

# LE COURRIER MUSICAL ET THEATRAL

## SOMMAIRE

La Musique selon les Peuples .....	Marc SEMENOFF.
Souvenirs sur « Les Cloches de Corneville » .....	Célestin JOUBERT.
Inventions, Réflexions, Suggestions	Henri PETIT.
La Musique mécanique .....	Pierre BLOIS.
Qu'en pensez-vous ? .....	LAQUINTE.
Les Théâtres .....	L.-Ch. BATAILLE. (Henri AIME).

Les Concerts .....	Suz. DEMARQUEZ.
Le Monument à André Caplet .....	Gaston DUFY.
Esquisse de la vie lyrique en Alle- magne .....	J. et E. PEYREBERE- GARRY.
Bibliographie .....	Maurice IMBERT.
Pierre Sechiari .....	O. S.
Le Cinéma .....	Jacques FANEUSE. A. RATNOVSKY.
Informations.	

## La Musique selon les Peuples

(Suite et fin) (1)

V

Dans cet essai sur « la Musique selon les Peuples » que nous terminons ici, certains points essentiels ont été, il me semble nettement indiqués.

La musique française suit un courant de clarté latine qui endigue l'inspiratif et la détermine dans un sens plus « littéraire » qu'« anagogique », plus « physique » que « psychique ». Debussy, le premier a révélé le chemin de l'avenir : libération du latinisme par le retour possible au sentiment celtique — celui-ci latent dans le degré psychique en sommeil chez les Français depuis la conquête romaine.

La musique allemande jouit d'une inspiration libérée. L'audace de Beethoven publiant : « les règles défendent telle succession d'accords. Moi, je la permets ». (*Hoc volo, sic jubeo*, je le veux, je l'ordonne), appartient au génie germanique collectif dans les plans de la manifestation physique (réalisation), nerveuse (passion), psychique (sentiment) et, mental.

C'est en méditant sur la puissance des sommets atteints en Allemagne grâce à l'affranchissement de la tradition romaine que nous avons formulé : l'Art, pour être servi à la hauteur qu'il exige, veut la pensée et le cœur pénétrés de spiritualité adogmatique, amoral, c'est-à-dire pleinement libre dans l'interprétation de la Nature.

La Russie ayant évolué en dehors des courants culturels de l'Occident, la langue liturgique chantée par l'Eglise au peuple étant toujours celle de son parler quotidien — toutes les conditions s'unirent pour favoriser ce don que possède la collectivité russe d'exprimer en musique émouvante sa pensée sensible, de « mélodier » en foule, dans un chant parfait, le sentiment profond, la vision lointaine qu'elle nourrit sans cesse en son âme des forces invisibles et des manifestations visibles de la nature. On peut dire qu'il y a chez ce peuple plénitude de liberté dans la transmission à son prochain du langage du degré psychique de l'être. Aussi, pour atteindre à une grandeur wagnérienne, le compositeur russe, dépassant ce psychisme de masse, devra, pour le dominer, gagner en puissance sur le plan mental où règne un Bach et où parviennent Beethoven et Wagner, nous l'avons dit, dans une récente étude sur ces trois génies (2).

Il résulterait de ce qui précède que :

Le Français doit faire renaître à la vie le psychisme celtique qui dort depuis des siècles en son âme, et une voie d'évolution indéfinie sera ouverte à la musique de France.

Seul, actuellement, l'Allemand est complet :

Le Russe doit développer son degré mental, absent encore dans sa manifestation ; et la mentalité, pénétrant le psychisme, agrandira la force et le rayonnement de ce dernier : alors le Russe se manifestera en toute-puissance dans la musique, langage du plan où il est maître.

L'étude approfondie du problème russe conduirait à démontrer la nécessité, pour le développement continu d'un Art, de

l'incarnation de grands génies individuels, quel que soit le don collectif du peuple pour cet art.

Nous avons dit que l'Art pour être servi voulait la spiritualité adogmatique et amoral de la pensée et du cœur.

Si la morale, comme l'explique le philosophe russe Marcotoune est la science de la direction régulière, de la répartition et de l'équilibre de l'énergie, elle change suivant les races, les tempéraments, les individus et ne peut plus être formulée sous le mode de postulat, de principe pour une règle de conduite.

Et c'est Marcotoune qui écrit encore : « L'Initiation demeure adogmatique. Toute affirmation au sujet de la vérité est juste à l'échelle des conceptions qui la mesurent. Et aussi toute vérité est toujours erreur prise à la lettre et à l'endroit d'une conception plus large. Ce n'est point la formule morte de la pensée qui importe, mais son adaptation pratique pour le progrès de l'individualité humaine ».

Le sens de la vie terrestre se découvre dans la voie de l'indéfinie perfectibilité. Sur cette route sans terme de multiples « réadaptations » sont inévitables et partant d'innombrables « interprétations ». Pour que celles-ci soient possibles, elles doivent être libres. Et pour que l'homme interprète librement, il faut que son cœur se trouve affranchi de toute morale (ou préindication sentimentale), que sa pensée soit libérée de tout dogme (ou préconception).

La spiritualité est l'équilibre de l'intelligence dans son utilité évolutive la plus grande. La spiritualité amoral est celle de l'être agissant, sans principe fixe de conduite, dans le but unique de développer, d'épanouir au maximum toutes les richesses de son moi, en dirigeant et répartissant sans gaspillage ses énergies physiques, nerveuses, sentimentales et mentales. La spiritualité adogmatique est celle de l'être vouant sa vie à l'effort d'élargir sans cesse ses conceptions, rejetant toute formule fixe, afin de multiplier les modules grâce auxquels il pourra mesurer les aspects découverts les plus variés de la Vérité.

L'artiste de génie ne peut atteindre à l'interprétation la plus pénétrante, la plus féconde, la plus nombreuse de la Nature riche de formes sans fin, que dans la voie de cette spiritualité adogmatique et amoral.

Le sommet auquel doit parvenir le génie libéré est le même auquel monte l'Amour. Le vrai serviteur de l'Art est, en effet, semblable à celui qui « aime ». Cet écrit des anciens temps s'applique à tous deux : « Toutes règles imposées (au cœur ou à la pensée) par les croyances et les conventions sont aussi impuissantes à les empêcher de réclamer la souveraineté légitime (de l'inspiration et de la satisfaction) que des formules le seraient à arrêter la marée montante de l'Océan ».

Sans l'adogmatisme, sans l'amoralisme, l'homme ne prendra pas conscience du plan psychique de son moi. Une dernière fois je cite Marcotoune (3) : « La religion cherche l'objet de la foi et de l'adoration ; et le trouvant, elle se résigne. L'élan mystique, au contraire, demeure rationnel par sa méthode. Eternellement, il arrache les innombrables voiles de l'inconnaissable Isis-Vérité. La méthode rationaliste rapproche la mystique de la science.

(3) Ouvrage traduit par Marc Semenov. Leymarie, éditeur.

(1) Voir « Le Courrier Musical » des 15 mars, 15 avril, 1<sup>er</sup> et 15 mai 1932.

(2) Voir « Le Courrier Musical » du 15 février 1932 : A propos de Bach, Beethoven et Wagner ».

Mais la différence entre la science et la mystique est aujourd'hui aussi profonde qu'entre Faust, le chercheur de la sagesse vivante et le type moderne du savant universitaire...

Et comme l'onde musicale est le langage de notre psychisme, la musique ne peut évoluer, grandir, atteindre à de plus merveilleuses réalisations encore insoupçonnées, que par le développement, chez l'homme, de la spiritualité adogmatique et amoral. Nous appuyons sur le mot « spiritualité » et rappelons son entière signification. Un peuple vivant dans une ambiance sans cesse alimentée de forts courants spirituels aide à l'incarnation de génies ayant la taille de ceux qui font la gloire de l'Allemagne jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais si l'aspiration s'éteint vers les idéaux les plus élevés où l'intelligence et l'esprit prennent place en large liberté, les liens de spiritualité sont coupés avec l'Invisible et la grandeur ne s'incarne plus. Nietzsche n'a-t-il pas fait comprendre que facilement asservis au passé, nous supputons inconsidérément l'avenir, nous basant sur ce qui fut et ne soutenions plus l'effort sur nous-même nécessaire par quoi « la vertu devient trop haute pour la familiarité des dénominations ».

Cependant, comment développer en nous le « sentiment », perfectionner sa « langue », comment prendre conscience du plan psychique ?

Comme nous l'écrivions au début de cet essai, en apprenant à se mettre dans un état de réceptivité possible seulement dans une sorte de contemplation. De même que nous contemplons un beau paysage, on contemple le son. Sa vibration réveille en nous une matière qui s'émeut à l'unisson. Le « psychique », le « sentiment » a parlé.

Dans le son, dans le chant de sa vibration, réside cet « inconnu », cet « impondérable » qui peut éveiller le « psychisme » à la vie consciente. Aussi tout progrès grâce auquel le son deviendrait pur, libéré davantage des entraves dues à la matière résistante, aux techniques défaillantes, contribuerait au développement possible du « sens psychique » chez l'homme.

Ne plus dépendre des « calviers », des « anches », des « cordes » ? Non, l'indépendance de la « matière » est impossible. Puisque la matière est partout. Mais aujourd'hui, un instrument existe, créé par M. Martenot, qui, l'inventeur nous l'a dit lui-même « ne remplace pas le piano, le violon, l'orgue, mais ajoute, apporte de nouveaux moyens. L'instrument est radio-électrique : il dépasse les limites habituelles dans chacune des quatre dimensions de la musique : durée, étendue, volume et timbre. Le son peut vibrer indéfiniment : aucune limite de temps. Pour l'étendue, l'oreille seule intervient comme facteur humain limitatif. Les sonorités vont graduellement d'une douceur auparavant inconcevable à des fortissimo que l'on n'atteint pas actuellement ailleurs. Mais c'est dans le domaine du timbre que tout reste à faire. Là, il ne semble pas qu'on soit limité... L'instrument d'ondes permet toutes les fluctuations propres aux gammes orientales; le squelette est différent, moins rigide. Il met à la disposition de l'interprète la matière première de la musique. L'effort physique de l'exécutant qui nuit toujours à l'extériorisation spirituelle est réduit autant que possible. La différence initiale entre les instruments traditionnels et le radio-électrique réside dans le fait que l'exécutant pianiste, violoniste ou autre doit à la fois créer la matière première et la modeler. Comme l'effort physique est infiniment plus grand pour faire naître la vibration que pour lui donner une forme, il y a gaspillage de forces.

L'ondiste, au contraire, n'a qu'à modeler le son. La technique instrumentale se trouve considérablement simplifiée. L'ondiste acquiert ainsi, en un temps extrêmement court le moyen de s'exprimer. Il se trouve rapidement en face du problème capital, il voit, il comprend que le résultat artistique dépend moins de son éducation instrumentale, plus de sa valeur spirituelle en tant qu'homme. Il se rend compte de l'évolution nécessaire de son travail passant de l'affinement auditif, de l'affinement tactile, de l'affinement musculaire à l'affinement de l'esprit. Une fois la sensibilité de l'élève acquise, les étapes qu'il parcourt ne représentent plus que les degrés de spiritualisation de plus en plus grande de ces affinements. Et le travail qui rend les sens plus fins, plus subtils permet de donner simultanément ces mêmes qualités à la pensée : que d'« impondérables » traduisibles alors par le geste. C'est le corps de l'exécutant qui devient l'instrument. Ces progrès sont possibles avec les instruments traditionnels, mais combien d'entraves dues aux difficultés techniques ?...

Or, que disions-nous ? Le son, la vibration qui chante, revêt cet « inconnu », cet « impondérable » qui peut rendre consciente votre vie intérieure « psychique » : qui a ses lois de développement propres où le temps n'existe plus comme nous le concevons (veuillez le lecteur se souvenir de l'« extériorisation » du héros sensitif de Dostoïevski, et où certainement, l'étendue, le volume et le timbre, les trois autres dimensions de la musique, sont résultantes d'éléments très différents de ceux perceptibles à nos cinq sens.

L'invention de M. Martenot corrobore notre affirmation : la musique est l'expression de la pensée sensible, émanation de la matière psychique du moi.

L'ondiste qui modèle le son, qui, grâce à la spiritualisation de plus en plus grande des affinements auditifs, tactile et mus-

culaire, élargit le champ des vibrations d'une durée, d'un espace, d'un volume et d'un timbre que le piano, le violon, aucun des instruments de l'orchestre actuel ne peut atteindre — cet ondiste nous révèle combien la réceptivité à la musique, à la vraie, celle qui exprime la pensée sensible, peut nous aider à découvrir un monde de matière encore totalement inconnu en nous et autour de nous... Ainsi, un jour, dans une autre branche de l'activité scientifique humaine, l'existence fut dévoilée des rayons infra-rouges, des ultra-violets et de l'électron, modifiant toutes nos conceptions sur la constitution du corps humain, du corps planétaire, des formes de la matière reliant les planètes, les astres entre eux... Quelle transformation de même dans notre manière de concevoir la vie, si une maîtrise plus grande de deux des dimensions de la musique — le temps et l'espace — nous permettait de prendre contact avec une matière « immortelle » en notre être. Lorsque nous disons « immortelle », nous signifions cet élargissement « illimité » dans l'étendue et la durée dont parle M. Martenot.

Mais il explique encore : c'est le corps de l'exécutant qui devient l'instrument.

Ici, nous touchons le point capital.

L'Art doit instruire, servir l'évolution. Le rôle de la Beauté est celui de la Femme évoluée : séduire pour conduire en Lumière vers le Vrai, le Juste. Le « gautiérisme », ou doctrine de l'art pour l'art, l'improbation des prétentions philosophiques, éducatives de l'artiste est formulé qui se dresse contre la loi de l'infinie perfectibilité de l'homme. Les plus grands éduquent consciemment ou non. Bach appelle à la sérénité. Beethoven prêche, Wagner, Boris Godounof, Pelléas et Mélisande instruisent.

Si le corps de l'homme devient l'instrument, c'est qu'une « force » le pénètre, le guide pour les réalisations les plus élevées. Ce qui se donne en excès sur un plan est retiré à un autre degré de notre matière. Ceci demeure évident pour la conduite humaine. S'abandonner au degré nerveux enlève des possibilités de développement et de manifestation au plan de la pensée sensible. Ce que l'homme accorde de tension et d'attention musculaires, tactiles ou auditives pour le perfectionnement uniquement technique, il l'ôte à l'expression la plus pure du psychisme.

Que de temps, de forces nécessaires au pianiste, au violoniste pour devenir des virtuoses, maîtres de leurs doigts, de leur clavier, de leur corde, afin d'enrichir l'expressivité, de transmettre mieux le sentiment éprouvé. Que de fois la virtuosité a éteint l'étincelle qui eût pu grandir sans arrêt en belle flamme.

L'ondiste ne peut pas être un « virtuose ». Presque tout de suite, il se trouve en contact avec le son qu'il doit modeler. Le « paraître » est impossible. Il faut « être », parler pour « dire ». L'artiste — il ne s'agit que de lui — ne dispense point son effort en vue de la technicité. Donc, la plus grande partie de ses forces peut tendre à l'enrichissement de la pensée sensible, par un travail sur le moi intérieur...

Ceci pour l'interprète. Mais le créateur ?

Nous rappelons une dernière fois que ces lignes ne représentent qu'un essai — l'acte de ficher un ou deux jalons en terre — de recherches, que d'autres poursuivront, les rendant plus vastes et plus profondes.

Ce que nous pouvons dire dès maintenant, dans la mesure où notre conception de la musique, éclairée par les faits, nous permet de pressentir la voie évolutive et l'avenir de cet art — est que l'« orchestre », tel qu'il se présente aujourd'hui disparaîtra certainement.

Après avoir entendu le son vibrer « radio-électriquement », le « chant » du piano, du violon, de la harpe, du violoncelle, paraît bref, sec, il semble que le cœur ne s'exprime plus. Nous n'osons parler des cuivres. Et nous rappelant l'impression « biblique » produite sur nous à l'audition de la *Passacaille* pour orgue de Bach — nous pensons au degré autrement puissant d'expressivité que l'ondiste atteindrait en « illimitant » la durée, l'étendue, le volume et le timbre dans l'interprétation de cette œuvre sur son instrument.

Le musicien créateur est celui qui, en vertu du don de sa nature contemplative, touche, entend et transmet à son prochain le langage du degré psychique de son être.

Or, d'une part, rien n'interrompt, dans nos sentiments leur « durée », leur « étendue », leur « volume » que l'« éphémère » du corps. Et, d'autre part, l'être qui parle en nous n'est pas un, il est multiple, dans un grand nombre de « voix » intérieures ou de « timbres ». D'où brièveté et sécheresse de l'expression de nos pensées sensibles aussi bien dans la complexité, les couleurs d'un orchestre wagnérien que dans la ligne sévère, le dessin nu d'un Bach. Et, malgré le chant génial du charme, de la puissance, de la tendresse, de la force, de l'amour, de la douleur et de toute nuance chez l'auteur des *Maitres chanteurs* — la confusion, une fugacité qui n'existe pas dans le psychisme et d'autres « trahisons » à l'égard de la pureté de la pensée sensible dont seuls les instruments sont coupables. Et nous parlons des plus grands génies !... Que dirons-nous des talents moindres chez qui la complexité orchestrale devient parfois tellement « incompréhensible » que les interprètes doivent lire six, sept, huit fois la partition avant de

comprendre, de sentir... Il est plus facile d'obéir aux exigences des instruments qu'écouter et transmettre le vrai langage du sentiment.

L'ondiste de notre époque, qui traduit sur son « radio-électrique » la « pensée sensible » des créateurs musiciens, joue donc en réalité une musique où il ne peut que trahir et son pouvoir à lui, et les possibilités sans limite de son instrument. Celui-ci appelle, exige déjà une composition toute nouvelle, une musique « plus vraie », c'est-à-dire se rapprochant davantage de la matière psychique qu'elle exprime.

Cet instrument se transformera certainement encore suivant des modes que nous ne connaissons pas, mais aujourd'hui déjà il constitue en lui-même un « orchestre ». L'« illimité » du temps, de l'étendue, du volume et le nombre des timbres qu'il possède le rend presque tout de suite « nerveusement insupportable ». Aussi, là encore ne peut-il actuellement être manifesté dans sa plénitude. De même que le son modelé par l'ondiste grandit sa vibration sans que rien ne la borne dans ses quatre dimensions, de même l'homme pour supporter cette nouvelle musique devra accroître son pouvoir dans le « physique » :

vouloir plus longuement, penser plus longtemps, prolonger sa vibration sentimentale, autrement dit, manifester son « psychisme »...

Ici notre essai se termine. Le lecteur a compris.

Nous n'avons plus à revenir sur les progrès que le Français, l'Allemand, le Russe — les plus puissants créateurs en musique, jusqu'à ce jour — doivent accomplir sur eux-mêmes, pour se libérer de tous dogmes, gagner indéfiniment, en fond et en forme, dans les plans de la mentalité et de la pensée sensible et se maintenir, par l'évolution ininterrompue, dans les courants spirituels où l'expression du Beau et du Vrai sont possibles.

Nulle Force, pas même celle des Dieux, ne peut interrompre l'action innombrable de la loi de l'Évolution qui est celle de la Vie. Le peuple le plus grand dans l'Art Musical de l'avenir sera celui dont le développement psychique — vers l'essence et par l'expression du sentiment — ne cessera de suivre une marche progressive... (4).

MARC SEMENOFF.

(4) Nous rappelons une fois de plus que les idées énoncées par notre distingué collaborateur n'engagent que lui-même.

## Souvenirs sur « Les Cloches de Corneville »

La première des *Cloches de Corneville* eut lieu à Paris, sur la scène des « Folies-Dramatiques » le 17 avril 1877. Personne, jusqu'à présent n'a pu narrer l'histoire authentique des *Cloches de Corneville* parce que personne ne l'a connue dans sa réalité, si ce n'est quelques rares initiés, dont je suis ; et encore, faut-il dire que ces privilégiés ne peuvent pas livrer, dans son entier le secret de la vie d'un artiste qui n'est pas encore, assez loin de nous sur le chemin de la postérité. Trop de ses contemporains existent encore parmi ceux qui ont vécu dans le même milieu, pour qu'on puisse étaler aux yeux du lecteur ce qu'on est convenu d'appeler la vérité historique. Voilà pourquoi ce qui n'a pas été dit devra l'être un jour dans toute son ampleur, avec certains détails circonstanciés qui permettront de juger en connaissance de cause, la série des événements qui ont précédé, qui ont accompagné et qui ont suivi la création d'un ouvrage qui fit « Trois fois le Tour du Monde » et dont la réputation est devenue universelle.

Robert Planquette naquit en 1848, il est mort sans descendance, en 1903. Il n'avait que 55 ans. Élève du Conservatoire en qualité de compositeur, il en sortit bien avant que la couronne de laurier ait pu se poser sur sa tête.

La situation modeste de ses parents qui étaient l'un sculpteur, et l'autre choriste au Conservatoire de Paris, ne permit pas au jeune artiste de terminer des études musicales qui lui eussent peut-être ouvert les portes de scènes d'un genre plus élevé. Mais la franchise de son caractère, la gaie de son esprit et l'attachement qu'il savait inspirer à ses maîtres, lui valurent de conserver l'amitié de l'un de ses professeurs, Duprato, Grand Prix de Rome, qui continua à le faire bénéficier de ses enseignements et de ses conseils, même après qu'il eut quitté l'école. C'est peut-être à cette circonstance que les compositions de Planquette durent de s'orner d'un coloris aussi artistique.

Pour vivre, Robert Planquette commença par faire des chansons. Il fit ses débuts dans ce genre vers sa dix-septième année. Sa mère, Marie Planquette qui était artiste et qui chantait les premiers dessus au Conservatoire, avait fait de son fils un élégant chanteur qui possédait à la fois une voix de baryton, une voix de ténor et qui, en voix de tête, imitait à s'y méprendre toutes les voix de femmes. C'est un des rares compositeurs, peut-être le seul, qui ait possédé aussi complètement l'art de composer, allié à celui de chanter. Il a dû sûrement à cette qualité native d'avoir été écouté plus qu'un autre, et, par conséquent, interprété par des artistes auxquels il communiquait la verve de son talent.

Au nombre de ses premiers ouvrages figure *Le Régiment de Sambre-et-Meuse*, créé en 1867, à Bataclan, par Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique, et qui obtint et obtient encore, dans tous les pays un succès qui ne s'est jamais démenti. Invité un peu partout, dans les soirées particulières, dans les châteaux, chez des professionnels, le jeune compositeur donnait l'impression d'être un mélodiste et d'un charmeur.

Il vint un jour, à l'idée d'un directeur de théâtre qui a laissé la réputation d'un homme avisé, Cantin, directeur des « Folies-Dramatiques » de confier à Planquette la musique d'un livret pour son théâtre.

Planquette conserva le manuscrit deux ans et le rendit à son protecteur, sans avoir pu accomplir aucun travail sérieux.

Cantin, mécontent, mit Planquette en quarantaine pour deux années et ce livret, qui avait pour titre *Jeanne, Jeannette et Jeanneton*, fut mis à la scène avec une musique écrite par Paul Lacombe.

Ce ne fut que vers 1876 que Planquette, alors dans sa vingt-huitième année, reçut des mains de Cantin, le livret des *Cloches de Corneville*, de Clairville et Gabel.

Auparavant, ce livret avait été en la possession d'Hervé, auteur du fameux *Compositeur Toqué*, mais celui-ci en conçut la musique dans un tel esprit et le rôle du marquis notamment, avec une fantaisie si extravagante, que l'affaire n'eut pas de suite.

Une fois que Planquette eût le livret, il se mit courageusement au travail, et dès le commencement de 1877, l'ouvrage était en répétition.

Restait à trouver l'éditeur de cet ouvrage. Problème ardu pour un jeune débutant. Planquette promena son manuscrit un peu partout, chez les éditeurs attirés du théâtre et chez les éditeurs de chansons. Il le présenta à son éditeur habituel Bathlot, qui, ne croyant pas au succès de l'ouvrage, lui fit l'accueil le plus réservé.

Planquette, un peu découragé, le porta chez un autre éditeur de café-concert qui lui en offrit une somme forfaitaire, une fois donnée. Ce que voyant, quelqu'un de l'entourage de l'éditeur Bathlot, prit le parti d'aller voir Robert Planquette qui habitait alors un sixième étage du boulevard Voltaire ; le jeune compositeur était désespéré. Son visiteur le remonta un peu, lui donna de l'espoir et le pria de revenir à l'heure du déjeuner, ce qu'il fit le samedi suivant. Planquette entra en conversation. L'entretien fut d'abord plein de banalité, mais le compositeur finit par être amené à aborder le principal sujet. On tomba d'accord sur un chiffre et sur des conditions. Malheureusement, ces pourparlers n'eurent pas de suite. C'est seulement alors que la première représentation était proche qu'un parent de l'éditeur Bathlot, alla lui-même trouver Planquette au « Café de la Terrasse », boulevard Bonne-Nouvelle, et parvint à faire échanger les signatures des contractants.

Enfin, la première eut lieu le 16 avril 1877 devant un public plein de scepticisme, à l'égard du talent d'un musicien de café-concert. La presse, elle-même, ne fut pas tendre vis-à-vis de cet auteur qu'on jugeait incapable de faire de la musique scénique. Les articles de la critique menèrent à deux pas du naufrage et le navire et ceux qui le montaient.

C'est alors que se révéla l'habileté déjà connue du Directeur Cantin, Bordelais aussi bien de naissance qu'en raison des ressources de son ingéniosité. Malgré les maigres recettes et le peu d'affluence du public, chaque soir, on faisait queue devant le guichet du théâtre des « Folies Dramatiques » ; une foule nombreuse attendait l'ouverture des bureaux et la plus grande partie de cette foule était renvoyée sous le prétexte qu'il n'y avait plus de places ; or, la salle était à peu près vide. Seuls, étaient au courant de la situation les familiers du théâtre.

Tout à coup, une idée lumineuse vint à l'esprit de Cantin ! Il proposa à sa troupe d'aller en province jouer l'ouvrage qu'il considérait comme excellent.

La troupe partit donc donner des représentations des *Cloches de Corneville* au « Grand Théâtre » de Bordeaux, et là, à l'étonnement général, l'opérette de Planquette obtint un tel succès que force fut de la reprendre à Paris, à la rentrée de la saison théâtrale des « Folies Dramatiques » en 1877.

On sait le reste. Nous ne sommes plus à compter et le nombre de représentations données et le chiffre des millions répandus comme une manne sur tout ce qui a touché de près ou de loin à cet partition, aujourd'hui consacrée par un succès universel.

On n'ose plus dire que *Les Cloches de Corneville* ressemblent à *Si j'étais Roi*, à *La Dame Blanche*, ou à tel autre chef-d'œuvre ; elles sont typiques. Ce qu'il y a de certain, c'est que la consécration que le public a donné à cet ouvrage est une preuve qu'il était fait pour plaire et pour amener ses auteurs à la célébrité.