

La question du Théâtre-Lyrique

Victorin Joncières

(extraits de *La Renaissance musicale* des 22 et 29 mai 1881)

[...] Au lieu de parler de l'état actuel de la musique, je préfère traiter sommairement de l'état actuel des musiciens. Triste état assurément et qui amènera infailliblement, s'il doit se prolonger, la ruine de notre grand art lyrique, jadis si florissant.

On peut dire sans flatterie que jamais l'École française n'a compté un nombre aussi considérable de compositeurs distingués ; mais il faut ajouter bien vite que jamais l'accès du théâtre n'a été si difficile. Je n'irai pas chercher mes preuves bien loin. À tout seigneur tout honneur : prenons d'abord l'Opéra. Dans le cours de l'année qui vient de s'écouler, quel grand ouvrage nouveau, signé d'un nom français a-t-il mis en scène ? Pas un seul. Depuis dix-huit mois qu'il dirige l'Académie de musique, M. Vaucorbeil a monté deux opéras, *Aïda*, de Verdi, que le théâtre Ventadour avait fait connaître au public il y a déjà quatre ans, et le *Comte Ory* de Rossini, dont la première représentation remonte à 1828. Voilà les *nouveautés* de notre Opéra national. L'Opéra-Comique a été plus fécond, je devrais dire moins avare : il peut montrer à son actif une œuvre importante, *Jean de Nivelle*, de M. Léo Delibes ! Ainsi donc un grand ouvrage représenté à Paris en l'an de grâce 1880 ; n'est-ce pas dérisoire ?

On m'objectera que la musique n'a pourtant pas chômé, et l'on me renverra à la liste assez longue des opérettes jouées dans le cours de cette campagne. Assurément je ne veux pas rabaisser le mérite de ces productions aimables, dont l'objet principal est d'amuser un moment, mais quelles res-

sources peuvent offrir aux compositeurs sérieux les théâtres qui exploitent ce genre léger ? Est-ce ainsi que les choses se passent en Italie et en Allemagne ? Le nombre des opéras inédits qu'on y a représentés dans cette même année est considérable ; et cependant, après Wagner et Verdi, ces deux pays sont assez pauvres en compositeurs dramatiques. En France, on peut citer Gounod, Ambroise Thomas, Victor Massé, Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Delibes, Guiraud, etc., etc.

À l'étranger, l'auteur d'un opéra de quelque mérite, même s'il est inconnu, n'a pas grand peine à le faire jouer. C'est ainsi que Goldmark a pu débiter au grand Opéra de Vienne par une partition en cinq actes, la *Reine de Saba*, et acquérir du premier coup la notoriété qu'il ambitionnait. De même M. Boïto a vu s'ouvrir toutes grandes les portes des théâtres italiens devant son *Méphistophélès* sans avoir connu le long stage qu'on impose en France aux compositeurs inconnus. Chez nous, les musiciens les plus renommés rencontrent d'immenses difficultés à se produire au théâtre. M. Saint-Saëns, alors que depuis plus de vingt ans ses œuvres étaient exécutées avec succès dans les concerts, et que sa réputation était européenne, a dû attendre la quarantaine pour aborder la scène. Ne sait-on pas que voilà plusieurs mois que la partition d'*Une nuit de Cléopâtre*, de M. Victor Massé, est achevée ? Il n'est pas même question de la représentation de cet opéra, et cependant M. Victor Massé est membre de l'Institut, il compte dans sa carrière des succès devenus légendaires, les *Noces de Jeannette*, *Galathée*, *Paul et Virginie*. Pour M. Reyer, le collègue de M. Victor Massé à l'Institut, c'est bien pis. Voilà plus de dix ans que *Sigurd* est prêt à entrer en répétition. Il ne serait pas impossible que l'auteur de la *Statue* ne vît jamais représenter sa dernière partition. Un autre académicien, M. Massenet, qui passe pour un des compositeurs les plus favorisés de ce temps-ci, ne trouvant pas le placement de son *Hérodiade* à Paris, va en donner, l'hiver prochain, la primeur à l'Italie. Il ne s'agit pas, on le voit, d'inconnus, de débutants, mais d'artistes éminents dont le talent est incontesté, qui occupent le premier rang dans la hiérarchie musicale. On juge par là des obstacles presque insurmontables qui barrent la route à ceux qui viennent à leur suite. C'est ainsi que les com-

positeurs tels que MM. Lalo, Franck, Godard et d'autres, qui ont affirmé leur sérieuse valeur dans les concerts, n'ont jamais pu, jusqu'à ce jour, faire entendre le plus petit ouvrage en un acte dans un de nos théâtres lyriques. Et, nous le répétons, dans quel pays trouverait-on une pléiade de compositeurs dignes d'être comparés à ceux dont l'École française a le droit de s'enorgueillir ?



Mais, dira-t-on, ces compositeurs, dont vous vantez le mérite, sont-ils aptes à écrire un opéra ? Leurs œuvres symphoniques ne semblent-elles pas indiquer des tendances bien éloignées du style qui convient au théâtre ? La réponse est aisée. Si ces artistes ont pu trouver leur mérite au concert, c'est qu'il leur a été facile de se perfectionner dans le seul genre où il leur était permis de se produire. Il suffirait d'accorder aux œuvres dramatiques les mêmes encouragements qu'aux œuvres symphoniques pour voir la jeune École française briller du même éclat au concert et au théâtre. Que de compositeurs distingués la création des grands concerts à orchestre a révélés ! Les Méhul, les Boieldieu, les Hérold, les Auber ont pu, il est vrai, se faire connaître, alors que la voie du théâtre était la seule ouverte pour parvenir à la célébrité ; mais les conditions dans lesquelles ils se trouvaient ont été complètement changées. Le public qui fréquentait les salles de spectacle était relativement restreint ; elles n'étaient pas chaque soir envahies par cette foule d'étrangers et de provinciaux que déversent quotidiennement les chemins de fer dans Paris. Bien peu de pièces atteignaient leur cinquantième représentation, et le répertoire devait être sans cesse renouvelé. À l'Opéra même, qui n'a jamais été un foyer de production bien actif, il n'est pas rare de compter deux ou trois nouveautés dans l'année. En 1836, par exemple, nous relevons, au compte des ouvrages montés par la direction de l'Académie de musique : les *Huguenots*, opéra en cinq actes ; le *Diable boiteux*, ballet en trois actes ; la *Fille du Danube*, ballet en deux actes, la *Esméralda*, opéra en quatre actes ; c'est-à-dire neuf actes d'opéras et cinq actes de ballet en douze

mois ! À l'Opéra-Comique, la moyenne des actes inédits s'élevait à vingt-cinq ou trente par année. Plusieurs auteurs vivaient d'un seul théâtre, et nos deux grandes scènes lyriques suffisaient à la production musicale et à l'affluence des spectateurs.

En est-il de même aujourd'hui, qu'une année tout entière se passe sans que l'Opéra ait donné un seul grand ouvrage nouveau ? L'état prospère de la musique symphonique, qui contraste d'une façon si évidente avec l'affligeante situation où se trouve la musique dramatique, est dû à l'homme qui a eu et réalisé une des idées les plus belles et les plus élevées que puisse concevoir un artiste, à Padeloup, le fondateur des Concerts-Populaires. C'est grâce à son ardeur, à son dévouement, à sa persévérance qu'a pu se développer ce magnifique mouvement musical, qui restera dans l'histoire de l'art national comme une des plus brillantes époques de l'École française. En même temps qu'il révélait des talents inconnus, Padeloup initiait les masses au goût des grandes et belles choses ; il éveillait les plus nobles instincts chez une foule plongée jusque-là dans l'ignorance ; il faisait simultanément l'éducation de son public et celle des jeunes musiciens, auxquels il offrait généreusement l'hospitalité. Ce qu'il avait fait pour la musique de concert, Padeloup voulut le faire aussi pour la musique de théâtre. Malheureusement, les frais d'une entreprise dramatique sont incomparablement supérieurs à ceux d'une exploitation purement musicale. Au bout de quelques mois, cet opiniâtre lutteur dut s'avouer vaincu et renoncer à poursuivre le but qu'il s'était proposé.

Le jour où nous aurons un Théâtre-Lyrique suffisamment subventionné, ce jour-là, soyez-en sûrs, l'École française sera tout aussi remarquable dans l'opéra que dans la symphonie. Je n'en veux pour preuve que le nombre d'œuvres importantes qu'a fait éclore le Théâtre-Lyrique comparé à la pénurie dont on se plaint depuis que l'Opéra et l'Opéra-Comique ont été débarrassés de ce redoutable concurrent. Il est à remarquer, en effet, que le Théâtre-Lyrique a toujours excité l'émulation de nos deux premières scènes musicales, au grand profit de l'art et du public.

N'est-il pas singulier que dans un pays aussi riche que la France, dans cette ville opulente comme Paris, il soit impossible de trouver l'argent néces-

saire pour assurer l'existence d'un Théâtre-Lyrique ? « La France, disait l'année dernière le rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés, a produit un nombre considérable d'écrivains *illustres* et quelques compositeurs *estimés*. » Les noms de Méhul, Boieldieu, Hérold, Auber, Halévy, Gounod, Ambroise Thomas, protestent d'eux-mêmes contre cette étrange assertion ; mais si elle était vraie, si nos compositeurs n'étaient qu'*estimables*, le devoir de l'État ne serait-il pas de les encourager et de les aider à devenir *illustres* ? C'est cependant une conclusion toute contraire que tirait le rapporteur du budget des Beaux-Arts de son singulier argument, lorsqu'il proposait à la Chambre de supprimer la subvention du Théâtre-Lyrique.

Voilà dix ans que je combats sans relâche pour la cause de ce théâtre, et que je ne me lasse de répéter que sa réorganisation peut seule sauver la musique dramatique française d'une ruine complète. Il y a cinq ans je crus avoir atteint mon but ; j'avais réussi à décider Vizentini, qui dirigeait la Gaité, à abandonner l'opérette pour l'opéra, et je puis dire sans vanité que mes pas et démarches ne furent pas inutiles à cette résurrection du Théâtre-Lyrique, qui devait jeter un si vif, mais si éphémère éclat sur le monde musical.



En dix-huit mois Vizentini monta : *Dimitri* – je cite par ordre chronologique – le *Bourgeois gentilhomme*, de Lulli, *Une heure de mariage*, de Dalayrac, *Les Erinnyes*, le *Magnifique*, *Monsieur de Pourceaugnac*, de Lulli, *Obéron*, *Giralda*, *Paul et Virginie*, le *Barbier de Séville*, *Richard cœur-de-lion*, les *Troqueurs*, le *Maître de chapelle*, les *Rendez-vous bourgeois*, le *Tableau parlant*, le *Bouffe et le Tailleur*, le *Sourd*, les *Charmeurs*, la *Poupée de Nuremberg*, *Martha*, le *Timbre d'argent*, le *Bravo*, *Raffaello le Chanteur*, la *Promise d'un autre*, *Après Fontenoy*, *Graziella*, *l'Aumônier du régiment*, la *Clé d'or*, le *Mariage extravagant*, *Si j'étais Roi !*, *Gilles de Bretagne*, c'est-à-dire douze œuvres nouvelles et dix-neuf reprises, en tout soixante-douze actes ! Et ces ouvrages, on peut le dire, étaient montés d'une façon irréprochable.

Lorsque Vizentini eut pris la décision de transformer le genre de son théâtre, il fut assez habile pour improviser en quelques jours une troupe de chanteurs (et cela au mois de mars, alors que la plupart des artistes de talent n'ont pas terminé leurs engagements), un orchestre, des chœurs, enfin tout ce nombreux personnel nécessaire pour jouer l'opéra. En six semaines *Dimitri* fut monté, et l'on se souvient encore de la belle interprétation de cet ouvrage. Quant à la mise en scène, elle était digne de l'Académie de musique, où il faut en moyenne huit à dix mois pour mettre sur pied un opéra en cinq actes.

Quelle activité, quelle ardeur dans ce Théâtre-Lyrique, que Vizentini appelait en riant son *usine* ! C'était, en effet, une véritable *usine à musique*, où l'on ne chômait jamais, où le feu de la forge brillait nuit et jour. Je me souviens encore que, pendant les entr'actes du *Voyage dans la lune*, qui allait disparaître de l'affiche, on répétait les chœurs de *Dimitri*, pour ne pas perdre une seule minute. Lorsque vinrent les relâches pour les répétitions générales qui se terminaient vers une heure du matin, nous passions la nuit à faire dans les parties les changements qui avaient été décidés à la répétition. Nous sortions du théâtre au petit jour pour nous y retrouver à midi, heure de la répétition au piano et recommencer la terrible besogne de la veille. Nous travaillâmes ainsi jusqu'à la première représentation. Il est facile de comprendre qu'en procédant de la sorte on pouvait monter soixante-douze actes en dix-huit mois, tandis que l'Académie de musique produit à peine un seul grand ouvrage chaque année.

Mais, dit-on, le Théâtre-Lyrique est impossible, puisque toute cette activité ne l'a pas empêché de sombrer. Réponse : l'Opéra touche 800 000 francs de subvention ; une partie considérable de sa recette est assurée par les abonnements ; sa salle, une des curiosités de la capitale, qui suffirait à elle seule à attirer les étrangers, est située dans le plus beau et le plus opulent quartier de Paris. De plus, il est exempt de loyer. L'Opéra-Comique jouit d'un subside annuel de 300 000 francs ; il est installé en plein boulevard des Italiens. Pas plus que l'Opéra, il n'a de loyer à sa charge. Le Théâtre-Lyrique a vécu dix-huit ans au boulevard du Temple sans aucune subvention. Lorsqu'il fut transféré, en 1862, à la place du

Châtelet – le quartier n'était pas encore complètement construit –, il obtint à grand peine la maigre annuité de 100 000 francs, insuffisante pour payer le loyer exigé par la ville de Paris, qui s'élevait à 140 000 francs. Vizentini obtint 200 000 francs, à la condition absolue d'inaugurer l'opéra en plein mois de mai, avec la perspective des chaleurs de l'été à traverser. Il avait 120 000 francs de loyer à payer.

J'ajouterai que Vizentini avait signé avec les artistes de sa troupe de drame et d'opérette, des engagements dont la plupart se continuaient jusqu'à la fin de la saison, dont quelques-uns n'expiraient que deux ans plus tard. Parmi les premiers je citerai celui de Thérèse, à raison de deux cents francs par jour ; parmi les seconds ceux de Christian et de Grivot, que le directeur du Théâtre-Lyrique chercha à utiliser de son mieux dans le répertoire musical. M^{me} Marie Laurent lui servit à donner trois représentations des *Erinnyes*. Les autres continuaient à émarger sans rendre aucun service, et leurs appointements venaient presque doubler les frais de la troupe d'opéra.



De plus, aucune grande pièce n'avait pu être montée conjointement avec *Dimitri*. Il fallait chaque jour chercher de nouveaux expédients pour composer le spectacle des lendemains. Dès la cinquième représentation de *Dimitri*, Lassalle, que M. Halanzier avait autorisé à créer le rôle de Lusace à la Gaité, était rappelé à l'Opéra pour les besoins du service. En même temps se déclaraient les premières chaleurs ; à la douzième représentation, nous étions au mois de juin.

De plus Vizentini, dépourvu de toute espèce de fond de roulement, dut, dès le début de son entreprise, contracter des emprunts. On sait à quel taux onéreux un directeur dans l'embarras peut se procurer de l'argent : il vend à vil prix ses meilleures places aux marchands de billets. De sorte que lorsqu'il réalise dans une soirée une somme de quinze cents francs, le chiffre officiel de sa recette s'élève à trois ou quatre mille francs, sur lesquels il paie dix pour cent de droits d'auteur et onze pour cent de droit des pauvres.

Et c'est après une campagne soutenue dans de si déplorables conditions qu'on ne craint pas de répéter chaque fois qu'il est question de la troisième scène musicale : « L'expérience est faite, le Théâtre-Lyrique est impossible. » Qui oserait dire que si Vizontini avait été autorisé à n'inaugurer l'opéra à la Gaîté qu'au mois d'octobre, alors que la saison d'hiver commençait, que la plupart de ses engagements avec les acteurs du drame et de l'opérette étaient expirés, qu'il aurait pu monter *Paul et Virginie* conjointement avec *Dimitri* ? qui oserait dire que dans de pareilles conditions le Théâtre-Lyrique aurait succombé ! Certes, je ne trouve pas exagérées les subventions de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, et il y aurait sans doute danger à les amoindrir, mais n'est-il pas évident que le Théâtre-Lyrique n'a jamais été soutenu suivant ses besoins et eu égard aux services éclatants qu'il a rendus à l'art musical ? Comment, c'est le théâtre qui produit le plus qu'on encourage le moins ! Lorsqu'il y a eu des *déficits* à l'Opéra, a-t-on dit que « l'expérience était faite » et qu'il fallait lui refuser tout appui ? Bien au contraire ; l'État est intervenu pour sauver la situation.

A-t-on mis en question l'existence de l'Opéra-Comique au lendemain de la faillite de son directeur ? On s'est empressé d'augmenter dans de notables proportions le subside annuel de ce théâtre pour parer au retour d'une semblable catastrophe. Qui a jamais songé à la suppression de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, parce que leurs directeurs avaient fait de mauvaises affaires ? Cela semble cependant tout naturel lorsqu'il s'agit du Théâtre-Lyrique.

Et la ville de Paris, qui tire si grand profit de cette affluence d'étrangers attirés par l'éclat et l'intérêt de ses spectacles, ne peut-elle suivre l'exemple des municipalités de province, qui toutes subventionnent leur *Grand Théâtre* ? Son commerce ne se ressent-il pas de la prospérité des théâtres ? Que d'industries leur doivent leur existence ? Les décorateurs, les costumiers, les marchands d'étoffes, les bijoutiers, les tailleurs, les couturières, les lingères, les cordonniers, les loueurs de voitures, les restaurateurs, les limonadiers, etc. etc., vivent en grande partie du théâtre. La ville, loin de protéger les entreprises dramatiques et musicales, qui sont

une des sources les plus fertilisantes de sa richesse, ne sait qu'exiger de forts loyers des locataires de ses salles de spectacle, et les frapper de cet inique impôt, connu sous la dénomination mensongère de *droit des pauvres*, et qui en levant chaque soir dix pour cent de la recette brute, a causé tant de ruines et de misères ? Ce droit des pauvres sert pour plus de la moitié à payer les appointements des fonctionnaires chargés de le percevoir.



On a cru un moment que nos édiles allaient rompre avec les tristes errements du passé et nous rendre le Théâtre-Lyrique. Quelques-uns d'entre eux étaient, il faut le dire, dans les meilleures dispositions à cet égard ; peut-être même auraient-ils entraîné la majorité du Conseil à voter avec eux pour attribuer une subvention au Théâtre de la Gaîté, définitivement transformé en *Opéra-Municipal* ; mais une voix s'est élevée au milieu du débat, qui a arrêté net l'élan généreux auquel allait se laisser entraîner l'Assemblée. Cette voix, ce n'est pas celle de M. Lanessant, ennemi déclaré de la musique, pour qui *l'art lyrique n'a aucune portée morale ni intellectuelle* ; cette voix, c'est celle du Préfet de la Seine, de M. Hérold, le fils de l'auteur du *Pré aux Clercs* ! S'appuyant sur une brochure où il est dit que le théâtre ne peut vivre sans une subvention de 600 000 francs, M. le Préfet a tellement effrayé les conseillers municipaux sur les conséquences que pouvait avoir leur décision, que ceux-ci se sont prononcés, par 35 voix contre 25 pour le *statu quo*. C'est bien la peine de nommer une Commission spéciale, qui s'est réunie pendant de longs mois pour étudier la question, de faire comparaître devant elle les candidats à la direction du Théâtre-Lyrique pour examiner leur projets, scruter leurs intentions, peser leurs mérites et obtenir la confiance de leurs ressources financières. M. le Préfet n'a rien voulu retenir de tout cela ; il ne s'est souvenu, au moment où l'on allait voter, que du mémoire écrit par M. Lamoureux, au lendemain de sa rupture avec M. Vaucorbeil, alors que l'ancien chef d'orchestre de l'Opéra rêvait d'établir une sorte de théâtre modèle, où il aurait montré ce qu'il est possible de faire avec la jeune École française.

Donc, ni l'État ni la Ville ne veulent de Théâtre-Lyrique. Alors pourquoi maintenir les classes de composition au Conservatoire ? Pourquoi enseigner à de malheureux jeunes gens un art qu'il leur sera impossible d'exercer au sortir de l'école ? Le Théâtre-Lyrique a fait connaître Gounod, Félicien David, Reyer, Bizet, Maillart, Semet, Poise, Deffès, Delibes, Barthe, etc. Quel est le compositeur inconnu qui s'est révélé à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique depuis vingt ans ! N'est-ce pas au concert que s'est faite la réputation de Massenet, de Saint-Saëns, de Guiraud, de Lalo, de Widor, de Godard et de tant d'autres ? Ma conclusion est bien simple : pas de Théâtre-Lyrique, pas de musique dramatique en France. Écrivons donc des symphonies, des messes, des oratorios ; ou suivons l'exemple de Massenet, allons faire représenter nos opéras à l'étranger.



Vue du Kremlin, gravure de la fin du XIX^e siècle.
Collection Palazzetto Bru Zane.

View of the Kremlin, engraving, late 19th century.
Palazzetto Bru Zane Collection.

THÉÂTRE NATIONAL LYRIQUE



PAROLES DE
H. de BORNIER et A. SILVESTRE

DIMITRI

MUSIQUE DE
VICTORIN JONCIÈRES

Opéra en 3 actes
et 7 tableaux.

Page de titre illustrée de la réduction pour piano.
Collection particulière.

Illustrated title page of the piano reduction.
Private collection.