Lille, désignés par les concurrents.

Pour la désignation de ceux-ci, chaque architecte concurrent déposera, en même temps que son projet, une enveloppe spéciale cachetée portant simplement comme mention « Jury » et la devise du projet.

Ce jury aura pour mission de désigner, sans avoir à les classer par ordre de mérite, les quatre meilleurs projets présentés, et dont les auteurs seront seuls, entre les concurrents du 1er degré, admis à prendre part au concours de deuxième degré.

Article 7

Primes

Chacun des lauréats désignés, ainsi qu'il vient d'être dit, aura droit à une prime de 4,000 francs, qu'il ne touchera cependant que s'il prend part au concours du deuxième degré et s'il y fournit toutes les pièces exigées pour ce concours.

Article 8

Retraits des projets

Les projets du premier degré devront être retirés dans le délai d'une semaine après la clôture de l'exposition.

Passé ce délai, l'Administration municipale

décline toute responsabilité en cas de détérioration ou même de perte des projets.

III. — Conditions relatives au concours du deuxième degré.

Article 9

Délais

Le concours du deuxième degré commencera dès la proclamation du jugement de concours du premier degré.

Il sera clos le 25 octobre 1907.

Passé ce délai, aucun projet ne sera reçu.

En conséquence, les pièces devront être adressées au Maire de Lille et parvenues ou déposées à la Direction des Travaux municipaux au plus tard le 25 octobre 1907, à quatre heures du soir.

Les pièces du projet seront signées.

Il sera remis aux concurrents un récépissé mentionnant les pièces déposées.

Sous aucun prétexte il ne sera accordé de sursis aux concurrents.

Article 10

Pièces à fournir

Les concurrents devront fournir :

1° Un plan général de l'édifice et ses abords, à l'échelle de 0^m0025 par mètre ;

2° Les plans des sous-sol, du rez-de-chaussée, de tous les étages et des combles, à l'échelle de 0^m01 par mètre ;

3° L'élévation géométrale de la façade principale, à l'échelle de 0m02 par mètre ;

4° L'élévation géométrale des autres façades, l'échelle de 0m01 par mètre ;

5° Une coupe longitudinale de l'édifice, une coupe transversale sur la salle face au rideau, à l'échelle de 0m02 par mètre ;

6° Un devis estimatif parfaitement détaillé concordant très exactement avec les plans et qui comprendra l'achèvement complet de la construction, de l'aménagement, du mobilier (gradins, fauteuils, contrôle, loges d'artistes, de régie, etc.), de la décoration extérieure, des trottoirs, branchements d'eaux, électricité, de gaz, etc.

La construction de la scène et sa machinerie, l'éclairage électrique comprenant les effets de scène, le chauffage et la ventilation, la décoration de la salle et des foyers exception faite des peintures d'art, l'installation des eaux, le rideau métallique et le grand secours seront également compris dans le devis, mais ils n'y seront pas détaillés. Ils y figureront en un seul article moyennant une somme en bloc qui est déterminée plus loin.

Afin de rendre les devis comparables entre eux, ils seront dressés dans l'ordre et avec les prix du bordereau des travaux de bâtiment de la ville de Lille (édition 1907).

Article 11

Maximum des dépenses

Le chiffre maximum des dépenses est fixé ainsi qu'il suit :

1° Pour la partie détaillée du devis : 1,500,000 fr., y compris les honoraires de l'architecte 5 % et la somme à valoir, laquelle ne pourra être moindre de 5 %.

2° Pour la partie en bloc du devis, telle qu'elle a été définie plus haut : 500,000 francs.

Article 12

Exposition publique

Les projets des concurrents seront exposés dans un bâtiment municipal cinq jours avant le jugement et dix jours après que le jugement aura été rendu public.

Article 13

Composition et mission du jury

Le jury du concours du deuxième degré sera le même que celui du concours du premier degré. En cas de vacance, il y sera pourvu d'après les règles fixées pour leur nomination.

Les concurrents seront appelés à fournir devant le jury des explications orales sur les dispositions adoptées et les matériaux à employer, ainsi que sur tous autres points utiles à la clarté du projet.

Le jury aura pour mission de désigner le meilleur

des projets présentés, et dont l'auteur sera chargé de l'exécution des travaux, et recevra pour cela des honoraires fixés à 5 % de la dépense, indépendamment de la prime de 4,000 fr. qui lui demeurera acquise comme concurrent du deuxième degré.

Article 14

Propriété des Projets

Moyennant la somme allouée aux concurrents du deuxième degré, les projets deviennent la propriété de la Ville de Lille, qui se réserve le droit d'en faire tel usage qu'il lui plaira et particulièrement d'en tirer les éléments qui paraîtront utiles lors de la construction.

IV. — **Projet définitif.**

Article 15

L'architecte classé avec le N° 1 au concours du deuxième degré sera chargé de l'exécution des travaux. Il devra adresser son projet définitif et les pièces d'adjudication dans un délai de trois mois de la date du jugement. Il tiendra compte des modifications qui pourront lui être demandées par le Maire, étant entendu qu'elles ne modifieront pas les dépenses prévues.

V. — **Programme applicable aux deux degrés du concours.**

Le Théâtre sera construit sur l'emplacement limité par la place du Théâtre, la rue des Sept-Sauts,

la rue des Suaires et une rue Nouvelle, terrain délimité au plan remis à chacun des concurrents.

La façade principale sera tournée vers la place du Théâtre.

Le Théâtre devra comprendre :

1° Une salle de spectacle pouvant contenir un minimum de 1,600 places assises pourvues d'accès et de dégagements faciles.

Le jury chargé d'examiner les projets portera tout spécialement son attention sur la largeur et la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

A cet égard il est stipulé que toutes les places seront prévues de manière que l'occupant y soit assis confortablement et qu'il jouisse de la vue de la scène. La moyenne de toutes les places confondues ne devra pas être moindre de $0^{m}50$.

Dans la rédaction de leurs projets, les concurrents sont invités à tenir compte des résultats les plus récents obtenus dans les constructions ou transformations de théâtres, en ce qui touche l'acoustique, l'optique, le chauffage et la ventilation ;

2° Une scène avec larges dégagements permettant les spectacles d'opéra, d'opérette, de drame, de comédie et de féerie ;

L'emplacement de l'orchestre devra pouvoir recevoir au minimum soixante musiciens ;

3° Un rideau de fer mû automatiquement ;

4° Un magasin d'une dimension suffisante pour loger les décors du service courant ;

5° Deux magasins de dimension suffisante, l'un pour les meubles de la scène, l'autre pour les accessoires et les costumes ;

6° Une salle de répétitions ;

7° Foyers pour le public, les artistes et les choristes ;

8° Des loges, au nombre de 30 au minimum, pour les artistes et d'autres pour les choristes et les comparses ;

9° Une loge pour le chef machiniste, une pour le jeu d'orgue et électricien ; ces loges doivent avoir vue sur la scène et la salle ;

10° Des vestiaires, water-closets et lavabos pour le public et les artistes ;

11° Un bureau de location avec vestibule d'attente pour le public ;

12° Un poste de pompiers ;

13° Un poste médical ;

14° Un poste de police ;

15° Un cabinet avec pièce d'attente pour le Directeur ;

16° Deux cabinets pour les régisseurs ;

17° Un logement de concierge.

Sous les réserves ci-dessus, toute liberté est laissée aux concurrents en ce qui concerne les dimensions et les dispositions à donner aux constructions, dans les limites de l'emplacement désigné au plan qui sera mis à leur disposition.

Lille, le 25 *Mai* 1907.

PREMIER CONCOURS

L'exposition des projets eut lien au Palais-Rameau, du 20 au 28 juillet 1907.

Le jury était composé de MM. Delesalle, maire de Lille ; Laurenge, adjoint délégué aux travaux ; Danchin, adjoint délégué aux beaux-arts ; Brackers d'Hugo, adjoint délégué au théâtre ; Debierre, Gobert, Legrand-Herman, conseillers municipaux ; Bourdon, directeur des travaux municipaux ; Batigny, architecte, directeur de l'Ecole départementale d'architecture ; Moyaux, membre de l'Institut, délégué de la Société centrale des architectes français ; Antoine, délégué de la Société régionale des architectes du nord de la France ; et de trois architectes élus par les concurrents, MM. Bernier, architecte de l'Opéra-Comique ; Guadet et Cassien, qui, empêchés, ont été remplacés par les deux architectes désignés comme suppléants : MM. Pascal, architecte, membre de l'Institut, et Marcel Lambert, architecte du château de Versailles.

L'ordre de dépôt des divers projets et la désignation des devises étaient :

1. Minerve (huit planches) ;

2. Triangle équilatéral inscrit dans un cercle (trois planches) ;

3. Pour mon pays, avec 7 planches ;

4. Masque antique avec langue et yeux rouges (8 planches) ;

5. Sapho (4 planches) ;

6. Trèfle à quatre feuilles dans un cercle (7 planches) ;

7. Sceau encre rouge (5 planches) ;

8. Trèfle rouge à trois feuilles (10 planches) ;

9. Stella (2 planches) ;

10. Chat avec trèfle sur croissant (2 planches) ;

11. Ecco (5 planches) ;

12. Faust (2 planches ;

13. Fleurs et feuilles de trèfle (5 planches) ;

14. Tuba (2 planches) ;

15. Spes futuri (6 planches) ;

16. Isolde (3 planches) ;

17. Toutes places de face (2 planches) ;

Appréciations de ces projets publiées dans La Dépêche :

Le concours actuellement ouvert est un concours d'idées et non pas un concours définitif. Les concurrents ont eu six semaines pour élaborer leurs plans, et il serait ridicule de prétendre qu'en un aussi court espace de temps, ils aient pu établir des projets qui ne comporteraient pas de corrections. Aussi est-ce surtout les améliorations, les modifications dont ces projets seraient susceptibles que nous signalerons dans notre revue hâtive,

où nous tiendrons beaucoup plus compte des plans que des façades.

Il faut songer d'abord à l'affectation de l'édifice et ne pas donner une nouvelle édition au fâcheux emballement qui s'est produit pour le malencontreux Palais des Beaux-Arts, où une façade qui, d'ailleurs, a dû être singulièrement altérée à l'exécution, avait, d'une façon si regrettable, emporté la majorité des suffrages.

***

En entrant dans la salle, le premier projet que l'on trouve à sa droite a pour signe distinctif UN TRIANGLE ÉQUILATÉRAL INSCRIT DANS UN CERCLE. Le plan est en partie inspiré de l'Opéra-Comique, et nous trouverons fréquemment la même inspiration dans les autres projets. Il ne faut pas s'en étonner : l'Opéra-Comique est le théâtre où l'on s'est efforcé avec le plus de succès de synthétiser toutes les améliorations, tous les perfectionnements réalisés jusqu'à ce jour dans la construction des théâtres, et il eut été au moins étrange de n'en pas tenir compte. La façade principale du projet que nous avons sous les yeux est visiblement inspirée du Grand-Opéra, mais c'est trop que sept baies pour une façade de 38 mètres, la multiplication des ouvertures ôte à la grandeur de l'aspect, et ce qui ne fait pas mal sur le papier deviendrait un peu banal à l'exécution ; les façades latérales en deux motifs manquent d'unité et

demanderaient correction. Le plan est bon, les escaliers et dégagements sont bien compris, la scène est profonde et un peu étroite, la salle peut-être un peu petite, et les vestiaires trop restreints.

L'escalier d'honneur, dans le type du Théâtre de Bordeaux, et la conception du foyer sont les parties les plus remarquables de ce projet, qui vaut surtout par le plan, ce qui est l'essentiel.

***

Avec la devise Stella, le projet que nous voyons ensuite est un peu lourd d'aspect dans la façade principale, qu'écrase la coupole. Elle comporte trois baies, flanquées aux angles de l'édifice de massifs que n'allègent pas assez les colonnes dégagées qui les ornent. La façade latérale amnque aussi d'unité. Mais à certains détails, on sent la recherche, le sens de l'art décoratif, un artiste non pas de grande envolée peut-être, mais de goût fin et délicat.

Le plan est supérieur, très habilement conçu, avec une scène bien développée, une salle convenable, des couloirs larges, des vestiaires un peu compromis et un foyer complètement sacrifié, car les escaliers qui y aboutissent le transforment en vestibule.

***

Toutes places de face, telle est la devise du projet suivant, à coup sûr le plus original, le plus

audacieux de tous les projets envoyés. L'auteur a voulu, en effet, que toutes les places soient face à la scène, et a suivi son idée jusque dans ses conséquences extrêmes. J'ignore qui a eu cette audace, mais si c'est un jeune, on peut dire qu'il se fera un nom.

La façade est papillottante, mais le vestibule ovale où s'accrochent heureusement les escaliers des entrées latérales est ingénieux et serait joli à la construction.

L'intérieur de la salle est un peu, je crois, le développement du thème du Théâtre de Bayrouth ; les places de l'orchestre seraient parfaites. Je suis moins sûr de celles qui continuent à monter en amphithéâtre ; quant aux loges, elles me paraissent comporter quelque difficulté à la construction, mais il ne faut pas s'appesantir sur ce point, car il est évident que, dans cette partie, le travail a été hâtif et qu'il ne donne qu'une indication.

Avec la conception de l'auteur, la décoration de la salle serait aussi très difficile, et on aurait besoin d'un rendu plus poussé, plus précis pour juger son projet sous ce rapport, mais il n'en est pas moins très curieux, très intéressant par la recherche et la personnalité qu'il affirme.

***

Ecco n'est pas dénué de mérite et indique des idées qui n'ont pas eu le temps de se fondre et de s'unir. La façade principale a, aux deux extré-

mités, deux baies ouvertes qui ne correspondent à rien ; la façade se divise en quatre motifs, qui, bons isolément, sont, dans leur réunion, sans la tenue suffisante. Le plan très simple est meilleur.

***

Tuba est un des très bons projets du concours, très poussé, très étudié. Les façades sont de grande allure dans leur simplicité. Le plan est un développement de l'Opéra-Comique, mais plus largement dégagé avec ses deux escaliers principaux et ses quatre escaliers secondaires. La salle est très convenable, mais la scène manque de profondeur et doit être remaniée pour le concours au second degré.

Le rendu a été très minutieusement exécuté.

***

Sceau encre rouge. — C'est de tous les projets celui que je préfère pour ses plans, en dépit de l'insuffisante profondeur de la scène, qui, comme dans le projet précédent, aurait besoin d'être agrandie. La caractéristique de ce projet est dans son grand escalier fort décoratif qui monte directement, puis se développe à droite et à gauche entre des arcades à jour en deux superbes envolées.

La circulation est large, les dégagements supérieurement compris, le tout très intelligemment conçu. C'est certainement un des projets qui seront admis au concours du 2e degré.

***

Pour mon pays est un projet qui, lui aussi, est bien intéressant et révèle un architecte qui connaît son théâtre. La scène est la plus vaste de toutes celles qu'on nous propose, et peut-être y a-t-il ici une exagération qui fait paraître la salle un peu exiguë. L'amorce des grands escaliers n'est peut-être pas non plus très heureuse, et le foyer est notoirement trop restreint, mais cela n'empêche pas la valeur très réelle de l'ensemble.

La façade principale est, comme plus d'une autre, inspirée du Grand-Opéra, et a une loggia amusante. Ce projet est au nombre des six ou sept qu'on voudrait voir admis au second concours.

***

Faust a des façades peu séduisantes ; les escaliers de dégagement près du vestibule donnent une impression de confusion, et le grand escalier paraît un peu resserré ; mais si la salle est peut-être un peu exiguë, la scène, par contre, est bien développée, et l'ensemble du projet est des plus sérieusement étudiés.

***

Minerve a une façade principale plutôt médiocre avec des baies jusque dans la coupole qui mettent des trous partout, la façade latérale a trop de variétés de motifs ; le plan est un peu

tourmenté, les escaliers de dégagement à volées circulaires sont peu favorables à la circulation ; ajoutons qu'il y a peut-être aussi surabondance d'escaliers, mais la scène est vaste, et si j'indique pour ce projet, comme pour les autres, les réserves qu'il me semble comporter, il n'en faudrait pas conclure qu'il est sans mérite, il a largement droit à sa part dans l'éloge général que j'adressais en débutant à tous les concurrents.

***

Masque antique avec langue et yeux rouges est directement inspiré de l'Opéra-Comique ; la salle paraît restreinte, et la scène pourrait être plus développée. Les façades, sans très grand caractère, sont jolies cependant et se tiennent bien, elles sont très habilement rendues et feraient mieux si elles n'étaient un peu noyées dans un entourage de tons violacés ; mais, heureusement, cet aquarellage ne compte pas ici et n'empêche pas ce projet d'être au nombre de ceux qu'on verra probablement parmi les quatre qui seront admis à continuer le concours.

***

Trèfle rouge a trois feuilles a des façades très silhouettées qui ne seraient peut-être pas d'un effet tout à fait satisfaisant. Les deux escaliers principaux, démesurément développés, resserrent trop le foyer ; les dégagements sont un

peu étroits, la scène est restreinte, la salle pourrait être agrandie.

Ce projet est un de ceux qui ont été le plus travaillés, le plus étudiés dans les détails, le plus retournés dans tous les sens.

***

Spes futuri est d'un rendu extraordinairement soigné et très habile.

La façade est des plus originales avec sa tourelle d'angle au couronnement coloré qui rappelle un des coins du Kursaal d'Ostende, mais avec infiniment plus de valeur architecturale. La façade latérale est très amusante avec ses arcades qui sont une réminiscence d'un projet, que j'ai beaucoup aimé, pour la construction à Lille d'une école des beaux-arts. Je ne le reproche pas à l'auteur, car je crois qu'il n'avait pas été étranger à l'exécution de ce projet, et il avait bien le droit de reprendre ses idées antérieures pour leur donner ici une heureuse application. Dans ce projet, la salle est désaxée, le foyer est sur un des côtés, la scène est très vaste, la salle peut-être trop petite et les dégagements fatalement restreints par le fait du désaxement de la salle.

***

Trèfle vert a quatre feuilles, le plus tapageur, le plus apparemment somptueux de tous les projets. Mais que resterait-il des façades

surchargées d'ornement, lorsqu'il faudra tenir compte des crédits dont on dispose, et qu'à elles seules elles absorberaient et au-delà ? Tout l'effort a été porté sur ces façades qui ne pourraient pas être exécutées ; et alors que vaut pratiquement cet effort ?

Je n'aime pas la conception des grands escaliers de côté, qui visent au grandiose sans y atteindre, ni les dégagements des couloirs autour de la salle, qui sont insuffisants.

***

J'ai trop peu vu le projet qui porte comme signe distinctif un CHAT AVEC TRÈFLE DANS UN CROISSANT, et je n'en ai gardé que le souvenir vague d'une chose un peu faible, la plus faible de toute l'exposition, avec des façades assez insignifiantes.

FLEURS ET FEUILLES DE TRÈFLE m'avait attiré immédiatement, car c'est encore un des très bons projets du concours : la façade principale, sans grande originalité, est d'une belle tenue, et si l'escalier principal, de forme circulaire, est peu heureux, au moins ici la circulation est facile ; le plan se lit bien et s'explique clairement.

SAPHO est le moins tapageur et le plus modeste d'apparence de tous les projets exposés, ce qui ne l'empêche pas de s'inscrire parmi ceux avec lesquels il faut compter et qu'on voudrait voir admis au second concours, de même que le précédent.

La façade manque un peu de caractère. L'escalier d'honneur, aux volées courbes, n'est peut-être pas l'idéal au point de vue de la facilité de la circulation, mais il est bien étudié ; la scène et la salle sont bien conçues, l'œuvre est habile, sérieuse et savante. C'est un bon avant-projet, qui, repris et mis tout à fait au point, peut fournir une bonne chose à l'exécution.

***

Isolde termine la série. La façade principale manque de noblesse ; la façade latérale vaut mieux et est d'une belle venue. Ce projet, très intéressant, est inspiré de celui du Théâtre projeté d'Amiens. Il se caractérise par un escalier montant droit, face à l'entrée, par deux galeries couvertes au rez-de-chaussée, par une scène et une salle bien proportionnées. Le foyer, écourté aux extrémités par les escaliers extérieurs, est, par contre, trop restreint.

***

En somme, il y a lieu de se féliciter hautement de ce concours, et lorsque les projets qui seront admis au second degré nous reviendront corrigés et complétés, on n'aura vraiment que l'embarras du choix.

Il serait peut-être bon, pour ce second concours, de préciser plus nettement les dimensions à donner à la scène. J'estime que plusieurs sont trop petites

pour l'usage à Lille dans les projets qui s'imposent le plus à l'attention.

Il est évident que les auteurs se sont inspirés des dimensions acceptées dans les derniers théâtres construits ou à construire, tels que l'Opéra-Comique, le théâtre de Montpellier, le nouveau théâtre d'Amiens, etc.

Or, si on a précisé les dimensions de la salle de spectacle en indiquant qu'elle devait contenir 1.600 places, il faudrait pour la scène donner des indications moins vagues que celles inscrites au programme. On jouait le grand-opéra et la féerie dans l'ancien théâtre de Lille, et cependant beaucoup estimeront comme nous qu'il ne suffit pas d'avoir une scène un peu plus grande que celle que nous avions pour satisfaire aux exigences de la mise en scène moderne. Mais encore faudrait-il sur ce point éclairer les architectes et leur dire ce qu'on veut.

Jules DUTHIL,
Rédacteur à *La Dépêche.*

DÉCISION DU JURY

Le jury, dont le bureau était composé de M. le Maire, président, M. Moyaux, vice-président, M. Battigny, rapporteur, M. Bourdon, secrétaire, après un examen très attentif et très minutieux des projets exposés, reconnaît la haute valeur du concours et croit devoir adresser ses félicitations à tous les architectes qui y ont pris part.

Après plusieurs tours de scrutin et dans l'impossibilité où il s'est trouvé de départager des votes qui plaçaient des projets « ex æquo », il s'est vu dans l'obligation de retenir cinq projets au lieu du nombre quatre primitivement prévu par le programme du concours.

Sont donc appelés à prendre part au concours du deuxième degré les architectes suivants indiqués par ordre alphabétique .

M. L. Cordonnier. — Sceau encre rouge (5 planches).

M. G. Dehaudt. — Isolde (3 planches).

M. F. Delemer. — Sapho (4 planches).

M. L. Hainez. — Trèfle à quatre feuilles dans un cercle (7 planches).

M. C. Imand. — Masque antique avec langue et yeux rouges (8 planches).

DEUXIÈME CONCOURS

L'exposition des cinq projets admis au concours du deuxième degré eut lieu, le 4 novembre 1907, dans la salle de la Faculté des Sciences, rue de Bruxelles.

Appréciation de ces projets :

Les concurrents, on le sait, sont MM. Cordonnier, Dehaudt, Delemer, Hainez et Imand.

Les projets, qui ne comprennent pas moins d'une douzaine de châssis pour chaque concurrent, sont exposés en bonne lumière et ont été très visités dans la matinée et plus encore dans l'après-midi.

Le matin, les visiteurs erraient un peu d'un projet à l'autre, semblant hésiter dans leur choix ; l'après-midi, au contraire, les préférences s'accusaient, et il était aisé de voir quel projet aurait plus particulièrement la faveur de notre population.

En ce qui nous concerne, nous n'indiquerons aucune préférence ; nous n'essaierons de faire aucune pression, laissant au jury la responsabilité de son jugement. Nous nous bornerons à essayer de caractériser les projets, d'indiquer les qualités si remarquables qu'on y trouve à foison, et les

quelques faiblesses, faciles à corriger, qu'on y rencontre quelquefois.

Mais ce qu'il faut reconnaître et proclamer tout d'abord, c'est que si l'on excepte le projet de M. Hainez, de valeur un peu secondaire, les quatre autres constituent un admirable concours. Sans doute, ces projets, qui se recommandent à des titres divers, ne sont pas d'égale valeur et révèlent des tempéraments plus ou moins accusés, mais ils ont assez de mérites pour retenir l'attention et forcer l'admiration.

Les bons architectes de Paris ne nous auraient pas donné mieux, et quel que soit le projet qui sera édifié, nous avons, dès à présent, la certitude d'avoir un beau et bon théâtre.

Les Lillois peuvent donc être fiers de ce concours qui confirme avec éclat ce que le premier concours avait déjà hautement affirmé : l'incontestable valeur artistique de la plupart des architectes de Lille.

Cette constatation faite et sans plus nous appesantir sur ce point, d'une évidence indéniable, passons rapidement en revue les cinq projets réunis en ce moment rue de Bruxelles :

***

M. Hainez a renoncé aux abusives surcharges ornementales de son projet primitif, et la pauvreté de sa conception en apparaîtra peut-être davantage au public. Il a conservé le parti général qu'il avait

adopté pour son premier concours, mais il faut reconnaître qu'il l'a sensiblement amélioré, et que si son envoi actuel est moins tapageur, il est aussi moins vide de qualités.

Sa façade principale est bien axée, il a une toiture à silhouette dans le genre du Grand-Opéra, des escaliers principaux latéraux comme à l'Opéra-Comique, mais la façade principale, banale et peu séduisante, est écrasée par un dôme monstrueux.

Evidemment, M. Hainez n'est point tout à fait à la taille des autres concurrents, et parmi les architectes du premier concours qui n'ont pas été admis au second, il en est au moins cinq ou six qui feraient, aujourd'hui, meilleure figure. Cela ne veut pas dire que M. Hainez soit sans talent, mais que l'architecture monumentale n'est point son fait.

***

Avec M. Karl Imand nous entrons dans la série des concurrents sérieux.

L'artiste a radicalement transformé son premier projet. Aux deux escaliers latéraux, il a substitué un escalier d'honneur emprunté au projet de M. Cordonnier. Partant du vestibule d'entrée, cet escalier mène à une rotonde centrale, puis en deux volées monte à droite et à gauche vers des paliers trop restreints, où aboutissent également les escaliers des galeries. Cela n'est peut-être ni très heureux ni très commode pour l'évacuation rapide de la foule.

La façade principale, à cinq baies, est très élégante, bien que manquant de motif central ; elle n'a peut-être pas non plus assez de culée aux extrémités, pour avoir vraiment du caractère. L'ensemble pourrait accuser un sentiment particulier plus formel, et les façades latérales plus d'union dans les motifs. Malgré cela, le projet est très beau ; c'est ce qu'on pourrait appeler un projet d'école de tout premier choix ; il est dessiné avec une habileté des plus remarquables. Le rendu est très flatteur, et deux magnifiques aquarelles donnant des vues différentes sur la coupole de l'escalier obtiendront les suffrages unanimes du public.

***

M. Delemer a conservé l'esprit de son avant-projet et l'a très habilement développé. Il en a tiré tout ce que le parti pouvait donner. La façade principale a été modifiée et heureusement améliorée. C'est une vraie façade principale à motif centrale. Elle est très sage, très simple, sans grande originalité, mais d'une bonne tenue. L'énorme cloche qui lui sert de toit l'alourdit malheureusement beaucoup, et les colonnes décoratives sont un peu écrasées par l'aspect de cette masse. Les personnages en cariatides de l'attique paraissent aussi un peu maigres, comparés à l'écusson du fronton ; il y a là une disproportion peut-être excessive, mais qui peut se corriger aisément, ainsi que le volume inutile de la toiture,

qui contribue pour sa part à faire paraître les portes trop basses et l'édifice trop lourd. Mais le dessin est habile, le rendu fin et distingué. On sent un artiste qui sait son métier et qui a le sens délicat de la couleur.

Les façades latérales sont fort modestes, mais le plan est excellent.

La salle, large, bien proportionnée, est plus grande, je crois, que chez les autres concurrents.

La scène a de belles dimensions, mais je regrette les loges d'artistes placées de chaque côté de la scène ; le magasin de décors et accessoires étant au fond. Si je ne me trompe, on ne peut communiquer des loges de droite aux loges de gauche qu'en passant par les magasins ; c'est un inconvénient auquel il y aurait lieu de remédier.

Il y a aussi inconvénient à avoir sur le vestibule des escaliers d'honneur serpentant ; l'escalier courbé est toujours dangereux pour un théâtre. On avait appelé l'attention de M. Delemer sur ce point, lors de l'exposition de son avant-projet, et il faut regretter qu'il n'ait pas cru pouvoir substituer à ces escaliers tortueux des escaliers à emmarchements droits et à plus large débouché sur le couloir des premières galeries, au lieu de ces escaliers qui se rétrécissent au fur et à mesure qu'ils s'élèvent. Le foyer pourrait, avec plus de hauteur, gagner en noblesse, mais il a l'avantage d'être bien dégagé, de même que l'accès aux fauteuils est bien aisé et bien compris.

En somme, très bon projet, bien architecturé,

comportant de légères et faciles améliorations, mais dont le défaut le plus grave est dans les courbes de l'escalier d'honneur. Quant au rendu des plans, on ne saurait souhaiter pages plus souples et de plus belle présentation.

***

La façade de M. Dehaudt est charmante, avec ses colonnes encadrant des arcades d'une belle venue ; mais les cinq baies si élégantes, sans motif central, pourraient se multiplier à l'infini sur un terrain plus vaste. On en mettrait dix, vingt, que ce serait toujours la même chose ; il n'y a, pour en limiter le nombre, que l'espace et non la conception de l'artiste et le caractère de l'œuvre. Les culées des extrémités auraient peut-être gagné à avoir plus d'ampleur, mais ce que je déplore surtout dans cette façade, c'est la lourde toiture sans silhouette avec ses fenêtres et lucarnes comme pour des magasins généraux. Elle est absolument à modifier.

Ajoutons que le rendu de cette façade est d'ailleurs très ferme et d'une science incontestable.

Les façades latérales sont plus vieux jeu avec leurs arcades dans le goût de la place des Victoires à Paris, mais l'alternance des bossages et des baies n'est pas sans caractère, en dépit des masques trop grands qui décorent la corniche.

Le plan de l'avant-projet a été respecté et amélioré. L'originalité de l'œuvre de M. Dehaudt

est dans la superposition d'une petit théâtre sur le grand. Mais cela est-il indispensable, et les foyers et la scène ne suffisaient-ils pas pour les répétitions, sans ce théâtre qui, avec moins de hauteur, est tout aussi grand que l'autre ? Il n'y a pas seulement là un luxe inutile, mais une difficulté appréciable pour la ventilation de la salle par le haut, qui devrait faire renoncer l'artiste à cette conception.

Pour le reste, rien à reprocher, sauf peut-être que l'escalier d'honneur embarrasse un peu le vestibule, et qu'en allant se buter, sans un recul suffisant, contre les cloisons des loges de face, il court le risque d'atténuer l'effet décoratif que sa grande voûte semble annoncer.

Evidemment, tout cela s'arrangerait à la reprise du projet, en vue de l'exécution. A part ces observations de détail, le projet est excellent, bien étudié, avec bons dégagements de la scène et de la salle ; il est superbement rendu, et si les somptueuses aquarelles qui l'accompagnent n'ajoutent pas à se valeur intrinsèque, elles n'en sont pas moins délicieuses.

***

M. Louis Cordonnier n'a pas seulement songé au théâtre à construire, mais encore au rang qu'il tiendra, en face de la vieille Bourse, à côté de la Bourse du Commerce qui va s'édifier bientôt, et non loin des si jolies maisons qui font face au *Pauvre Diable ;* il a cru qu'il faillait se préoccuper

de l'effet décoratif de cette petite place du Théâtre, qui, en dépit de son irrégularité, peut devenir un des plus jolis coins de Lille ; il a cru qu'en face de la Bourse si ornée, il fallait quelque chose de très décoratif, de même que la nouvelle Bourse pourrait être plus simple vis-à-vis des maisons qui lui font face, il a cru qu'il fallait songer à l'emplacement que le théâtre occuperait dans cet ensemble aux physionomies très diverses et aux silhouettes séduisantes. Cette préoccupation, il l'a affirmée, dans la vue perspective de son théâtre où se montrent un coin de la vieille Bourse et un coin de la Bourse du Commerce ; et il faut avouer que cet ensemble est bien tentant, et qu'il fera rêver bien des Lillois. Là, est la grande caractéristique du projet et son charme spécial, en dehors de sa haute valeur artistique.

Le plan du premier concours a été maintenu par l'auteur, mais notablement amélioré, principalement dans la scène, qui était trop restreinte, et dans les services qui se présentent actuellement parmi les plus heureusement combinés. Les accès sont commodes, la circulation facile, c'est très bien.

L'escalier d'honneur est la partie la plus originale du projet ; il est très décoratif et le foyer est superbe. Il a cette particularité qu'à toutes les galeries, des balcons donnent vue sur ce foyer et ses somptueux dégagements. En sorte qu'après le spectacle de la scène, il y a, pour le public, le spectacle du foyer, des toilettes, de la montée et de descente de l'escalier. C'est une conception très

heureuse et d'un très puissant effet décoratif.

La façade principale à motif central, entre de belles culées décoratives, bien axée, surmontée de toits à silhouette, est très heureusement venue. Elle est pour ainsi dire encadrée dans un décor de sculptures, qui représentent sur les côtés la comédie et le drame, en haut l'opéra. Ces sculptures, qui sont à peu près les seules de l'édifice, s'harmonisent très heureusement avec la conception architectonique de cette œuvre, qui donne vraiment l'idée d'un théâtre et d'un beau théâtre. Les façades latérales et postérieures sont très simples, mais d'une grande ordonnance et se tiennent très bien avec la façade principale.

Le rendu est très poussé et les coupes nous révèlent la décoration intérieure du monument, qui est d'un goût parfait.

Si MM. Imand et Dehaudt ont de superbes aquarelles, M. Cordonnier, par le dessin à la plume de sa façade et de sa perspective, obtient un succès non moins vif.

***

En somme, comme nous le disons en commençant, le concours est excellent. Il nous assure au moins un bon et beau théâtre ; au jury à nous donner le plus beau et le meilleur.

Jules Duthil,
Rédacteur à *La Dépêche*.

DÉCISION DU JURY

Les membres du jury du premier concours étaient tous présents ; M. Delesalle, maire de Lille, présidait. Les opérations furent laborieuses ; des déclarations publiques de membres du jury, — ces déclarations ne venaient d'aucun des architectes, — il paraissait que la valeur architecturale des projets exposés ne serait pas seule à déterminer tous les votes.

Il y eut donc trois tours de scrutin ; mais, auparavant, chacun des cinq concurrents avait été admis à défendre son projet et à donner les explications nécessaires sur les études et devis qui en étaient l'accompagnement.

Au premier tour, les voix se sont ainsi réparties : M. Cordonnier, 6 voix ; M. Dehaudt, 6 ; M. Carl Imand, 1 ; bulletin blanc, 1.

Au second tour, les positions restèrent les mêmes ; M. Cordonnier obtenait encore 6 voix, M. Dehaudt, 6, et la voix qu'avait eue M. Carl Imand passait à M. Delemer. Il y avait encore un bulletin blanc.

Au troisième tour, le bulletin blanc persistait. M. Dehaudt gardait ses 6 voix et M. Cordonnier

en obtenait 7. Il était donc proclamé lauréat du concours.

M. Moyaux a demandé que l'excellence du concours fût consignée au procès-verbal et que des félicitations fussent adressées à tous les concurrents, ce qui fut admis à l'unanimité.

Le lauréat du concours, M. Louis Cordonnier, qui, d'après l'article 13 du concours, est chargé de l'exécution des travaux, est, on se le rappelle, l'auteur du projet couronné du « Palais de la Paix de la Haye » et du merveilleux « hôtel de ville de Dunkerque ».

Imp. Nouvelliste-Dépêche, Lille, 77, rue Nationale.