

## L'ESSOR DE LA VIE THÉATRALE ET MUSICALE EN ALLEMAGNE

L'expérience que peut acquérir un homme n'a de valeur qu'autant qu'elle profite à ses concitoyens.

Or, dans les heures tragiques que nous vivons, l'amour de la patrie, le souci de son avenir doivent être nos seuls guides. De même que nous avons su taire nos rivalités intestines, les suggestions pernicieuses de notre égoïsme individuel, pour mieux bander toutes nos forces morales et physiques contre l'envahisseur, de même nous devons, chaque fois qu'il nous est loisible, préparer le relèvement national, jeter les bases de notre renaissance future. Après la lutte, il n'y aura pas que des plaies à panser, il y aura plus à faire. Il nous faudra créer, dans presque tous les domaines, une organisation méthodique et féconde de l'effort. Nous avons été sans doute les victimes d'une agression criminelle; la France pacifique n'avait jamais songé à empiéter sur les droits du voisin. Pourtant nous avons tous senti que, si le crime et la félonie étaient du côté de nos ennemis, il y avait du nôtre une faute inexcusable dont les conséquences nous eussent été funestes, sans notre magnifique sursaut d'énergie: le manque de préparation. Ne nous illusionnons plus! Nous avons, aujourd'hui où la victoire nous sourit, le devoir d'être sincères. Ce manque de préparation n'était pas seulement militaire; il était social, il était général. Nos finances, notre industrie, notre vie com-

merciale et intellectuelle, rien n'était adapté aux nécessités modernes. Nous croupissions; voilà la vérité, si dure soit-elle. Peut-être n'étions-nous pas coupables; peut-être la plaie que nous portions au flanc, la mentalité déprimante qu'impose le sentiment de la défaite, les effets désastreux d'un traité draconien, avaient-ils empoisonné les sources de notre vitalité nationale, tandis que la victoire brutale avait, au contraire, superbement encouragé nos ennemis.

Mais tout cela appartient au passé. L'aube libératrice luit au bord de l'horizon. Nous saurons être forts et tirer un enseignement précieux des leçons de l'histoire.

Il faut que nous nous entr'aidions tous pour le bien commun. Il faut que l'initiative privée montre aux pouvoirs publics la route à suivre, les essais à tenter.

J'ai vécu vingt ans en Allemagne une vie ardente et fiévreuse. J'estimais alors ce pays pour son travail incessant, pour ses qualités indéniables d'assimilation et d'adaptation. Je l'abhorre aujourd'hui pour le mal qu'il nous a fait, plus encore pour celui qu'il a voulu nous faire. Mais tout ce que je sais, tout ce que j'ai appris, je tiens à en faire profiter les miens. Je désire exciter leur émulation, nourrir leur énergie.

Quand la France veut quelque chose, elle le veut bien, elle le fait encore mieux. Le tout est de s'entendre.

A l'œuvre donc! Si j'y collabore en montrant à mes compatriotes ce qui s'est fait ailleurs, ma tâche n'aura pas été vaine.

§

I. — LE THÉÂTRE

Cette étude brève et sans documentation ardue a pour but de montrer ce que les Allemands, grâce à leur méthode et à leur organisation, grâce surtout à leur décentralisation politique, ont obtenu dans le domaine du théâtre.

La question nous intéresse d'autant plus que notre infériorité est aujourd'hui flagrante. Nous avons réussi à isoler l'Allemagne. Il semble donc que nous serions à même de propager l'influence dramatique française dans les pays neutres : Hollande, Suisse, Espagne, pays scandinaves, Etats-Unis. Mais nous n'avons réalisé aucun progrès technique; nous n'avons rien de vraiment original et nouveau dans la conception

ou dans la réalisation à offrir à l'admiration des étrangers. La soi-disant tradition est devenue de la routine et le triste sort qu'ont eu chez nous les initiatives intéressantes a découragé les novateurs. Ni l'Etat, ni les municipalités ne protègent efficacement le théâtre. Pendant ce temps, Max Reinhardt et l'art scénique allemand,— dont on a commodément nié l'existence ou la valeur,— continuent à alimenter Stockholm, Christiania, Copenhague, Amsterdam, Berne, Bâle, Zürich, sans compter les Etats-Unis où Ordinski, secrétaire de Reinhardt, est en train de réunir le capital nécessaire à l'édification, dans les grandes villes d'Amérique, de succursales du *Deutsch Theater de Berlin*.

Le particularisme fécond de la Confédération germanique est une des causes primordiales de l'essor du théâtre chez nos adversaires. Il n'existe pas de ville unique en Allemagne qui « donne le ton ». Toutes les grandes capitales des Etats confédérés ont leur mouvement artistique et littéraire indépendant. Il en résulte une émulation naturelle qui oblige chacun des grands centres à posséder plusieurs théâtres importants, à travailler incessamment au perfectionnement de la mise en scène, de l'éclairage, de l'agencement architectural des salles, au renouvellement des répertoires.

Il est évident que cette concurrence entraîne de grands sacrifices pécuniaires. Les arts, — quels qu'ils soient, — ne se suffisent jamais à eux-mêmes; il leur faut des subsides. La protection des chefs d'Etat leur est indispensable. La renaissance italienne, par exemple, n'a été possible que grâce à l'appui des nobles, des patriciens, des papes et des républiques florissantes. Chez nous, Louis XIV et Napoléon ont étendu leur protection sur le théâtre. C'est leur générosité qui a permis aux auteurs dramatiques, aux acteurs et aux directeurs de donner toute leur mesure.

En Allemagne, il existe à peu près vingt-deux familles régnantes : rois, princes et grands-ducs. Dans chacune de leurs résidences, ces souverains possèdent un ou deux *Hoftheater* (théâtres de la Cour) qui s'assurent la collaboration de peintres, de musiciens et de régisseurs littéraires notoires. Ces théâtres sont directement subventionnés par le Trésor royal ou grand-ducal. La question du déficit n'entre donc pas en ligne de compte. C'est ainsi que l'empereur d'Autriche dépense pour le

*Burgtheater* et la *Hofoper* plus de quatre millions de couronnes par an. La cour de Bavière attribue à ses trois théâtres (*Hoftheater*, *Residenztheater*, *Prinzregententheater*) plus de deux millions de marks.

Les grandes villes provinciales ou les capitales d'anciens Etats, telles Hambourg, Cologne, Hanovre, Francfort, Düsseldorf, Breslau, etc., possèdent toutes un *Stadttheater* officiel auquel la municipalité accorde une subvention qui peut aller jusqu'à 1 million de marks et au-dessus. Ces théâtres officiels n'empêchent pas le fonctionnement d'entreprises privées. Hambourg a huit théâtres, Munich neuf, Düsseldorf quatre, Breslau six, Cologne cinq, Dresde huit, Leipzig neuf. Je pourrais multiplier les exemples. Si petite que soit une ville, ne compterait-elle que 30.000 ou 20.000 habitants, elle a son *Stadttheater*; s'il le faut, en commun avec une ville voisine de même importance, comme par exemple Marbourg et Giessen, deux petites universités, où la même troupe joue alternativement. Si, dans une grande ville, un théâtre particulier acquiert un certain renom artistique, la municipalité lui alloue une subvention spéciale, en dehors de la subvention qu'elle donne à son propre théâtre officiel. C'est ainsi qu'à Düsseldorf, le *Schauspielhaus* de Louise Dumont recevait 70.000 marks par an, bien que le *Stadttheater* de cette ville eût une subvention d'un million.

Le grand nombre des théâtres « nés viables » en Allemagne a eu les conséquences suivantes.

D'abord, la possibilité pour les acteurs de talent de se produire, sans être étouffés par la concurrence et de renouveler leur public et leur sphère d'action en se déplaçant souvent ; en même temps, une éducation artistique plus vivante pour les troupes elles-mêmes, à cause de la diversité du répertoire. En Allemagne, on ne laisse jamais, — si ce n'est à Berlin, dans quelques petits théâtres à côté, — une pièce plusieurs fois de suite sur l'affiche. Le changement fréquent de rôle est une gymnastique excellente pour l'acteur.

La deuxième conséquence est le vaste débouché ouvert aux auteurs dramatiques. Une pièce intéressante a des possibilités de diffusion que ne connaissent point les pièces françaises. Tous les théâtres de la Confédération germanique, de l'Autriche-Hongrie et des pays soumis à l'influence allemande,

sont accessibles à la nouvelle œuvre. Cela représente à peu près 150 scènes. Il suffit de jeter un regard sur la carte pour s'en rendre compte. Rien qu'en Allemagne, il y a d'abord les résidences et les grandes villes : Berlin, Munich, Hambourg, Leipzig, Dresde, Stuttgart, Karlsruhe, Francfort, Braunschweig, Weimar, Cologne, Düsseldorf, Brême, Lübeck, Danzig, Koenigsberg, Breslau, Posen, Darmstadt, Wiesbaden, Barmen-Elberfeld, Mannheim, Mainz, etc., Suivent les innombrables *Stadttheater* des villes un peu plus petites, qui ne sont pas des résidences : Bonn, Heidelberg, Cassel, Nuremberg, Erfurt, Chemnitz, Stettin, Halle, Freiburg in Brisgau, Würzburg, Jena, Frankfurt an der Oder, Rostock, Kiel, etc. Il ne faudrait pas croire que j'énumère ici des villes sans importance théâtrale. Je prends, par exemple, Fribourg en Brisgau. Il y existe un théâtre de la ville, bâti en 1908, qui a coûté 7 millions de mark. Parsifal y a été représenté. Chaliapine, Baclanoff, Caruso sont venus y chanter et, dans les expositions de maquettes et de costumes, à Berlin, Munich, Vienne, ce théâtre a été honorablement mentionné (1). Voulons-nous comparer avec une ville de France de la même importance ?

Les différents gouvernements de la Confédération ont stimulé l'émulation des architectes, des peintres et des techniciens en instituant chaque année des concours de plans, devis, maquettes, figurines, etc., avec récompenses et primes.

Dans chaque ville la *Baupolizei* (police du bâtiment) pose ses *desiderata* pour l'édification des nouveaux théâtres. Elle n'exige pas seulement un aménagement pratique de la salle et de la scène, mais encore des installations vastes et hygiéniques pour le personnel. Les water-closets et les loges d'artistes, par exemple, offrent le maximum de confort.

Il est actuellement défendu, en Allemagne, de bâtir un théâtre ailleurs que sur une place libre de tous les côtés ; il ne doit toucher à aucun immeuble. Les anciens théâtres, qui possèdent une concession et ne répondent pas aux formules modernes, se voient peu à peu imposer les transformations nécessaires. S'il le faut, les municipalités leur viennent en aide.

Mais là ne s'arrête pas la surveillance des pouvoirs publics.

(1) Il est dirigé par le Dr Oppler-Legband, ancien directeur de l'école privée de Max Reinhardt, et propagateur de sa réforme théâtrale.

Le gouvernement prend sur lui une certaine responsabilité morale et veut étendre sa protection sur le monde des artistes. Chaque directeur de théâtre non-officiel doit déposer une caution qui assure sa solvabilité. Si ses affaires périclitent, s'il doit fermer, la caution, que personne ne peut saisir, couvre les émoluments du personnel pour une période qui varie de trois à six mois. De cette façon, aucun acteur, aucun machiniste n'est jeté brutalement sur le pavé par la faillite d'une entreprise.

Du reste, les acteurs eux-mêmes, à qui leur nombre donnait une grande importance dans l'empire, ont fait ce que tous les Allemands savent faire en pareil cas. Ils se sont puissamment organisés et la *Bühnengenossenschaft* (syndicat de la scène) a pris une influence considérable sur l'évolution administrative du théâtre.

Cette société, à laquelle sont affiliés contre paiement d'une cotisation tous les acteurs et actrices des empêtres du centre, élit un président, deux vice-présidents, et tout un bureau pour une période de plusieurs années. Ce fut un *Hofschauspieler* de Vienne, Nissen, qui organisa et dirigea longtemps l'association. Chaque année, une session extraordinaire est tenue dans une grande ville. Les organisations locales envoient un ou plusieurs délégués, suivant leur importance. L'ordre du jour est longuement discuté. Les décisions votées sont strictement appliquées. L'esprit de discipline, inhérent au caractère allemand, assure le parfait fonctionnement de l'entreprise. La *Bühnengenossenschaft* est très riche. Elle assure à tous ses membres atteints par la limite d'âge ou victimes d'une incapacité prématûrée, une rente convenable en rapport avec leurs émoluments. Elle a également établi une caisse de chômage, une agence pour faciliter les engagements et une caisse d'épargne qui permet aux acteurs pauvres de vivre sans trop de gêne pendant les mois de relâche.

Mais le grand avantage qu'ont retiré les acteurs allemands de leur ligue professionnelle, c'est le règlement détaillé de leurs rapports avec les directeurs. Ils ont élaboré un contrat modèle dont ils ont imposé la teneur à toutes les intendances (1) et à toutes les directions.

(1) Les *Hoftheater* sont dirigés par des *Intendants*, nommés directement par le monarque.

L'exploitation éhontée du personnel n'est plus possible. Les femmes, par exemple, ne sont plus exposées à toucher des gages dérisoires tout en étant obligées de fournir leurs toilettes de scène et de chercher en dehors de leur métier les ressources nécessaires à leurs dépenses professionnelles. La direction est tenue de les habiller à ses frais.

C'est ainsi que la puissance de l'association a fait triompher les justes revendications des acteurs.

Chaque année, la *Bühnengenossenschaft* publie un *Bühnen-almanach*. Ce livre, luxueusement imprimé, compte plus de 700 pages ; il donne une image saisissante de tout le mouvement théâtral de l'année.

Les villes y sont rangées par ordre alphabétique avec indication de leur nombre d'habitants, des cafés et hôtels recommandés aux affiliés, des journaux locaux, du prix des insertions, de l'avocat de la société, etc. Chaque théâtre est énuméré, avec les noms et les adresses du directeur, des chefs d'orchestre, des régisseurs, souffleurs, machinistes, caissiers, etc., etc. Viennent les détails techniques sur la grandeur de la scène, sur son agencement, sur l'éclairage etc., etc., sur le répertoire, sur les premières importantes de l'année, sur les *Gastspiele* (tournées) qui ont eu lieu sur cette scène au cours de la saison ; enfin l'énumération nominale de la troupe, avec les spécialités de chaque acteur (*Fach*).

Il suffit de feuilleter ce répertoire formidable pour se rendre compte de l'importance du théâtre en Allemagne, et surtout pour constater son emprise sur l'étranger. Il y a des théâtres allemands à Pétrograd, Moscou, Riga, Mittau, Libau, Zoppot, Reval, Odessa, Zurich, Bâle, Berne, Londres, dans toutes les villes des Etats-Unis, jusqu'en Australie et au Canada.

#### §

Les progrès réalisés par le théâtre en Allemagne peuvent se diviser en trois catégories : d'abord la rénovation architecturale de la salle, ensuite la technique de la scène, enfin l'influence dominante du peintre sur la mise en scène.

C'est Wagner à Bayreuth qui, le premier, a transformé la salle de spectacle. Jusque-là le public venait surtout au théâtre pour voir les autres spectateurs et pour être vu d'eux. Ce qui se passait sur la scène était accidentel ; on n'y prêtait qu'une

attention secondaire. Le grand siècle et le XVIII<sup>e</sup> siècle nous avaient imposé cette conception.

Or, Wagner supprime la corbeille. Plus de balcon, plus de galerie. La salle, de proportions régulières et décorée simplement, est construite en plan incliné ce qui assure à chaque spectateur une vue complète et presque identique de la scène. L'orchestre devient invisible ; le fondu de la sonorité y gagne : l'attention n'est plus distraite par la gymnastique des musiciens. On introduit l'usage de l'obscurité dans la salle, ce qui concentre le regard sur l'image scénique. Il en découle une discipline salutaire dans le public. L'aspect extérieur du théâtre rompt avec la tradition ; on revient aux lignes géométriques et sévères du temple antique.

Sur la scène elle-même, la technique de l'éclairage, des dessous praticables, du *Schnurboden* (frises praticables), de la mise en place des décors, se perfectionne peu à peu. L'ingénieur Lautenschläger, attaché aux *Hoftheater* de Munich, que dirigeait alors l'infatigable intendant Ernst von Possart, réalisa les premières innovations. L'usage de la scène tournante, qui permet les rapides changements de décors et des effets de perspectives inédits, se généralise en Allemagne. Le *Kuppelhorizont* (coupole d'horizon) assure aux plein-airs un siège circulaire libre, sans raccords visibles, avec une scala de lumière progressive. Les rampes deviennent complètement invisibles et ne limitent pas désagréablement l'image scénique (1).

Au point de vue artistique, la plus grande réforme est la coopération plus active des peintres à la vie scénique. Le peintre n'est plus simplement chargé de brosser des décors ou de dessiner des costumes, modifiés ensuite par le goût plus ou moins douteux des interprètes. On lui donne une œuvre à concevoir totalement d'après le texte. C'est à lui de fixer tous les détails visuels de la mise en scène. Il s'occupe donc de la régie, de l'éclairage, de l'ameublement, du décor et du costume. Il acquiert ainsi peu à peu une science profonde des effets scéniques et décoratifs. C'est un champ nouveau ouvert à son activité. Il crée des tableaux animés. Cette intrusion de l'élément pictural dans la vie du théâtre a révolutionné la

(1) Dans nos théâtres, par exemple, les premiers rangs de l'orchestre n'aperçoivent les personnages qu'à partir des genoux. La rampe de devant et l'odieuse boîte du souffleur leur suppriment les jambes.

scène et l'art dramatique allemand. Il en est sorti toute une école de « peintres de théâtre », qui exerce une influence incontestable sur l'éducation du sens artistique chez le spectateur.

Les professeurs Urban et H. Leffler, à Vienne, Zeschka, à Hambourg, Orlík et Ernst Stern, à Berlin, chez Reinhardt, Fuchs, Erler, Th. Heine, à Munich, etc. ont à leur disposition de grandes scènes aux ressources et aux moyens illimités pour réaliser leurs intentions. On crée la *Reliefbühne* (scène en relief), le décor stylisé, où de simples rideaux à motifs décoratifs, harmonisés avec les personnages, interrompent les images scéniques plus fouillées.

Chaque grand théâtre s'augmente d'ateliers privés de peinture, d'orfèvrerie, d'ébénisterie, de couture, de cordonnerie, etc., où un personnel exercé réalise les intentions du peintre, sous sa direction.

C'est, du reste, grâce aux sacrifices consentis par les princes régnants ou par les municipalités que toutes les tentatives intéressantes deviennent possibles et que l'Allemagne attire à elle et absorbe les individualités étrangères, capables d'aider à l'essor artistique du pays.

Isidora et Elisabeth Duncan fondent aux environs de Darmstadt, avec le concours du grand duc de Hesse-Darmstadt, une école de danse. Un grand architecte édifie le palais ; un jardinier-décorateur dessine le parc ; des peintres collaborent à l'enseignement, entre autres un de nos compatriotes, Grandjouan. Ils créent un cadre décoratif où évolue la grâce des jeunes élèves.

Jaques-Dalcroze trouve à Hellerau, aux environs de Dresde, la possibilité de réaliser en grand style ses méthodes d'éducation rythmique. Salzmann, élève de l'Ecole royale des Beaux-Arts de Munich, y ajoute un souci parfait de la ligne et de la couleur.

Ces essais successifs ont une répercussion naturelle sur l'évolution du théâtre et sur son perfectionnement.

Le nombre croissant des théâtres, l'activité de chaque grande scène, le développement continual du sens scénique, agissent par contre-coup sur le répertoire et sur la littérature dramatique.

La production autochtone ne suffit pas à alimenter la scène

allemande (1). Elle devient donc éclectique et s'assimile tout ce que l'étranger produit d'intéressant.

C'est ainsi que peu à peu s'avère le caractère tentaculaire du théâtre allemand, — corollaire inévitable de l'essor économique de l'empire et de son emprise sur les peuples voisins.

Il existe au nord de l'Europe des nations qui ont eu de grands écrivains dramatiques, mais qui ne peuvent les exploiter suffisamment, soit que leur langue soit peu répandue en Europe, soit que l'affluence des étrangers y soit très réduite. C'est le cas des pays scandinaves et de la Russie, par exemple. L'Allemagne incorpore à sa vie théâtrale Ibsen, Björnson, Strindberg, Tolstoï, Gorki ; elle fait peu à peu siennes leurs œuvres ; elle les popularise en les imposant de façon régulière à chacune de ses villes. Elle met au service de leur interprétation toutes les ressources de sa science théâtrale.

Sans contredit, c'est en Allemagne qu'on joue aujourd'hui le plus souvent et de la manière la plus parfaite Ibsen et Shakespeare. S'il est vrai que le théâtre est un moyen de propagande, on peut s'imaginer l'instrument dont disposent nos ennemis ; ils savent s'en servir. Il faut ajouter que l'allemand est la langue qui traduit de la manière la plus exacte les œuvres nordiques et anglo-saxonnes et qu'il est actuellement parlé par plus de cent millions d'hommes...

Cet éclectisme, joint à la protection efficace des pouvoirs publics, permet aux directeurs de théâtre de donner à leurs spectateurs les œuvres les plus diverses. Ce sont de grands théâtres allemands qui ont accueilli les premiers Maeterlinck, Claudel, André Gide, combien d'autres, et non de grandes scènes françaises...

Telles sont, de manière succincte, les constatations générales que fournit l'étude du théâtre en Allemagne.

A côté des progrès techniques, de la réforme architecturale, de l'influence picturale, de l'organisation du personnel, du rôle bienfaisant joué par le particularisme germanique, des encouragements constants des gouvernements confédérés, il y aurait sans doute encore à s'occuper de la mentalité du spec-

(1) Elle est, du reste, peu intéressante et les seuls auteurs dramatiques modernes de quelque valeur sont Gerhardt Hauptmann et Frank Wedekind.

tateur allemand qui a appris à respecter l'art et à aller au théâtre pour s'instruire, tout au moins pour écouter. Cette mentalité, qu'il serait trop long d'analyser ici, est surtout la résultante de l'ambiance et des buts précis poursuivis par ceux qui dirigent le mouvement théâtral. Le public est partout malléable: il se laisse guider lorsqu'il sent une main ferme, une directive puissante. Quant à l'influence étrangère et à l'admission de la pensée des autres races sur les scènes nationales, jamais l'originalité d'un pays ne s'en est ressentie. Au contraire, les périodes les plus grandes de notre histoire artistique et littéraire sont celles où nous avons su le mieux nous assimiler la nourriture intellectuelle venue du dehors. La vie des peuples est faite d'échanges.

L'Allemagne a mieux accueilli que nous nos réformateurs et nos novateurs. Antoine et Lugné-Poe ont été compris et populaires en Allemagne; ils y trouvèrent le succès moral et matériel. Pourquoi furent-ils moins heureux chez nous? La faute n'en est pas au public, mais à notre manque d'organisation. Puisse la victoire nous enseigner la valeur de cette précieuse qualité, sans laquelle les efforts les plus valeureux n'aboutissent pas.

§

## II. — LA SALLE DE CONCERT

Pour se rendre compte du rôle prépondérant que joue la salle de concert dans la vie artistique de l'Allemagne, il suffit de jeter un coup d'œil le dimanche matin, en hiver, sur l'un des grands quotidiens de Berlin, le *Berliner Tageblatt* ou le *Lokalanzeiger*, par exemple.

Ce jour-là, les grands impresarios ont l'habitude de grouper sous leur firme et d'annoncer au public, dans la partie réservée à la publicité (*Konzert-Anzeiger*), les *Veranstaltungen* (soirées organisées) de la semaine qui va s'écouler. Hermann Wolff, Jules Sachs, Robert Sachs, Norbert Salten, Emil Gutmann, etc., ont retenu un an à l'avance, — à cause de la concurrence croissante, — toutes les salles disponibles de la métropole. Contre des cachets élevés, ils ont engagé tous les artistes notoires; ils se sont assuré la collaboration de ceux qui, moins connus, ont intérêt à se produire à leurs frais devant le public de Berlin. C'est ainsi que la nomenclature

détaillée des concerts de chaque semaine remplit à peu près sept à dix pages du journal.

Du reste, la salle de concert n'est pas exclusivement réservée à la musique. Elle accueille tout ce qui ne ressortit pas au cadre du théâtre. Les grands organisateurs de concerts ont donc à s'occuper également de tous les domaines artistiques et littéraires. En dehors des *Dirigenten* (chefs d'orchestre) comme Eugen d'Albert, Leo Blech, Oskar Fried, Humperdinck, Ferdinand Löwe, Hans Pfitzner, Max Reger, Max von Schillings, Stävenhagen, Ernst von Schuh, Siegfried Wagner, Richard Strauss, Felix von Weingartner, Bruno Walther, Arthur Nikisch, etc., etc., qui parcourent continuellement l'Europe centrale, l'Amérique, la Russie et l'Angleterre, pour diriger les grands concerts symphoniques institués dans chaque ville,— si petite soit-elle,— en dehors de ces notoriétés musicales, le *Konzertarrangeur*, comme on l'appelle là-bas, s'adresse également aux trios, aux quatuors, aux virtuoses de piano et de violon qui se mettent parfois à deux ou trois pour interpréter des sonates, tels d'Albert et Burmester, Lamond et Hubermann, Mayer-Mahr-Grünfeld, Reger et Schnirlin, etc. Viennent ensuite tous les virtuoses individuels : pianistes, violonistes, violoncellistes, harpistes, joueurs de clavecin et d'épinette, les chanteurs et cantatrices (*Liederabende*), les interprètes de la chanson populaire dans tous les pays, les danseuses artistiques (Isadora Duncan, Rita Sachetto, les sœurs Wiesenthal, Ruth Saint-Denis, etc.), les musicographes conférenciers (Dr Max Burchkhardt, Albert Friedenthal, Dr Leopold Schmidt (critique du *Berliner Tageblatt*), Prof. Henry Thode), les grands récitateurs qui lisent eux-mêmes leurs œuvres (Wolzogen, Wedekind, Hauptmann, Dehmel, Arno Holz, Herbert Eulenberg, Hanns Heinz Evers, Ludwig Fulda, etc.), les critiques et les savants qui parlent de littérature, de philosophie, d'économie politique, d'art, etc., les astronomes, les explorateurs (Sven Hedin, par exemple, a gagné 25.000 marks dans un hiver grâce à ses conférences à travers l'Allemagne).

Le champ est vaste, comme on le voit. On y constate le même esprit méthodique et organisateur qui préside à l'activité de tout l'empire.

La décentralisation confédérative permet à chaque ville de

développer un maximum d'effort : c'est une émulation qui se répercute à travers toute l'étendue du territoire et qui gagne peu à peu les pays soumis à l'influence de l'empire. L'initiative privée (sous forme de sociétés par action, présidées par des patriciens les plus en vue, sous le protectorat des princes), ainsi que l'appui officiel des municipalités et des cours régionales ont progressivement pourvu à l'édification des salles nécessaires ; grandes salles avec estrade et orgue pour les orchestres importants, salles plus petites pour la musique de chambre, les *Liederabende*, les conférenciers et les virtuoses.

Chaque grand centre d'Allemagne et d'Autriche possède un nombre de salles qui suffit à ses besoins. A Berlin, par exemple, il y en a quinze :

<i>Grosser Konzertsaal der Philharmonie</i>	(3000 places)
<i>Beethoven-Saal</i>	(1000 places)
<i>Oberlicht-Saal der Philharmonie</i>	(400 pl.)
<i>Singakademie</i>	(1300 pl.)
<i>Blüthner-Saal</i>	(1200 pl.)
<i>Klindworth-Scharwenka-Saal</i>	(600 pl.)
<i>Bechstein-Saal</i>	(500 pl.)
<i>Choralion-Saal</i>	(400 pl.)
<i>Künstlerhaus</i>	(500 pl.)
<i>Grosser Saal der Kgl. Hochschule</i> (Conservatoire royal)	
	(1000 pl.)
<i>Kleiner Saal</i>	« (500 pl.)
<i>Grosser Saal in Architektenhaus</i>	(400 pl.)
<i>Kleiner Saal</i>	« (200 pl.)
<i>Harmonium Saal</i>	(200 pl.)
<i>Meister-Saal</i>	(300 pl.)

Dès le mois de septembre, il est presque impossible d'en trouver une seule qui soit libre pour le courant de la saison. C'est ce qui explique la moyenne de dix à quinze concerts par soir à Berlin. Mais il n'y a pas que Berlin. Breslau possède quatre salles, Dresde dix, Francfort sept, Hambourg huit, Leipzig douze, Munich huit, Vienne neuf. L'énumération serait trop longue.

Chaque ville tient à posséder un grand orchestre symphonique, afin de pouvoir interpréter par ses propres moyens les œuvres importantes, sous la direction des grands *kapellmeister*. Ici, l'organisation des musiques militaires joue un grand

rôle. Les musiciens militaires sont tous des artistes de métier, sortis des conservatoires. Ils jouissent de la plus grande liberté; ils ont le droit de s'habiller en civil et de faire partie des orchestres d'opéra et des orchestres symphoniques. Ce ne sont pas des soldats, en un mot. Chaque régiment possède une musique qui est un peu composée comme celle de notre garde républicaine. Grâce à cet apport, toutes les villes à garnison (Dieu sait si elles sont nombreuses) sont en mesure de réunir un orchestre homogène et durable, à la tête duquel on met un *kapellmeister* de réputation. Si l'on considère à la fois les grandes municipalités généreuses, les nombreuses cours régionales, les orchestres symphoniques et les opéras d'Allemagne, on se rendra compte du champ ouvert à l'activité des grands musiciens; elle peut s'exercer largement et dans des conditions pécuniaires avantageuses. Dans chaque ville provinciale, les grands magasins de musique (*Musikhandlungen*), où afflue régulièrement le public, se chargent d'organiser les concerts et les soirées. Ils annoncent dans les journaux locaux leur programme du mois; ils exposent dans leur devanture les photographies et le matériel nécessaire. Ils vendent enfin les billets et possèdent un plan de l'agencement des salles pour que le public choisisse ses places. Les billets de théâtre et de concert sont également vendus soit dans des kiosques municipaux concessionnés (comme à Munich), soit dans les grands magasins (Wertheim à Berlin) soit dans les *Reisebüreaux* (sorte d'agences Cook) où les étrangers ont coutume de s'adresser.

Toutes les cités allemandes possèdent donc leurs grandes *Musikalienhandlungen* où se concentre la vie musicale et artistique de la ville: Bote et Bock, à Berlin, Joh. Aug. Böhme, à Hambourg, B. Firnberg, à Francfort, F. Ries à Dresde, Alfred Schmid Nachfolger, Otto Bauer, à Munich, Soldan, à Nuremberg, Guttmann, à Vienne, Pabst, à Leipzig, etc., etc. Je cite au hasard de la mémoire.

Ces maisons servent d'intermédiaire entre les artistes et le public. Elles préparent un an à l'avance la saison musicale et littéraire; elles engagent les virtuoses, les chefs d'orchestre, les récitateurs, les auteurs. Grâce à elles, l'artiste va d'une ville à l'autre sans difficultés et sans à-coups.

En outre, les organisateurs de concerts ont l'habitude de

publier chaque année un agenda où ils réunissent les renseignements les plus précieux sur la composition des orchestres de chaque ville, sur le nombre des salles disponibles, sur leur contenance, sur le prix de location, sur les frais de publicité et d'affichage, sur les programmes des saisons précédentes, sur les hôtels où des conditions spéciales sont assurées aux artistes en tournée, etc.

Les grandes fabriques d'instruments qui abondent en Allemagne, (Bechstein, Blüthner, Ibach, Perdux, Feurich, Steinweg, Steinway, Kaim, Perzina, etc.) soutiennent le mouvement à leur tour, en construisant des salles qui portent leur nom. La location en est minime. Au besoin, les frais sont mis au compte de la réclame pour la firme, qui fait ainsi affluer chez elle un public où elle peut trouver des acheteurs.

De son côté, une grande partie du public n'a pas tardé à s'organiser concurremment, afin de supprimer les intermédiaires inutiles et coûteux entre lui et l'artiste (1), afin aussi de fixer lui-même le genre, le détail et la répartition de ses distractions intellectuelles au cours de l'année. C'est surtout le cas des petites villes où, faute d'impresarios locaux, de *Musikhandlung* entreprenante, la clientèle s'unit en sociétés privées. Mais ces *Musikvereinen*, *Tonvereinen*, *literarische Gesellschaften*, *Kunstvereinen*, etc., existent aussi dans les plus grands centres, l'Allemand aimant beaucoup à s'associer. Ces sortes de coopératives créent un mouvement artistique privé. Elles comptent parfois jusqu'à sept à huit mille membres qui payent une cotisation annuelle. Pendant l'été, la *Vorstandsschaft* (présidence, comprenant un président, deux vice-présidents, un caissier, un secrétaire) prépare le programme de l'hiver, dix ou douze soirées éclectiques : concerts symphoniques, musique de chambre, *Liederabende*, danse, récitation, etc. Un programme élégamment imprimé donne les dates des soirées et les salles où elles ont lieu ; il est envoyé, en septembre, à tous les membres, qui peuvent retirer leurs billets au siège de la société, contre paiement d'une somme minime. Il n'y a donc pas de vente publique de billets, aucun frais de réclame. Les artistes sont engagés par correspondance contre

(1) C'est ce qu'ont fait aussi avant la guerre les artistes eux-mêmes. On m'offrit la présidence d'une société qui avait pour but d'aider les débutants, de les protéger contre l'exploitation des grandes agences, qui leur font payer les salles, la réclame et l'affichage plus chers qu'il ne faut.

un cachet fixe, qui varie, suivant la ville et la notoriété de l'artiste, de 300 à 2000 marks. La presse est invitée et publie un compte-rendu détaillé de la soirée. Il existe en Allemagne 350 sociétés de ce genre.

Il est clair que l'architecture de la salle de concert a été influencée par l'essor de la vie musicale. On a essayé de réunir dans les édifices modernes toutes les commodités. On a surtout étudié la question de l'éclairage, qu'on atténue peu à peu pour permettre à l'attention de se concentrer (1). Rien n'est plus odieux, par exemple, que d'écouter du Chopin dans une salle fastueuse, éclaboussée de lumière.

Dans l'Allemagne du Nord, les temples protestants se transforment plusieurs fois par an en salles de concert ; c'est là que les *Bachvereinen*, etc., donnent leurs auditions de musique religieuse l'après-midi.

A Berlin, où l'énorme concurrence triple les exigences du public, quelques *Konzertarrangeurs* ont introduit la coutume des *Elite-Konzerte*. L'impresario retient la grande salle de la Philharmonie, qui contient 3000 personnes, et engage pour la même soirée trois ou quatre grands artistes ; un pianiste, une cantatrice, un violoniste ; les combinaisons sont multiples. De cette façon, pour un prix unique et dans une même séance, le public peut entendre trois ou quatre grandes individualités artistiques différentes, ce qui rompt la monotonie d'un programme exécuté par une seule personne. La grandeur de la salle et la possibilité de recettes qui en découle permet à l'arrangeur de payer à chacun des artistes le même cachet que ce dernier a l'habitude de recevoir pour ses soirées individuelles.

§

Il est une question primordiale qui trouve ici sa place comme conclusion naturelle au mouvement artistique, littéraire et théâtral de l'Allemagne, c'est la question de la presse.

L'importance du journalisme n'est mise en doute par personne. Le quotidien reste — en dépit de toutes les critiques — l'informateur et l'éducateur du public. S'il est vrai qu'il reflète parfois la mentalité d'un peuple, ce n'est qu'une conséquence

(1) La plupart des salles modernes sont munies d'une *Oberlicht* (lumière d'en haut). La source lumineuse est invisible ; elle agit par réverbération sur le plafond et son intensité peut être réglée à volonté.

inévitable, mais ce n'est pas là son rôle, qui doit être actif avant tout.

Aucun effort national, aucun travail utile, aucune réforme nécessaire, aucune émulation féconde n'est possible si la presse, consciente de ses devoirs, ne soutient pas de toutes ses forces l'initiative privée ou publique. Rien de ce qui a trait à l'activité intellectuelle de la nation, de la ville, ne doit lui échapper. Il faut qu'elle s'en occupe avec *compétence* et *impartialité* (autant que l'impartialité est humainement possible). En tout cas, la question malpropre de *boutique* ne doit jamais entraver les fonctions de la critique.

En Allemagne, le journal se scinde en deux parties distinctes : la partie rédaction et la partie publicité ; elles ne se pénètrent pas. Entre les deux, il y a *encore* une cloison étanche. Je dis *encore*, parce que les organismes sociaux, comme les organismes humains, s'intoxiquent à la longue. Il est possible que cet âge d'or n'ait pas éternellement duré chez nos adversaires. Je connais des scandales à Berlin et ailleurs, dans ce domaine. Toutefois ils demeurent des exceptions. La conception du rôle de la presse est saine.

Quand un jeune poète publie une œuvre, quand un jeune virtuose donne un concert, quand un théâtre, si humble soit-il, affiche une première, la rédaction en fait part au public ; cela n'a rien à voir avec la publicité payante. Il serait injuste de ne pas souffler mot d'un événement intéressant, parce que les organisateurs ou les promoteurs n'ont pas le moyen d'insérer. Le journal allemand estime qu'il doit tenir ses lecteurs au courant de ce qui se passe dans le monde. De même, chaque rédaction réserve le bas de ses pages aux feuilletonnistes qui, chaque jour, chacun à son tour, commentent, d'après leurs compétences spéciales, tout ce qui a trait à la musique, au théâtre, à la littérature, aux Beaux-Arts, aux sciences, etc.

Le débutant — qui sera peut-être le grand homme de demain — trouve donc dans la presse un appui naturel. On ne l'ignore pas ; on note ses efforts, on enregistre son activité ; on le blâme, on l'encourage, à tort peut-être, mais enfin, on le prend au sérieux, on s'occupe de lui.

Le plus petit journal de province ressemble — sous ce rapport — au plus grand quotidien de Berlin ou de Munich.

Tout comme lui, il a ses rubriques spéciales ; on y traite, avec intérêt et savoir, les manifestations artistiques locales.

Ce principe est une force.

Faut-il s'étonner à présent que le public allemand soit si bien au courant des questions musicales, littéraires, artistiques à l'ordre du jour ? Qu'il s'intéresse au livre, au théâtre, à la salle de concert ? Qu'il connaisse et accueille les étrangers célèbres ?

C'est en grande partie sa presse qui en est cause.

De par son organisation, le journal allemand a travaillé puissamment à l'essor de l'empire. Tout s'enchaîne, tout se tient dans l'organisme social d'un peuple.

A Berlin, j'étais mieux au courant de ce qui se passait d'intéressant, de *vraiment intéressant*, en France que si j'avais vécu à Paris même. Il me suffisait de lire chaque semaine la longue lettre si bien documentée du correspondant parisien du *Berliner Tageblatt*. Les journaux français que je parcourais ne me renseignaient que sur les scandales.

Il est vrai que le correspondant à Paris d'un grand journal allemand est payé 30.000 francs par an. Pour ce prix, on peut avoir un homme de valeur. En tout cas, on lui donne non seulement les moyens de se documenter et de tenir son rang, mais encore on lui réserve la place nécessaire dans le journal.

C'est ainsi qu'on savait tout ce qui se passait chez nous, là-bas : les efforts intéressants des petits théâtres, le mouvement des cénacles littéraires et artistiques, les manifestations musicales, etc.

Investigatrice, la Presse enregistrait tout. N'est-ce pas là sa raison d'être ?

Nous autres, nous éprouvions un chatouillement mesquin d'amour propre à nous sentir ainsi étudiés, épiés, — quand nous le savions —, mais nous continuions à vivre derrière notre muraille de Chine, dans l'ignorance candide de ce qui se passait chez nos voisins.

Il a fallu cette guerre pour nous ouvrir les yeux, et pour donner à ceux qui *ont vu* le droit de raconter tardivement ce qu'ils savent.

MARC HENRY.