

largement et dans toutes les masses, il devrait être défendu d'enseigner à quiconque n'a pas qualité pour ; tous ceux qui désirent enseigner la musique devraient être munis d'un diplôme de l'Etat. Ce niveau de l'examen est à étudier pour garantir un minimum de connaissances nécessaires. Il ne viendrait jamais à une jeune fille l'idée d'enseigner le français si elle n'a au moins son brevet élémentaire. Pourquoi alors si peu de scrupules chez quantité de soi-disants professeurs de piano ?

Croyez-moi, etc.

Eugène COOLS.

Lettre de M. Eugène Gigout

Organiste de Saint-Augustin.

Je connais d'excellents professeurs de musique non diplômés, d'autres chargés de lauriers scolaires... moins bons ; les uns et les autres d'ailleurs, en s'obstinant à vouloir faire un peu de beauté musicale autour d'eux, voient décroître le nombre de leurs élèves. C'est donc à former le goût du public qu'il conviendrait tout d'abord de s'appliquer ; pour cela, les auditions fréquentes me paraissent indiquées. L'enseignement de la musique pourrait alors se développer plus librement, plus sûrement sur un terrain mieux préparé.

Ainsi qu'on le voit, l'éminent organiste de Saint-Augustin résout le problème par l'inverse. Il pense que ce ne sont pas les bons professeurs qui changeront le mauvais goût des élèves, mais les élèves qui amélioreront les mauvais professeurs en leur rendant impossible l'exercice de leur ignorance.

Voici maintenant l'avis de quelques notabilités musicales de province.

Lettre de M. J. Baichère

Compositeur de musique à Carcassonne.

De même que l'ivraie pousse à côté de la bonne semence, — en parasite, — que le frelon s'approprie le fruit de l'abeille, que le démagogue capte la faveur populaire et que les uns sont la conséquence naturelle des autres, de même il y aura pendant trop longtemps encore des intriguants qui, par leur audace, réussiront toujours à tromper la confiance des parents, toujours très faciles à se laisser rouler, surtout lorsque ceux-là, musiciens improvisés, et à la fleur d'oranger, font miroiter aux yeux de leurs clients la modicité de leur cachet, ce qui est une honte et une humiliation pour le vrai professeur de musique dont le talent et la science sont le résultat de recherches incessantes, et d'un labeur opiniâtre.

Aussi, c'est avec un vif sentiment d'admiration que j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien agréer mes bien sincères félicitations pour la campagne que vous menez en faveur des vrais artistes, et je souhaite ardemment que vos efforts soient couronnés de succès.

Joseph BAICHÈRE.

Nous avons encore reçu des lettres d'un assez grand nombre de professeurs libres. Nous les publierons ou nous les résumerons dans notre prochain numéro.

Un retard de 48 heures à l'Impression ne nous permettra pas de livrer

L'AGENDA du MUSICIEN

le 1^{er} Janvier, comme nous l'avions espéré, mais seulement le 3 Janvier.

Nous prions nos souscripteurs de bien vouloir excuser ce léger retard.



DOGME MUSICAUX

THÉÂTRE

Qui n'a remarqué, lorsque l'on dit une œuvre « théâtrale », qu'il s'agit presque toujours d'une production peu artistique, incapable de produire des impressions profondes, incapable d'être une joie pour notre sens esthétique.

Ainsi, telle pièce de l'Ambigu est inepte, assure-t-on, mais fort théâtrale ; par contre les drames de M. Maeterlinck semblent de belles œuvres littéraires mais nullement conçues pour la scène...

Des exemples semblables foisonnent.

Cavalleria Rusticana dont la musique est dénuée de beauté passe pour une œuvre très dramatique : « c'est du théâtre » ; dans *Pelléas et Mélisande*, la musique est un ravissement mais on prétend qu'elle est peu théâtrale.

L'art théâtral est-il donc si inférieur qu'il paraisse contraire à toute beauté ?

On le croirait certes puisque le sens théâtral, qui est accordé à des auteurs sans talent, est refusé à des musiciens exquis ou sublimes — Debussy ou Wagner — à des poètes admirables.

Il est curieux d'approfondir un peu cette question et de savoir quels préjugés ont rabaisé le théâtre à être ennemi de l'esthétique.

Drame (*drama*) veut dire « action ».

On en a conclu que toute pièce théâtrale doit être agitée ; féconde en « coups de théâtre », qu'elle soit tragédie ou comédie.

Aujourd'hui « le théâtre » est le « grouillement » sur la scène de personnages à qui il arrive des événements extérieurs assez nombreux et extraordinaires pour les agiter violemment.

Ce n'est pas toujours cela seulement... c'est toujours cela surtout...

Et l'on pense avec tristesse, avec regret, avec la consolation de pouvoir les lire encore, aux tragédies d'autrefois, sobres, grandioses, simples, toutes de majesté, de puissance, de sérénité.

On se souvient des *Perses* d'Eschyle ; quelle simplicité d'action ! — Une ville, Suze, où l'on est inquiet et sans nouvelles de l'armée qui combat chez les Grecs ; un messager survient qui conte le désastre des Perses ; la Reine invoque les dieux ; le Roi entre, vaincu, fugitif et misérable, le chœur se lamente.

C'est une œuvre immense de grandeur, d'émotion et d'intime terreur ; selon la conception actuelle, ce n'est pas du théâtre !!!

On se rappelle *Agamemnon*, du même Eschyle : à Argos, on attend le Roi, il apparaît enfin, chargé de victoires, de crimes, de remords... Pour obéir aux vengeances divines son épouse le tue.

C'est là toute l'action et le développement en est d'une beauté effrayante.

Même simplicité chez Sophocle.

Edipe à Colonne nous montre le vieillard arrivant près d'Athènes, où il lui est offert asile, par Thésée, contre Créon, son persécuteur ; il dit des paroles sublimes et meurt paisiblement.

C'est un poème de quiétude et cette calme fresque est, à la scène, puissamment théâtrale.

Selon la dogmatique actuelle « ce n'est pas du théâtre ».

Antigone veut ensevelir son frère, malgré les ordres du tyran Créon ; elle est condamnée à mourir ; Hémon, fils de Créon, qui l'aimait, se tue sur sa tombe ; Eurydice, mère d'Hémon ne peut survivre à son fils ; Créon expie dans la douleur.

C'est peut-être là la pièce la plus compliquée du théâtre grec ! et l'on voit combien elle est simple ! On en peut dire l'action en quatre lignes ; il faut un paragraphe pour raconter ce qui se passe dans les pièces que, de nos jours, l'on appelle « bien scéniques ». (1)

Chez Euripide, l'action se déroule avec une plus grande simplicité, encore, au moins extérieurement ; le drame est tout psychologique.

Quelques épisodes seulement forment la trame des comédies d'Aristophane.

La même sobriété dans les moyens extérieurs se rencontre chez Racine, chez Molière.

Parce que le titre de cet ouvrage promet qu'il y sera question de musique, croirait-on que ces pages sont étrangères au sujet proposé ?

Nullement.

Dans le drame musical, la musique s'efforce de suivre le poème ; il en conduit la construction, les rythmes, les intensités, l'expression...

Or ces poèmes calmes, où le mauvais goût des « grands coups de théâtre » était évité, où tout était simplicité, logique et progression, permettaient d'écrire une musique « une », pleine de tenue, de logique...

Les poèmes d'aujourd'hui obligent à une musique heurtée, illogique, antimusicale, sans suite dans les idées, sans continuité dans l'inspiration.

La beauté musicale est contraire au théâtre tel qu'on le comprend de nos jours.

Deux questions se posent.

1^{re} — Pourquoi a-t-on prétendu que la seule qualité théâtrale fût l'action ?

2^{de} — Pourquoi a-t-on voulu orner musicalement des œuvres qui obligent la musique à grimacer ?

I. — Le public, surtout en France, n'est pas contemplatif ; il n'a pas le goût de la sérénité et du recueillement ; il aime à être secoué violemment, par le rire ou par les larmes.

Il n'est pas soucieux d'unité, mais la variété lui est chère et il craint fort la monotonie.

De là le caractère du théâtre actuel. L'Art du langage, de la construction, de la beauté dans les lignes, les idées, les images... tout cela y serait superflu et gênant.

Le dramaturge, à notre époque, doit être seulement un photographe de phénomènes étranges et épileptiques.

Le public de théâtre, même lorsqu'il est capable de comprendre arts plastiques, musique, poésie, ne pense même pas que le drame littéraire puisse être œuvre d'art.

C'est là un fait bien constaté et tout à fait incontestable.

II. — Les habitués des théâtres musicaux sont, au contraire, exclusivement portés à ne

(1) Dans le théâtre antique nous assistons toujours à la fin d'une crise. Dès l'exposition, nous savons que les passions des acteurs sont à leur paroxysme. L'action la plus violente et la plus compliquée est naturelle après un tel prélude.

Dans le théâtre moderne, les événements arrivent tout à coup, par hasard, sans raison.... Au début, tout est calme, rien ne fait pressentir le drame, d'où une tendance forcée au ridicule, à l'artificiel.

chercher que la beauté musicale et plastique (1).

Ils apprécient les beaux costumes, les beaux décors, les belles mélodies et sonorités.

Ils viennent pour entendre de la musique, avant tout.

A l'encontre du public littéraire, ils ne pensent guère à l'action, au sujet. Leur goût musical n'est pas toujours affiné, mais ils sont épris de logique et de suite dans les idées.

Pourquoi donc les musiciens s'entêtent-ils si souvent à composer des pages symphoniques sur des drames impropres à de la musique logique?

C'est qu'ils se souviennent que Wagner a dit : « la musique est femme et comme femme elle doit se donner ».

Or, en effet, dans les œuvres de Wagner la musique se donne toute au drame ; mais, le génial auteur de *Tristan* a oublié de le dire, ce poème elle le choisit, il est fait pour elle ; il est son élu, mais ne la viole jamais.

La musique est femme ; comme femme elle hésite et choisit avec soin ; puis elle se donne, pour ne pas se reprendre.

Le musicien ne saurait trop réfléchir et analyser chaque scène, chaque phrase, chaque mot, chaque situation, chaque costume, chaque attitude du poème, pour voir si la musique y est possible, si elle y est nécessaire.

La parole admirable et incomprise de Wagner affermit cette idée, discutée ici antérieurement, que la musique doit exprimer toutes les passions, tous les mouvements de foule, tous les gestes...

Elle peut, en effet, se modeler à toutes les incohérences, mais elle cesse d'être de la musique, d'avoir un sens musical, une logique sonore, elle n'est plus qu'un bruit expressif (2).

C'est, en effet, lorsque une œuvre musicale manque de bon sens, de cohérence, d'unité, que l'on dit : « voilà de la musique théâtrale ».

En 1891 un jeune compositeur, chercheur et inventeur de sonorités encore inentendues, pensa que ces richesses musicales devaient être fécondes en impressions intimes, qu'elles pouvaient décrire et exprimer des passions humaines.

D'un beau roman de Zola, *le Rêve*, avec l'aide de l'auteur et d'un poète spécialiste en livrets, il tira un drame dont il écrivit la musique.

Il ne crut pas utile de placer les héros du *Rêve* dans un temps éloigné : il les conserva tels que les avaient conçus Zola, vivant de notre temps ; au reste, dans un milieu où la réalité se voilait de mystère, dans une ambiance de légende, en une province qui, aux parisiens, pouvait sembler quasi irréelle ; dans un monde où évoluaient un vieil artisan chasublier, resté « moyen-âgeux » ; une petite brodeuse, encline aux rêveries et curieuse de contes mystiques ; un évêque grand seigneur aux passions puissantes, passions de tous les temps combattues par des préjugés quasi féodaux ; un jeune prince charmant, ouvrier d'art, amoureux ardent et chaste...

Il fit œuvre d'artiste, « choisissant dans le vrai ce qui peut devenir poétique », selon la parole de Balzac.

(1) Il est question ici du public musicien, avide d'entendre de la musique et non des gens de lettres qui envahissent les théâtres lyriques et n'ont en rien le sens musical ; ceux-là, évidemment, ne font attention qu'au poème.

(2) C'est ici le cas de rappeler le vers célèbre :
Je hais le mouvement qui déplace les lignes.

Le *Rêve* de Zola, imprécisé encore de l'adorable musique de M. Alfred Bruneau, fut un événement inoubliable dans l'histoire du drame lyrique.

Comme toutes les tentatives géniales, celle-ci fut interprétée à faux et caricaturée par des partisans maladroits.

On en tira cette théorie dogmatique que, seuls, des personnages de nos jours peuvent nous toucher au théâtre, et que la musique ne saurait dire que leurs passions.

On donna une étiquette à cette conception du théâtre. On l'appela le *Vérisme*.

Aucune appellation n'est aussi fautive.

Le drame lyrique, entièrement conventionnel, est directement contraire à la réalité. En effet, nous le savons tous, les hommes disent, et ne chantent pas, leurs joies ou leurs douleurs.

Cependant, lorsque des personnages lointains comme Iphigénie, comme Orphée, comme Wotan, chantent sur la scène leur pitié, leur amour ou leur colère, il nous semble naturel de les entendre s'exprimer en musique.

Nous ne les connaissons pas : ils sont les symboles de nos passions intimes et non des êtres : leurs passions, seules, paraissent vraies ; les choses d'alentour, leur vie extérieure, sont toute irréalité ; spectateurs, nous vivons un rêve : nous n'avons pas pu constater que ces héros parlaient et ne chantaient pas. Et rien ne nous semble invraisemblable, en ce monde légendaire ou lointain, puisque, d'avance, nous avons accepté l'« Irréel ».

Au contraire, lorsque des gens que nous pouvons rencontrer chaque jour, des gens semblables à nous-mêmes, entourés du décor où nous vivons, chantent sur la scène, au lieu de parler, nous sommes vivement choqués jusqu'à l'instant où, devenus à leur tour des symboles de passions, ils nous intéressent assez pour que nous puissions oublier que, le matin, nous les avons côtoyés et qu'ils s'exprimaient en prose, nullement ornée de musique. Alors nous nous demandons où était la nécessité, au théâtre, de les choisir tels pour nous donner des émotions nullement particulières à notre temps, (1) et de nous choquer par l'invraisemblable.

Je veux esquisser, ici, le livret d'une œuvre, dite *Vériste*, qui peut-être — sait-on jamais — sera un jour représentée.

ACTE PREMIER

Le théâtre représente un intérieur d'omnibus. La toile de fond, sur laquelle sont peintes les maisons des boulevards parisiens, se meut de manière à donner l'illusion que l'omnibus est en marche. Cependant il s'arrête aux stations. Le conducteur passe, demandant (en musique) : « Place siouplait » et « Tout le monde z-ont-ils ses correspondances ! »

Une idylle touchante, et chantée, se dessine entre un jeune placier et une petite ouvrière.

ACTE II

L'intérieur d'un bar, Faubourg Montmartre.

On boit, on se dispute, des filles crient (en musique) « ta bouche » et autres choses. On demande des « mélécass » (en musique), des camelots clament « La Presse » et « Paris-Sport » (en musique).

Nous apprenons que la jeune ouvrière a pour père un apache qui veut la vendre : la scène est très dramatique et d'un grand lyrisme. Les

(1) La musique en effet n'est utile que là où les autres arts paraissent impuissants : elle n'exprime que les sentiments généraux.

acteurs parlent soudain en style poétique châtié. La fille chante une « invocation à la nuit »... etc.

Je m'en voudrais de tout raconter. La suite en sera plus grande pour « la première ». Une scène se passe dans le métro, il y a du meurtre.

Au reste les passions sont très vraies et très intenses.

Mais croit-on qu'elles soient plus touchantes parce que nous voyons le métro, l'omnibus, le bar, etc., et parce que l'on chante « Paris Sport » et « Place siouplait » ?

La douleur d'Iphigénie n'est-elle pas plus poignante ? et l'œuvre plus vraie, plus réelle ?

Le théâtre vériste est faux comme tout le théâtre, mais plus « visiblement faux » que tout autre : son irréalité nous choque, son invraisemblance n'arrive presque jamais à nous faire oublier ; le mauvais goût y règne partout.

Dira-t-on qu'il est des passions qui ne sont possibles que de notre temps ?

C'est exact ; mais celles-là sont les plus rares en leurs grandes lignes les passions humaines sont les mêmes à toutes les époques et dans tous les pays.

Placés en les mêmes circonstances, intimes et extérieures, qu'Iphigénie, que Phèdre, que Pyrrhus, que Chimène, etc..., nous agirions de même ; au moins comprenons-nous fort bien qu'ils se conduisent ainsi.

Que dis-je, nous voyons chaque jour des Chimènes, des Phèdres, des Iphigénies, des Pyrrhus.

Ce qui n'est pas passion largement humaine, ce qui est passion exceptionnelle, passion phénoménale, propre à un individu étrange et isolé, semble déplacé au théâtre : le roman seul, par l'analyse des individualités, le récit des détails prochains, des antécédents, des circonstances explicatives peut rendre intéressante l'exception psychologique.

Il y a encore une objection qui ne peut être comprise que par des artistes délicats — présentée par Mallarmé, contre le théâtre, et si faussement, vériste.

Mallarmé décrit cette impression de gêne que nous éprouvons devant le « fait-divers » théâtral : nous sommes, dit-il, comme des indiscrets qui regardent là où ils n'ont qu'à faire.

Qu'on ajoute à cela l'irréel de la musique et le désarroi est complet.

De plus, rien de laid à voir comme la plupart des décors modernes, comme les costumes de nos jours.

Où est donc le temps où le théâtre était spectacle de beauté, où tout y était ravissant pour les yeux, pour l'ouïe, pour l'imagination ?

Qu'on lise les pages écrites par Mallarmé sous le titre de *Cérémonial*. Elles ont quelque exclusivisme qui me déplaît fort, au moins y trouve-t-on le sentiment du Beau.

On objecte souvent : qu'importe que les sens soient choqués, qu'importe que la logique semble méconnue, qu'importe que l'invraisemblable apparaisse à chaque instant, si l'on est ému avec intensité et profondeur ?

D'abord l'artiste ne saurait guère ressentir pleinement une émotion, lorsqu'il souffre de ses avidités sensorielles et dans sa raison.

De plus, croit-on que la douleur d'un homme de nos jours, parce qu'il est proche de nous, semblable à nous, me touche plus que celle d'un être lointain ou irréel ?

Les dramaturges pensent que notre égoïsme

nous fait dire « cet homme est, comme moi, un pauvre être du vingtième siècle; il est mon frère d'aujourd'hui, sa souffrance est presque mienne; ce qui lui arrive m'est arrivé ou, peut-être, un jour, m'arrivera, je puis à mon tour souffrir ainsi ».

Les dramaturges se trompent; nous avons aussi la sensation que, s'il est un devoir d'aller vers les douleurs réelles des hommes et de les soulager, il est tout à fait odieux de voir représenter une vie douloureuse semblable à la nôtre: n'avons-nous pas assez de nos peines et de celles des autres.

L'Art ne doit-il pas nous donner quelques consolations dans le Beau!

L'émotion des choses humaines n'est pas l'émotion esthétique.

Combien de fois un simple fait-divers ne nous émeut-il pas aux larmes: il n'est cependant pas œuvre d'art.

Les musiciens ont fort discuté pour savoir si la prose est plus que les vers favorable à la musique.

J'avoue n'avoir aucune opinion sur la question et — cela, du reste, n'est d'aucun intérêt pour mes lecteurs — il m'est tout à fait indifférent d'écrire sur de la prose ou sur des vers. (1)

Je puis seulement constater que beaucoup de drames lyriques en prose sont absolument musicaux et que les opéras de Rameau, de Gluck et de Mozart, écrits sur des vers, semblent également des merveilles de musicalité.

Que conclure de ces réflexions sur quelques-uns des dogmes qui tyrannisent l'art théâtral?

Croit-on que je prétende que le drame ne doit pas comporter d'action, qu'il ne doit pas se passer — si accompagné de musique — dans les temps modernes, qu'il ne doit pas être émouvant?

Je n'ai rien voulu dire de tout cela.

Je constate seulement qu'on a mis les dramaturges à l'étroit dans un domaine trop restreint; qu'il ne suffit pas qu'il y ait de l'action au théâtre, qu'il ne suffit pas que cette action soit émouvante, qu'il ne suffit pas qu'elle se passe de nos jours pour nous toucher profondément.

Le théâtre est peut-être un temple de beauté: le temple de toutes les beautés esthétiques.

Beauté dans le langage, beauté dans les idées, beauté dans les gestes, les couleurs, les formes, beauté dans les sons.

Le dramaturge est libre de présenter au public une fresque théâtrale dénuée d'action, de mouvement, même, sorte de tableau avec musique; ou un ballet splendide ou un mimodrame, ou un ballet avec chant, tel le *dithyrambe antique*, ou une sorte de roman scénique, comme fit Racine dans l'adorable *Bérénice*, ou une série d'événements effroyables — tel *Bajazet*; — ou la majestueuse succession d'événements effrayants et sublimes, comme nous voyons chez Sophocle et Eschyle, et dans l'extraordinaire *Athalie*; il peut placer ses personnages dans les temps historiques ou préhistoriques ou légendaires — tel la *Tétralogie* — Tristan, Parsifal, ou bien à l'époque même où nous vivons (2) — comme il fut fait dans le *Rêve* — ou en un temps et un pays indéterminés, — comme dans l'*Ouragan* de M. Bruneau.

(1) Il semble cependant que la prose soit plus propice à la liberté mélodique.

(2) Seulement il devra renoncer à l'étiquette de réaliste, si inexacte, comme nous l'avons pu constater.

Ce qu'il devra éviter, c'est de se rendre esclave d'un système, quel qu'il soit et de si haut qu'en vienne l'exemple ou l'enseignement.

A quoi il devra penser, c'est à réaliser ce qui lui semble beau, sans souci d'obéir à des préceptes dictés par la volonté des autres ou même par la sienne propre (1).

Lorsqu'une œuvre scénique donne aux artistes sensibles le sentiment de l'admiration, on la peut déclarer belle et cela en dehors de toute formule empirique.

C'est ce qu'il importait de dire ici.

Jean HURÉ.



L'impôt sur les Pianos

HARMONIUMS ET ORGUES

est voté à la Chambre des Députés

Donc l'impôt sur les pianos est voté par nos députés.

L'affaire a été réglée le 14 décembre — au moment même où parut notre protestation — entre 9 h. 45 et 10 heures du matin et voici la loi sortie du vote unanime de nos élus (2).

ART. 5. — A partir de 1907, il est établi une taxe annuelle de 10 francs sur les pianos droits et les harmoniums, de 20 francs sur les pianos horizontaux et de 100 francs sur les grandes orgues, possédés à la date du 1^{er} janvier, sauf les exceptions déterminées ci-après :

ART. 6. — Ne sont pas assujettis à la taxe :

1^o Les pianos, harmoniums ou grandes orgues qui sont d'une manière habituelle possédés, pour l'enseignement de la musique ou de la danse, par des professeurs ou des maisons d'éducation ;

2^o Ceux qui sont possédés par des facteurs, marchands ou loueurs et destinés exclusivement à la vente ou à la location.

ART. 7. — Les professeurs de pianos, harmoniums ou grandes orgues imposables sont tenus d'en faire la déclaration à la mairie du lieu où se trouvent ces instruments, avant le 15 janvier de l'année de l'imposition.

ART. 8. — La taxe est doublée pour les pianos, harmoniums ou grandes orgues qui n'auront pas été déclarés dans le délai prescrit.

ART. 9. — Sont imposables au moyen des rôles supplémentaires, sans préjudice des accroissements de taxe dont ils seraient passibles pour défaut ou inexactitude de déclaration, les possesseurs de pianos, harmoniums ou grandes orgues, pour ceux de ces instruments qu'ils posséderaient depuis une époque antérieure au 1^{er} janvier et dont l'imposition aurait été omise dans les rôles primitifs.

Les droits ne sont dus qu'à partir du 1^{er} janvier de l'année pour laquelle le rôle primitif a été émis.

ART. 10. — L'assiette et le recouvrement de la taxe, ainsi que la présentation, l'instruction et le jugement des réclamations, ont lieu comme en matière de contributions directes.

ART. 11. — Pour l'année 1907, les déclarations seront reçues dans le mois qui suivra la promulgation de la présente loi.

(1) En effet beaucoup d'artistes échafaudent, par suite de raisonnements, et sans se laisser guider par l'instinct des systèmes esthétiques dont ils se font esclaves, au grand dépens du naturel, de la spontanéité, de la beauté de leurs œuvres.

(2) Il est juste de dire que M. Magniandé a combattu l'impôt sur les pianos et a proposé, mais en vain, de le remplacer par un impôt nouveau sur les automobiles de luxe.

Il est bien certain que cet impôt va être adopté dans quelques jours avec la même précipitation et la même unanimité touchante par le Sénat.

Voilà qui est fort bien.

Il faut savoir gré à nos représentants d'avoir été aussi peu exigeants.

Ils avaient le pouvoir d'imposer les pianos droits de 50 francs, les pianos à queue de 100 francs et les grandes orgues de 500 francs par an et même davantage et ils se sont contentés de frapper ces divers instruments respectivement de 10 francs, 20 francs et 100 francs.

Ils pouvaient le faire, puisque nous avons habitué nos représentants à disposer de nos finances sans souffler mot.

Si notre cuisinière venait nous dire : « Monsieur, j'ai décidé qu'à partir du 1^{er} janvier 1907, vous dépenserez pour votre ménage non plus 3.000 francs par an, mais 6.000 francs », ou si notre tailleur nous tenait ce langage : « Monsieur, au lieu d'un costume par an, vous m'en commanderez deux », nous répondrions à l'un et à l'autre : « vous vous contenterez d'exécuter mes ordres, sinon je me passerai de vos services ».

Il n'en est pas de même avec nos députés. Nous les investissons d'un pouvoir illimité et nous leur disons : « Puisez donc dans notre caisse autant qu'il vous plaira et vous ferez de notre argent ce que bon vous semblera. »

Et les pauvres sont assez bons pour ne nous demander que 10 francs pour un piano, alors qu'ils pouvaient en exiger cinq fois plus; ils se contentent de 15.000 francs d'appointements par an, alors qu'ils pourraient s'en octroyer 50.000 !!! Nous aurions vraiment tort de nous plaindre d'aussi excellents serviteurs. Malgré toute la satisfaction que nous témoignons à nos élus, il arrivera un moment où nous ne pourrions plus faire face aux dépenses que nous leur avons laissé engager. Notre avoir restant sensiblement le même, il n'est pas possible que notre budget s'alourdisse chaque année d'une centaine de millions et qu'il atteigne bientôt la somme fantastique de 4 milliards de francs, sans qu'un jour il soit si pesant qu'il ne nous écrase.

Ce jour-là, nous serons bien obligés de nous apercevoir que nos serviteurs, devenus nos maîtres, nous ruinent et nous desservent.

Il faut nous réjouir de tout ce qui hâtera ce moment et c'est pourquoi l'impôt sur les pianos sera un heureux événement.

Nous allons donc enfin voir apparaître à la porte de notre logis la silhouette débonnaire de l'agent du fisc qui, la bouche élargie par un vaste sourire, nous demandera quèteusement :

« Vous n'avez rien à déclarer? »

Et l'aimable gabelou des finances tournera dans notre appartement comme un rat dans un grenier, visitera notre salon, notre cabinet de travail, notre chambre à coucher, confondra volontiers une armoire à glace avec un piano droit, ou un lit à colonnes avec un grand orgue, pourvu qu'il puisse imposer quelque chose, et cela, en attendant qu'il soupèse nos bronzes, apprécie la rareté de nos porcelaines, estime si notre linge est en soie, en fil ou en coton. « Pardon madame, sourira l'aimable fonctionnaire, les bas de soie sont du luxe; les femmes des prolétaires ne portent que des bas de coton; c'est dix francs par an. »

Les professeurs vont dire: Qu'importe le nouvel impôt, puisque nous en sommes exempts.

C'est précisément parce qu'ils seront exonérés de la taxe qu'elle va les frapper davantage

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris

Le Samud