

\* \* \*

VAUDEVILLE. *Sylvie ou la Curieuse d'amour*, pièce en 4 actes,  
de M. Abel Hermant.

*Sylvie ou la Curieuse d'amour*, tel est le nom très dix-huitième siècle de la nouvelle pièce du Vaudeville. Sous ce titre qui fleure bon la poudre à la bergamote, M. Abel Hermant s'amuse à faire défiler devant nos yeux une suite de tableaux plus ou moins heureux qui évoquent tout le passé galant des seigneurs de l'ancien régime et des jeunes conquérants de la Révolution et de l'Empire.

Le premier acte semble le meilleur; en le regardant on croirait feuilleter une suite d'estampes d'après Debucourt; la légende explicative est écrite avec une certaine recherche dans le ton de l'époque; c'est une œuvre d'art délicate. Je ne puis malheureusement pas en dire autant du reste de la pièce; la curiosité de Sylvie nous fait traverser des coins de mélo pour nous verser ensuite dans les vieilles ornières du vaudeville.

Il est assez scabreux de raconter cette action; son sous-titre, d'ailleurs, laisse suffisamment deviner toute la grivoiserie d'un pareil sujet. Les meilleurs artistes du Vaudeville font de leur mieux pour faire passer les faiblesses de Sylvie.

La mise en scène est une merveille de reconstitution, et telle que nous pouvions la souhaiter d'un directeur véritablement épris des choses de l'art.

MAURICE FROYEZ.

\* \* \*

GAITÉ. — *Les 28 jours de Clairette* (Reprise).

Les deux lustres qui ont passé déjà sur *les 28 jours de Clairette* n'ont pas sensiblement atteint l'habile et amusante pièce de MM. Antony Mars et H. Raymond, ni l'aimable partition de M. Victor Roger, si joyeusement agrémentée des sonneries réglementaires d'un quartier de cavalerie. La reprise a donc provoqué presque autant d'hilarité que jadis, et même les plaisanteries faciles, comme le légendaire Saint-Honoré dont le marmiton coiffe le gazier, n'ont point encore perdu leur *vis comica* d'antan. Il est vrai que plusieurs artistes de la création ont défendu l'opérette avec le même talent et le même brio, surtout M<sup>lle</sup> Marguerite Ugalde, une Clairette tout à fait charmante, et M. Paul Fugère, qui a rempli l'acte du « billet de logement » de sa belle humeur. Citons encore M<sup>lle</sup> Tusini et MM. Vavasseur, Perrier et Vauthier, qui complètent à souhait l'ensemble.

O. Bx.

## ETHNOGRAPHIE MUSICALE

Notes prises à l'Exposition Universelle de 1900

(Suite.)

### III

#### LE THÉÂTRE JAPONAIS

Malgré nos réserves, il serait injuste de méconnaître que ces représentations ont eu des côtés très intéressants. Elles sont, en tout cas, les premières qui nous aient permis de nous faire une idée, à Paris même, d'un art florissant à l'autre bout du monde; et si, par les réflexions précédentes, nous avons cru prudent de nous mettre en garde contre des inexactitudes provenant d'une influence étrangère — plus américaine peut-être qu'européenne, — il n'en est pas moins vrai qu'il a subsisté un grand nombre d'éléments primitifs et autochtones qu'il sera utile de dégager. Le peuple japonais est trop intelligent et trop artiste pour qu'une tentative d'assimilation si hâtive lui ait fait perdre ses qualités naturelles. Notons bien que le talent individuel des comédiens n'est pas en cause: quelle qu'ait été leur carrière antérieure, quelle que soit présentement leur situation artistique dans leur patrie, ils se sont présentés à nous sous un aspect très intéressant à considérer, et ont fait preuve d'une habileté à laquelle il convient de rendre hommage. Mais, plus encore, c'est au style général de l'interprétation qu'il nous paraît le plus intéressant de nous arrêter.

L'idée de l'art grec a été maintes fois suggérée, au cours des représentations japonaises, à des spectateurs éclairés. Et déjà j'avais eu la même pensée en contemplant les danses et en notant leur musique. Inutile d'ajouter que si l'on voulait faire ressortir les différences, elles apparaîtraient considérables; mais il n'en n'est pas moins vrai qu'il existe entre ces deux arts des points de contact très caractéristiques. Par-dessus tout ils ont, l'un et l'autre, l'eurythmie. Les mouvements scéniques sont réglés comme dans la danse. Cela est vrai jusque dans les scènes les plus tragiques. En voyant, à la fin du drame de *la Ghessa*,

M<sup>me</sup> Sada Yacco, les cheveux hérissés, l'œil hagard, brandissant une massue sanglante et l'agitant violemment, mais suivant une cadence régulière, parmi des groupes dont le beau désordre était bien véritablement un effet de l'art, il me revenait à l'esprit la pensée des Euménides dont la première apparition dans la tragédie d'Eschyle causa une si profonde impression de terreur, mais qui pourtant s'avançaient sur le théâtre suivant les règles harmonieuses et savamment combinées de l'orchestrique.

C'est bien mieux dans les autres scènes: lorsqu'on a pu les analyser, il apparaît en effet que le théâtre japonais, comme le théâtre grec, a son origine dans la danse. Aussi bien, je ne puis rien dire de positif sur cette Sada Yacco sur la personnalité de laquelle les articles de journaux ne nous ont vraiment pas éclairés avec une suffisante certitude; mais, bien que ses scènes de mort ultra-réalistes aient été la principale cause de son succès, je serais fort surpris si ses débuts dans la carrière théâtrale n'avaient eu lieu comme simple danseuse, au même titre que les jolies mousmés — Prospérité, Chrysanthème, Papillon et Saule-pleureur, déjà nommées — dont la danse, d'une si parfaite harmonie, avait tant de caractère, de grâce et d'expression. Par le fait, les deux pièces dans lesquelles elle a paru devant le public parisien comportaient d'importantes scènes de danse, et elle en fut toujours la principale interprète, — de même qu'à l'Opéra les acteurs n'ont pas simplement à jouer leur rôle, mais le chantent, s'avançant parfois vers le public pour exécuter leur grand air. Dans ces épisodes, Sada Yacco paraît avoir eu pour tendance de moderniser, en les exagérant, les attitudes et les mouvements particuliers aux danses japonaises: pour ma part je les préfère sous leur forme plus simple; il n'en est pas moins manifeste que, pour plus savante et plus raffiné qu'elle puisse être, cette danse scénique procède directement des traditions de la danse nationale.

Les scènes d'ensemble présentent des caractères identiques. Le combat contre les brigands, dans *Kesa*, est réglé comme un ballet; la plupart de ceux qui y figurent semblent être plutôt des acrobates que des comédiens.

Nous nous garderons pourtant de généraliser sur ces seules observations, évidemment trop insuffisantes et superficielles, étant donné surtout que nous manquons d'éléments de comparaison pour définir de façon positive les caractères du théâtre d'Extrême-Orient. L'on dit que ce théâtre a pour origine commune le théâtre chinois. Celui-là, nous le connaissons moins encore, car si, pour la première fois, nous venons d'assister à des représentations japonaises, je n'ai pas souvenir qu'il soit encore venu en France de comédiens chinois, — en dehors de quelques montreurs de tours qui ne méritent pas le nom d'artistes.

Nous avons eu seulement, en 1889, le Théâtre-Annamite, auquel je ne puis songer sans que mon tympan frémissse d'inquiétude à ce souvenir. Au point de vue du son, les acteurs japonais nous apportent une manière toute différente. Tandis que la diction annamite procédait par cris sauvages et glapissements suraigus auxquels se mêlaient les bruits de ferraille d'un orchestre d'instruments à percussion que dominaient les sons déchirants d'un instrument à anche strident comme une trompette, celle des Japonais est, au contraire, discrète et modérée. Même, si l'on excepte M<sup>me</sup> Sada Yacco, dont l'organe a un timbre harmonieux, — étant « grande tragédienne », elle s'applique nécessairement à avoir aussi une voix d'or, — on peut dire que les acteurs japonais ont des voix blanches et sans timbre. Leur débit, sans être soutenu dans la manière de celui des acteurs de la Comédie-Française, est généralement assez lent, et suffisamment net pour qu'en beaucoup de cas l'auditeur puisse distinguer le contour entier de mots qu'il ne connaît pas. Les attitudes ont presque toujours quelque chose d'apprêté et de précieux. Bref, rien du caractère de quasi-barbarie dont les Annamites nous avaient donné l'impression. Et cette distinction est sans doute très conforme aux caractères respectifs de chaque race, les Japonais étant un peuple essentiellement raffiné en regard de leurs voisins du continent asiatique.

Tandis que les Japonais nous ont apporté les productions de leur théâtre moderne, ou des réductions d'anciennes pièces, les Annamites, sans contredit, nous avaient montré des œuvres qui donnaient une idée bien plus juste du théâtre classique chinois. L'on peut demander comment ils pouvaient représenter devant un public d'Exposition, toujours pressé, ces longues pièces qui durent une journée entière. La vérité est que, la journée étant divisée en un certain nombre de séries, chacune de ces séries était composée d'un acte. Nous n'y comprenions pas toujours grand chose: pourtant les situations étaient généralement si semblables entre elles que nous ne tardâmes guère à nous familiariser. C'étaient toujours des histoires de conspiration contre un prince qu'un puissant rival parvenait à détrôner, et que l'on revoyait fugitif, accompagné de quatre hommes représentant son armée, et poursuivi à la course par quatre autres hommes représentant l'armée du parti adverse.

Un jour, dans une fin de soirée, je me trouvai être un des rares spectateurs d'une variante qui ne fut guère représentée devant le public, quoiqu'elle en valût bien la peine. C'était toujours la même situation, mais avec cette différence qu'ici le roi détrôné était une reine. Et s'il est vrai qu'en Chine et au Japon l'usage veut que les rôles de femmes soient joués par des hommes, il paraît que cet usage ne s'est point étendu au théâtre annamite, au moins à celui de l'Exposition de 1889. Le rôle principal de la tragédie était en effet joué par une actrice, dont je n'irai pas jusqu'à louer la beauté, la beauté annamite étant chose qui nous échappe un peu, à nous autres occidentaux : je dirai seulement qu'elle était un peu moins affreuse à voir que la généralité de ses compatriotes. Bien faite, elle portait une admirable robe de soie vert brodée de couleurs éclatantes qui, rehaussant son type, pouvait en effet lui donner une apparence quelque peu royale. Donc, la pauvre reine, persécutée par un méchant beau-frère, fuyait à travers la campagne, toujours suivie par son armée de quatre hommes qui, de temps à autre, suspendait sa course pour arrêter les quatre hommes ennemis, livrait bataille, puis se remettait à courir. Pour elle, accompagnée seulement de deux fidèles serviteurs, elle courait aussi ; mais parfois... Comment expliquer la suite sans recourir à quelques circonlocutions ? Un vieux ballet du premier Empire va me donner le moyen de m'en tirer. Tout le monde a entendu parler de *l'Enlèvement des Sabines*, dont la tradition a résumé la situation principale par ces mots : « Les Romains expliquent par geste qu'ils manquent de femmes. » En quoi la tradition est très mensongère, comme toujours. Habitué à remonter aux sources et à ne me fier qu'aux documents les plus authentiques, j'ai voulu élucider ce point important : j'ai donc consulté le livret de *l'Enlèvement des Sabines, ballet-pantomime historique représenté, pour la première fois, à Fontainebleau, devant LEURS MAJESTÉS IMPÉRIALES ET ROYALES, le 4 novembre 1810, etc., par L.-J. MILON, second maître de Ballets de l'Académie Impériale de Musique, Musique de M. H. BERTON, et j'y ai lu la phrase suivante qui, pour être moins concise, n'a pas moins de saveur : « Ils se sentent pénétrés d'un plus doux sentiment, et la tendresse parle à leurs cœurs ; ils expriment, par leurs gestes, les regrets qu'ils ressentent de ne pouvoir partager leur joie avec une tendre épouse, n'ayant point de femmes parmi eux. » Eh bien donc, pour en revenir à ma reine annamite, celle-ci expliquait par gestes que le royaume dont elle était souveraine ne serait pas toujours sans maître, ni sa couronne sans héritier légitime, et qu'elle ne devait plus beaucoup attendre pour accomplir l'Acte auguste de la Maternité. Par trois fois, à quelque intervalle, elle recommençait le geste, sur la signification duquel il ne pouvait planer aucun doute. Enfin, le moment suprême étant venu, on la voyait s'asseoir par terre, au fond de la scène, le dos tourné au public ; derrière elle les deux fidèles serviteurs déployaient un drapeau qui, servant d'écran, cachaient l'opération au public ; quelques instants après, quelqu'un apportait sur un coussin une petite poupée chinoise, et la reine, se relevant, repaissait, joyeuse et soulagée. Je n'ai point oui-dire que le Théâtre-Libre, même à l'époque la plus mémorable de son existence, ait jamais songé à mettre en scène une situation pareille. Dans les théâtres d'Extrême-Orient, ces scènes vécues (oh ! combien !) passent comme les choses les plus naturelles du monde.*

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

## REVUE DES GRANDS CONCERTS

La Société des concerts du Conservatoire inaugurait dimanche dernier sa nouvelle session, et entraînait ainsi dans la soixante-quatorzième année de sa glorieuse existence. Malgré cet âge vénérable, elle reste, de par ses éléments, aussi jeune, aussi active et aussi vigoureuse que jamais. Le programme de ce premier concert s'ouvrait par la symphonie en *ut* mineur de Johannes Brahms, et peut-être eût-il été facile de mieux choisir. Où est-il, le temps où Schumann annonçait candidement au monde musical, en la personne de Brahms, la venue d'un nouveau Mozart ? Où est le temps où les Allemands, faussement enthousiasmés à leur tour, ne parlaient que des trois B, c'est-à-dire Bach, Beethoven et Brahms, et les mettaient ingénument en parallèle ? Il en faut rabattre aujourd'hui, et je doute qu'il reste un esprit assez osé pour essayer une comparaison entre Brahms et Bach ou Mozart. Toujours est-il, pour en revenir à la symphonie en *ut* mineur de Brahms (qu'il ne faut pas un instant confondre avec la symphonie en *ut* mineur de Beethoven), que c'est là une œuvre bien creuse, bien pâle, et par instants insupportable. Il n'y a là-dedans aucune idée appréciable, aucun thème intéressant, et l'orchestre lui-même, quoique plein et nourri, n'offre aucun détail neuf, ingénieux et digne d'attention. Le meilleur morceau, c'est-à-dire le moins banal, est sans doute l'andante, où, par fortune, on rencontre un chant de violons qui ne manque pas de quelque saveur. Quant au finale, c'est simplement un bon travail d'élève, en imitations, qui aurait peut-être du succès

comme leçon d'école, mais qui laisse l'auditeur terriblement insensible. Je suis obligé de constater que le public est resté lui-même terriblement froid à l'audition de cette œuvre, qui est loin d'être un chef-d'œuvre, et dont l'exécution pourtant n'a rien laissé à désirer. Décidément, le troisième B n'est pas à la hauteur des deux premiers. Quelle joie pour l'oreille d'entendre après cela le joli hymne de Mendelssohn : *Écoute ma prière*, joliment chanté par M<sup>me</sup> Jane Arger, et la délicieuse première suite de *l'Arlésienne*, de Bizet, dont la parfaite exécution par l'orchestre a fait ressortir toute la grâce, tout le charme et toute la poésie ! Le menuet a été bissé par acclamations, et l'adagietto a été l'objet d'applaudissements sans fin. C'est que les idées abondent dans cette musique exquise, et qu'avec son petit orchestre parfois rudimentaire, Bizet obtient des effets dont Brahms paraît n'avoir même pas la pensée. Le programme se poursuivait avec le joli *Crucifixus* à huit voix de Lotti, très finement nuancé par les chœurs, et par un chœur de Schumann : *Ferme tes yeux*, dont M<sup>me</sup> Jane Arger a dit le solo avec le goût délicat qu'on lui connaît. Il se terminait enfin par l'admirable ouverture de *Léonore* (N<sup>o</sup> 3) de Beethoven, où l'orchestre a fait merveille.

A. P.

— Concerts Colonne. — Il faut un certain courage pour entendre le troisième acte de *Siegfried* au concert. Ce n'est pas qu'il manque de beautés : ses motifs dominants sont parmi les plus étincelants de l'œuvre, et le Réveil de la Walkyrie, c'est la lumière même peinte musicalement. Les deux thèmes : *Salut au monde* et *Jubilation d'amour* renferment des suites de tierces et de sixtes divinement caressantes dont Wagner a tiré un effet vocal digne des beaux enthousiasmes du ciel napolitain. Mais à côté de cette *partie lyrique* superbe il y a une *partie dramatique*, et cette dernière devient facilement du remplissage loin de tout commentaire scénique. Il faut reconnaître aussi que les interprètes ne sont pas rompus au style de l'ouvrage. M<sup>me</sup> Adiny, avec tous ses moyens, n'est réellement à son aise que dans la strette finale, qu'elle chante à la *Meyerbeer*. — La Marche du Synode de *Henry VIII*, également transportée hors de son cadre naturel, a paru un peu dépourvue de variété, d'ailleurs d'une richesse mélodique contestable. Mais le théâtre n'est pas toujours empressé, même à l'égard des maîtres, et pourtant les débutants eux-mêmes jettent vers ses pompes un regard d'ardente convoitise. C'est sans doute le cas de M. Trémisot. Son inexpérience du maniement orchestral et l'insuffisance de sa technique ne lui permettent pas de dominer pleinement le flux de ses impressions. Il a de la mélodie et de la chaleur, mais il réalise hâtivement et manque de sévérité envers lui-même ; d'où une certaine inconsistance dans l'instrumentation et peu de vraie richesse harmonique. A en juger par la forme libre de son ouverture de *Pyrame et Thisbé*, par la véhémence de certaines parties qui veulent être pathétiques, par des contrastes qui dépassent les limites d'un plan purement musical, on peut supposer que l'auteur ne s'est pas épris de la légende babylonienne sans l'arrière-pensée d'écrire un opéra. Elle est charmante, cette légende ; c'est une fleur poétique dont il faut respecter le pollen odorant : « Cependant la fille de Minée, Alcithoé, ne veut pas célébrer le culte de Bacchus.... elle et ses sœurs filent la laine pendant les jours de fête.... Nous que Pallas, déesse plus sage, retient en ces lieux, dit-elle, qu'un récit nous empêche de sentir la longueur du temps et charme nos oreilles.... Pyrame, le plus beau des adolescents, Thisbé, qui éclipsait toutes les vierges d'Orient..... » On connaît le reste : le rendez-vous sous le murier du tombeau de Ninus, la fuite de Thisbé en voyant une lionne qui s'approche pour boire à la fontaine, la perte du voile que Pyrame trouve lacéré, d'où il conclut que son amie est morte. Son désespoir et sa blessure mortelle. « Mais Thisbé revient et dit son nom à son ami mourant. Il ouvre les paupières et les referme après l'avoir vue.... Arbre qui vas couvrir les restes de Pyrame et les miens, s'écrie-t-elle, puissent tes fruits prendre le deuil et nos cendres être réunies à jamais.... Les dieux exaucèrent sa prière. Les fruits du murier devinrent de la couleur du sang et les cendres des jeunes amants furent renfermées dans la même urne. » — M. Godowsky a fort bien rendu le concerto de Tchaïkowsky, en *si* bémol. Jeu fin, net, discret, souplesse de poignet, indépendance des doigts, solidité de mécanisme. Jeu d'imagination. L'œuvre est belle et le pianiste a obtenu un succès mérité.

AMÉDÉE BOUTAREL.

— Concert Lamoureux. — Après l'ouverture de *Gwendoline*, d'Emmanuel Chabrier, M. Chevillard a fait entendre la Symphonie espagnole de Lalo. Le contraste était grand entre les deux œuvres : l'une, *Gwendoline*, sauvage, stridente, presque féroce, traitée en style wagnérien ; l'autre, la Symphonie espagnole, gracieuse, pleine d'élégance, de tendresse ; il y a, dans cette jolie composition, des passages de délicatesse extrême que le violoniste doit s'ingénier à rendre de son mieux. M. Geloso, qui est un artiste de mérite, s'y est efforcé. La *Rapsodie Cambodgienne* de M. Bourgault-Ducoudray a été fort applaudie. L'auteur avait été frappé, il y a quelque dix ans, des rythmes bizarres, du caractère mélodique extraordinaire de certaines danses indochinoises entendues à l'Exposition, il eut l'idée de les fondre dans un morceau symphonique. La tentative est très réussie, et c'est avec grand plaisir que nous avons réentendu cette œuvre ingénieuse. — Berlioz occupait la seconde partie du programme. Quand Berlioz, compositeur inégal, se met à être beau, il touche au sublime ; d'autres fois il est d'une banalité extrême. Je ne lui pardonne pas cette « fête chez Capulet », qui est toujours applaudie et qui, selon moi, dépare une œuvre admirable ; je trouve même que l'ouverture du *Carnaval romain* manque un peu de distinction, le sujet n'en comportait pas, du reste ; mais l'œuvre est vivante et ingénieuse : la « tristesse de Roméo », l'air de Cassandre, *l'Absence*, sont de toute beauté. Berlioz se montre, comme dans beaucoup d'autres œuvres, l'émule et presque l'égal de Gluck. Ajoutons