

BNF Partenariat

feront dans ces conditions M. Giolitti et ses quelques amis? On dit assez couramment que la défaite qui a frappé le parti ne leur a pas fait perdre leurs espoirs. On va même jusqu'à assurer, mais à voix basse, que le successeur de M. Nitti sera M. Giolitti... A l'heure, sans doute prochaine, où éclatera la crise ministérielle, la Chambre aura l'occasion d'exprimer avec netteté ses tendances. On verra alors si, comme les élections semblent l'indiquer, la défaite du giolittisme est complète et définitive ou si, au contraire, elle n'a été qu'apparente et provisoire.

A côté des hommes nouveaux qu'il a appelés, le pays a réélu un assez grand nombre de sortants. Ces anciens seront sans doute dans la Chambre nouvelle des éléments modérateurs et calmeront les juvéniles ardeurs des nouveaux venus. Mais, si sages et si pondérés que puissent être leurs conseils, ils ne suffiront pas à assurer l'ordre dans une Assemblée qui, par sa composition même, le milieu social auquel appartient la majorité de ses membres, les vues politiques de ceux-ci, s'annonce comme devant être volontiers turbulente. M. Orlando en a assumé la présidence, à la place de M. Marcora, trop âgé pour cette charge difficile. Mais un président actif n'est pas le seul maître qu'il faut souhaiter actuellement à la Chambre italienne. Comme le pays, elle a besoin d'un chef de gouvernement, qui ait une volonté, une politique nette. M. Nitti, depuis qu'il est au pouvoir, semble avoir connu bien des hésitations et conduit les affaires au jour le jour. La situation nouvelle née des élections nécessite une plus grande fermeté et une vue plus nette et plus haute de la route à suivre.

ERNEST LÉMONON.

DEUX CENT CINQUANTE ANS A L'OPERA (1669-1919) ⁽¹⁾

Autre révolution : en 1726, pour le *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, voici comme décorateur, le successeur de Bérain fils, le chevalier Servandoni, dont *le Mercure* décrit à ses lecteurs, et sans leur faire grâce d'un détail, les prestigieuses inventions architecturales et décoratives. Trois ans plus tard, on note l'apparition éphémère de deux intermèdes italiens ; cela ne tire guère à conséquence à l'époque ; cependant, plusieurs recommencent à comparer la musique française avec l'italienne, que le Concert spirituel, fondé aux Tuilleries, pour les jours de relâche de l'Opéra, importe déjà avec succès. A l'Opéra, les amateurs préfèrent encore nettement ce qu'on appellera par la suite le « plain-chant » de Lully. A la rentrée de Pâques de 1732, on applaudit

en même temps que la *Jephthé*, de Montéclair, première tragédie biblique, les embellissements apportés à la salle du Palais-Royal, qui sert depuis un demi-siècle à l'Académie.

C'est dans ce cadre rajeuni que se produisent les chefs-d'œuvre de Rameau, dont la musique est jugée d'abord trop savante, trop difficile, mais dont la nouveauté, la richesse harmonique plaisent bientôt, puisque, de deux en deux ans, succèdent à *Hippolyte et Aricie*, les *Indes galantes*, *Castor et Pollux*, les *Festes d'Hébé* et *Dardanus*, et dix autres ouvrages dont les reprises vont alimenter l'Opéra jusqu'à l'arrivée du chevalier Gluck.

Avec Rameau, mal secondé en général par de piètres collaborateurs littéraires, le genre créé par Lully « atteint au suprême degré la perfection ; l'effort de la première moitié du XVIII^e siècle aboutit à quelque chose de définitif, au développement du spectacle, à l'étalage du merveilleux, au scintillement de la féerie ». L. de La Laurencie). Rameau triomphe bientôt, à la cour comme à la ville ; la plupart de ses ouvrages sont d'abord donnés à Versailles ou à Fontainebleau, dont les spectacles sont extrêmement brillants vers le milieu du siècle. On trouve même que la troupe de l'Opéra, souvent mise à contribution pour les scènes de la cour, par les Menus-plaisirs du roi, néglige un peu trop la scène parisienne : aussi le successeur de Thuret, François Berger (1744-1748) obtient-il une subvention annuelle de 80.000 livres pour ce service. Mais les seize premiers mois de sa gestion il a perdu 250.000 livres. Le conseil royal révoque alors le prince de Carignan, et « donne » l'Opéra à la ville de Paris, sous les ordres du ministre d'Argenson. Rebel et Francœur, ces deux frères siamois de la musique, auteurs d'un nombre respectable de partitions écrites en collaboration ; Royer et de rechef Thuret ; puis Bontemps et Levasseur, se partagent la direction de 1749 à 1757.

C'est alors que se produit la première guerre musicale : l'arrivée des « bouffons » italiens, en 1752, provoque pendant deux ans des polémiques d'une rare violence. Les Bouffons finalement quittent la place, et remportent leurs intermèdes, non sans avoir, malgré tout, influencé le goût public et les compositeurs français ; on le voit bien à la reprise de *Castor et Pollux*, que Rameau a refondu depuis dix-sept ans. C'est alors que Jean-Jacques Rousseau, qui a si violemment pris parti contre la musique française, donne son opéra-comique français du *Devin du village* (1752), et que Dauvergne fait jouer les *Troqueurs* aux Italiens.

Les dix années de la seconde direction de Rebel et Francœur n'offrent rien de bien saillant au point de vue musical : elle ne fait qu'exploiter le réper-

(1) Voir le numéro précédent

toire courant, de Lully à Rameau. Aussi bien, un événement soudain vient-il les dispenser de chercher des chefs-d'œuvre. Le 6 avril 1762, la salle où l'Opéra vivait depuis quatre-vingt-dix ans, disparaît dans les flammes, et l'Académie royale se réfugie dans l'ancienne « salle des machines » des Tuilleries, où le chevalier Servandoni venait de donner ses spectacles. Deux musiciens, Berton et Trial leur succèdent (1767-1769). Chef d'orchestre du théâtre, Berton passait la baguette à son prédécesseur Francheur. La Ville ayant repris l'Opéra, il resta à sa tête, avec Trial, Dauvergne et Joliveau. Résultat : 500.000 livres de dettes. Il faut croire que la nouvelle salle du Palais-Royal, inaugurée le 26 janvier 1770, et vivement critiquée (comme toutes les nouvelles salles de théâtre), n'attirait pas les amateurs ; on voit, en effet, *Castor et Pollux* faire 500 livres de recette en 1772 ! Un peu plus tard, des « fragments » donnent encore moins ; par contre, le même *Castor* fait 3.000 livres. Aussi, Louis XVI, remit-il la direction entre les mains de ses Menus-plaisirs (1776-1778).

III

La seconde guerre musicale venait de commencer. Depuis deux ans, Gluck avait donné *Iphigénie* et *Orphée*, déchaînant des discussions que l'arrivée de l'Italien de Piccini, ex-protégé de Mme Dubarry, ne faisait qu'envenimer. Cette fois, la polémique prenait un tour plus violent encore qu'au temps des Bouffons ; et cela s'explique en partie par ce fait que la presse périodique s'était fort développée depuis lors ; Gluck lui-même, ayant dans son parti le premier journal quotidien qui ait paru en France, le *Journal de Paris*, ce n'était plus seulement un échange de brochures qui se faisait entre les deux camps, mais des ripostes incessantes, dans les différents organes dont on disposait de part et d'autre. Il faut tenir compte, en outre, de l'émancipation croissante aux approches de la Révolution, et de la fermentation endémique des esprits, qui caractérise le règne de Louis XVI.

La lutte entre Gluckistes, Ramistes et Piccinnistes fit définitivement pencher la balance en faveur de l'« Orphée germanique » comme on disait alors. Rameau disparut de l'Opéra, avec *Castor et Pollux*, en 1785, tandis que Gluck, dominant un demi-siècle de notre histoire lyrique, se maintint jusqu'à l'avènement de Rossini, aux environs de 1830. Ces cinquante ans de notre histoire lyrique, qui se poursuivent au milieu des événements de la Révolution et de l'Empire, n'ont pas sans gloire pour notre Ecole française vers laquelle tournent les yeux les grands compositeurs étrangers. Si Piccinni ne laisse pas grande trace dans le répertoire, com-

parativement à Gluck, ses compatriotes Sacchini et Salieri le dotent de deux chefs-d'œuvre : *OEdipe à Colone* (1787), qui fut le plus grand succès de l'ancien Opéra, avec près de six cents représentations et *les Danaïdes* (1784). Cependant plusieurs courants, plusieurs tendances se partagent les compositeurs qui écrivent pour l'Opéra. Les musiciens des Grâces, des Plaisirs, des Amours, les galants petits maîtres du siècle de Louis XV, conservent encore leurs fidèles, mais les Italiens d'une part, Gluck de l'autre, sont venus, qui font trouver un peu fâches et mièvres les partitions des Mouret, des Mondonville et de Rameau lui-même.

La période gluckiste est un retour à une antiquité plus sévère (Gluck ne prend-il pas, ainsi que ses imitateurs, pour librettistes Racine lui-même et Quinault, mis au goût du jour?), — à une antiquité telle qu'on la conçoit sous Louis XVI. Mais, concurremment à ce retour à l'antique, le livret d'opéra tend à se moderniser ; sous l'influence de la tragédie bourgeoise et de l'opéra-comique, il devient mélodramatique ; de mythologique et héroïque, il devient historique, comme celui de Métastase, chevaleresque et patriotique. La sensibilité, la vertu à la Rousseau, qui se donne libre cours à l'Opéra-Comique, avec Grétry par exemple, l'esprit civique qui s'éveille chez les contemporains du marquis de Lafayette et de M. de Monthyon, animent tour à tour la mise en scène d'opéras nouveaux qui évoquent à nos yeux les toiles de Greuze ou de David, au lieu de nous transporter devant les paysages galants d'un Pater et d'un Watteau, ou les tableaux voluptueux d'un Boucher.

Voici le fait-divers attendrissant du *Seigneur bienfaisant* que Floquet met en musique (1780), *l'Embarras des richesses*, de Grétry (1871) ; *Adèle de Ponthieu* de Laborde et Berton (1772), remis en musique par Piccinni (1781) ; *Ermelinde princesse de Norvège*, de Phildor, (1767) dont un chœur, *Jurez sur vos glaives sanglants*, deviendra célèbre sous la révolution. Voici *Péronne sauvée de Dezède*, *Pizarre ou la Conquête du Mexique*, de Candeille, *Louis IX en Egypte*, de Lemoyne... On voit poindre ça et là le romantisme et le réalisme dans ces livrets sinon dans les partitions, où les compositeurs s'efforcent de s'approprier les procédés nouveaux du chevalier Gluck. Berton et Phildor refont les leurs pour les reprises postérieures à 1774. Beaumarchais, avec Salieri, s'efforce, dans *Tarare*, de mêler tous les genres.

La révolution donne naissance à des productions non moins étonnantes, auxquelles collaborent sans vergogne des musiciens tels que Grétry. Mais alors, la grande scène lyrique est loin de résumer tout le mouvement musical. La liberté des théâtres lui étant

ses priviléges exclusifs, lui a créé des concurrents : l'Opéra-Comique, qui a grandi malgré toutes les entraves apportées à son développement par l'Académie royale de musique, et le théâtre Feydeau. Il faut arriver à l'Empire, qui limite à trois le nombre des scènes lyriques (Opéra, Opéra-Comique et Italiens) pour la voir reprendre son lustre d'ancien régime.

Après l'incendie de 1781, l'Opéra s'est transporté au boulevard Saint-Martin, dans une salle construite en quatre mois, — salle « provisoire » qui ne disparaîtra qu'en 1871, incendiée elle aussi. De Vismes de Valgay, puis Berton et Dauvergne en ont assumé la direction (de 1778 à 1790) ; puis la Ville de Paris, une fois de plus, l'a repris pendant deux ans pour le donner à Francœur, le neveu, et Cellerier, qui ont pour successeurs, de 1793 à 1797, un comité, puis une commission d'administration. Devenu, après le Dix-Août, Théâtre des Arts, la Révolution lui a fait quitter le boulevard la veille du 9 thermidor et l'a installé dans une grande et belle salle dont on a exproprié la citoyenne Montensier, en face de la Bibliothèque nationale, rue de la Loi (ci-devant rue de Richelieu). On y fait des recettes fantastiques..., en papier-monnaie : le 18 prairial an IV (6 juin 1796), avec *Iphigénie en Tauride*, *l'Hymne à la Victoire* et le ballet de *Psyché*, la recette monte à 1.071.350 livres, mais la valeur de l'assignat étant de dix centimes pour cent livres, la recette réelle est de 1.071 livres et sept sous !

Les diverses gestions essayées ne sont pas plus heureuses les unes que les autres, et il faut arriver au Consulat et à l'Empire pour retrouver un peu de stabilité dans l'administration lyrique. De 1802 à 1807, Morel-Lemoine dirige, sous les ordres du préfet du Palais, M. de Lyçay ; il passe la main à Picard (1807-1816), sous les ordres de la surintendance des théâtres. La Restauration pratiquera de même.

De la Révolution à la Restauration, la salle de la rue de la Loi fut témoin des manifestations les plus diverses, où la musique n'avait pas toujours le principal rôle. Jadis, sous Louis XIV et Louis XV, l'Opéra célébrait, dans ses prologues, les grands événements du règne : mariages, naissances princières, traités de paix. Sous la Révolution, on y représente toute une série d'ouvrages patriotiques, dont les sujets sont empruntés soit à l'antiquité, soit à l'actualité. Après le *Triomphe de la République*, de Joseph Chénier et Gossec, créé d'abord au boulevard Saint-Martin, c'est la *Patrie reconnaissante*, de Candeille, (six semaines avant le *Mariage de Figaro* de Mozart, paroles de Notaris, joué cinq fois seulement ; le *Siège de Thionville* de Jadin ; *Miltiade à Marathon* et *Toute la Grèce*, de Lemoyne ; *Horatius Coclès*, de Méhul ; *Toulon soumis*, « fait historique », de Rochefort ; *la Réunion du Dix-Août*, « sans-culottide en cinq

actes et en vers mêlés de déclamations, de chants, danses et évolutions militaires », par Rouquier et Moline, le librettiste de *l'Orphée* de Gluck. « Sur le théâtre d'*Iphigénie* et de *Didon*, ce n'étaient plus que roulements de tambours, coups de canon, appels de clairon. L'Opéra qui depuis un siècle et demi avait été un Olympe païen, s'était tout à coup changé en un camp... Le public était très curieux de ces spectacles émouvants. La preuve en est dans les 444.539 livres de recette que l'Opéra fit pendant l'exercice 1792-1793. » (A. de Lassalla). *Denys le tyran*, *la Rosière réupublicaine*, tous deux de Grétry, sont les derniers ouvrages de la période révolutionnaire. Puis, pendant trois ans, jusqu'à *l'Anacréon chez Polycrate*, du même Grétry, pas une nouveauté.

L'antiquité, si fort en vogue durant la Révolution, reprend ses droits, au théâtre, sous le Directoire. On remarque pourtant encore une pièce patriotique de circonstance : *La nouvelle au camp, ou le Cri de vengeance* (12 juin 1799), suggérée par l'assassinat des plénipotentiaires français à Rastatt. L'année suivante, la veille de Noël offre une nouveauté incomparablement plus musicale : le théâtre des Arts exécute en concert *la Création du Monde*, de Haydn. Ce soir-là, la tragédie se jouait dans la rue. On sait que ce fut en se rendant à cette audition que la voiture du premier Consul, sortant des Tuilleries par la rue Saint-Nicaise, faillit être pulvérisée par la « machine infernale ». Bonaparte arriva un peu en retard rue de la Loi, mais le public ne sut rien, jusqu'à l'entr'acte de l'oratorio. Ce genre de musique, qui n'avait plus cours depuis longtemps en France, où il avait joui d'une certaine vogue aux Concerts spirituels des Tuilleries, inspira très probablement à Guillard et à Lesueur *la Mort d'Adam* (1809), et à Hoffmann et Kreutzer *la Mort d'Abel* (1810). Ces deux essais bibliques n'eurent qu'un succès modéré ; malgré les ballets dont Gardel avait agrémenté celui de Lesueur, *la Mort d'Adam* ne parut qu'un petit nombre de fois ; celui de Kreutzer eut une reprise, en 1823, qui provoqua la lettre enthousiaste du jeune Berlioz, si souvent citée :

« O génie !
« Je succombe ! je meurs ! les larmes m'étouffent ! *la Mort d'Abel* ! dieux !...
« Quel infâme public ! il ne sent rien ! que faut-il donc pour l'émouvoir ?... »

Le jeune romantique, — encore étudiant en médecine à l'époque, — s'exclame ainsi pendant vingt lignes, et termine en déplorant « l'insensibilité de ces gredins de ladres, qui sont à peine dignes d'entendre les pantalonnades de ce pantin de Rossini ! Ah ! Génie !!! »

L'« infâme public », en effet, ne pouvait se contenter de la géniale partition de l'honnête Kreutzer,

et il ne goûtait ce pseudo-oratorio qu'à la condition qu'il fût suivi d'un ballet du répertoire. Il en était de même d'un *Saül* des citoyens Morel, Deschamps et Després, musique (?) de Kalkbrenner et Lachnith, dans lequel ces cinq auteurs avaient pillé poètes et compositeurs : Racine, J.-B. Rousseau, Paisiello, Cimarosa, Haendel, Haydn, Mozart, etc. *Saül* se maintint, accompagné d'un ballet, de 1803 à 1818. L'un des auteurs de ce ravaudage, Lachnith, est le même qui, deux ans plus tôt, avait tiré de la *Zauberflöte* de Mozart le monstrueux pastiche institué *les Mystères d'Isis*, avec le même Morel ci-devant de Chédéville ; ce fut la seule forme sous laquelle on connaît en France, jusqu'en 1827, le chef-d'œuvre de Mozart !

Le répertoire de l'Académie impériale de musique n'offre, avant *la Vestale* de Spontini, rien de saillant que *l'Ossian ou les Bardes* de Lesueur (1804). *Ossian*, qui inaugura l'Académie « Impériale » de musique, était une tentative romantique, qui n'eut que peu de succès, malgré le grand talent, trop sévère au gré du temps, de Lesueur. Et lorsqu'on décerna, — une seule et unique fois, — le prix décental d'opéra fondé par l'Empereur, ce fut l'Italien Spontini qui l'emporta sur le compositeur français. Après l'antiquité Louis XVI, qui s'exprime si magnifiquement dans les tragédies lyriques de Gluck et de son école, voici l'antiquité Empire, dans le style de David et de Talmá. Le prototype, le chef-d'œuvre du genre, est *la Vestale*, qui se maintint au répertoire jusqu'en 1830, avec deux cents représentations. Spontini triomphait encore l'année suivante, avec *Fernand Cortez*, opéra historique, celui-là, et à grand spectacle ; la « cavalerie », — seize chevaux des écuries du cirque Franconi, montés par leurs écuyers en somptueux costumes tout ruiselants d'or, — n'en fut pas la moindre attraction.

Insensiblement l'opéra mythologique, dont les sujets, on finit par en convenir, sont rebattus, usés, perd du terrain ; à la noble ordonnance de jadis, va succéder le tableau historique. Après la tragédie, le drame : l'âge de Scribe est proche.

Mais, l'Académie impériale redevient royale, après vingt-trois ans de révolution... Les événements de 1814 et 1815 ne sont pas sans avoir leur répercussion rue de Richelieu, ci-devant rue de la Loi. Dans le pâle répertoire qu'exploitent Picard et ses successeurs, en attendant l'avènement de Rossini, on remarque plusieurs pièces de circonstance : à la fin de l'Empire, *l'Oriflamme*, de Méhul, Paér, Berton, Kreutzer, et Gardel, pour la chorégraphie (1^{er} février 1814) ; et pendant les Cent-Jours, *Pélage ou le Roi de la paix* (23 avril 1814), de Spontini et Gardel ; enfin, l'année suivante, *l'Heureux Retour*, de Persuis, Berton, Kreutzer, ballets de Milon et Gardel.

Ces titres et ces dates disent assez de quoi il était question dans ces rapsodies brochées à la hâte, dans la bousculade des événements que devait commenter et rendre sensibles aux yeux du public la grande scène officielle. Mais en attendant l'« heureux retour » de Louis XVIII « roi de la paix », l'Opéra affichait, le 1^{er} avril 1814, *le Triomphe de Trajan*, qui fut remplacé à la dernière heure par *la Vestale*. L'empereur de Russie et le roi de Prusse, des princes, une multitude d'officiers étrangers, assistaient au spectacle. On chanta le vieux chant français de *Vive Henri IV*, aggravé d'une improvisation sur le même air : *Vive Guillaume et ses vaillants guerriers !* Pourtant, le peuple ne vibrait pas précisément à l'unisson de cet enthousiasme royaliste, car les faubourgs fumaient encore des incendies allumés par les combats de la veille.....

IV

Enfin Rossini vient ! L'époque spontinienne, succédant au règne de Gluck et reléguant, jusqu'à Aubert et Halévy, les compositeurs français au second plan, marque une révolution vers l'opéra moderne le « grand opéra », dont le répertoire méyerbeerien sera la plus complète expression.

Les fêtes et spectacles de la Révolution, d'un côté, de l'autre, la concurrence active faite à l'Opéra par les théâtres jadis ses subordonnés et dans lesquels régnait l'internationalisme musical, ont contribué, sinon à révolutionner, du moins à faire évoluer assez rapidement l'Académie (impériale, puis de rechef royale) de musique, vers la forme romantique que réclamait, en somme, le public. *Le siège de Corinthe*, de Rossini, seconde version de son *Mammetto II*, ouvre l'ère nouvelle qui, en dix ans, va donner *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *la Muette*, *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *la Juive*. Et pourtant cette partition faisait écrire à Vitet que Rossini avait « porté les effets harmoniques à un tel degré de complication, qu'il était permis de se demander s'il n'avait pas rendu toute innovation impossible » (!)

Aux environs de 1830, la musique, comme la peinture et la littérature, allait avoir aussi son romantisme. Ce fut pour l'Opéra la fortune, dans tous les sens du mot : car, depuis Lully, le règne de Louis-Philippe nous montre, avec le Dr Véron, le premier directeur qui n'ait pas quitté la place sans déficit.

Ramenant un Papillon de La Ferté à la tête des Menus-plaisirs (ce n'était plus le même, car l'intendant de Louis XVI avait été guillotiné), la Restauration avait confié l'Opéra à des musiciens : Choron et Persuis d'abord (1816-1819), puis Viotti, le célèbre violoniste, enfin Habeneck et Duplantys (1821-

1824-1826). Lubbert clôture l'ancien régime. La haute direction était réservée au surintendant : Pailllon, de Blacas, de Lauriston, le duc de Doudeauville, et enfin le vicomte Sosthène de La Rochefoucault. « Le descendant de l'auteur des *Maximes*, le vicomte Louis-François-Sosthène, ne poursuivait pas de ses soupirs une duchesse de Longueville de l'Opéra, écrit A. Royer ; mais sa dévote passion s'en prenait aux jupes des danseuses qu'il faisait ralentir pour ne point donner aux spectateurs de coupables pensées... Sous cette administration morale, l'Opéra coûta à la liste civile, en l'année 1827, la somme énorme de 966,000 fr., malgré la subvention de l'Etat et les 300.000 francs perçus à titre de redevance sur les théâtres secondaires et sur les spectacles de curiosités. »

(A suivre.)

J.-G. PRODHOMME

LA DIMINUTION DU GOUT AU TRAVAIL

S'il est vrai, comme l'assurent les économistes et les sociologues, qu'« une vague de paresse » passe sur les nations européennes qui ont le plus intensément participé à la guerre, c'est un phénomène naturellement explicable par la loi de réaction. On peut même le tenir pour certain en vertu de cette loi. Les peuples, ainsi que les individus, surmenés moralement et physiquement, éprouvent le besoin de se reposer avant de se livrer à un nouvel effort. L'organisme humain ne possède, en effet, qu'une puissance limitée, et il ne se dépense trop que pour s'arrêter plus longtemps.

Ce phénomène, tout inévitable qu'il soit, n'en constitue pas moins un danger pour les nations dont la richesse et la capacité de travail ont été le plus profondément atteintes. L'activité industrielle surtout, mais aussi l'activité agricole, ont été, chez elles, presque complètement détournées au profit des nécessités militaires, et elles ont subi un effroyable gaspillage de capitaux, de denrées et de produits manufacturés. Elles ne possèdent plus de stocks de réserve, et c'est uniquement dans une production intensifiée qu'elles peuvent rencontrer le moyen de remettre leurs disponibilités alimentaires et d'objets de consommation en concordance avec leurs besoins, comme de remplacer les forces du travail tombées sur les champs de bataille ou amoindries dans le corps débile des grands blessés et des mutilés.

Si ces nations ne parvenaient pas à rétablir assez rapidement leurs facultés de productivité, elles seraient condamnées, pour une période de durée imprévisible, à la gêne et à la cherté de la vie. Elles seraient, en outre, lourdement handicapées pour

longtemps sur le marché international puisqu'elles ne sauraient compenser que par l'abondance de la production l'inflation de leur circulation fiduciaire, l'énormité de leurs dettes contractées à l'étranger et les augmentations d'impôts dont elles seront infailliblement surchargées. Leur situation immédiate se complique du fait que, jusqu'au moment où le monde aura retrouvé sa stabilité politique et économique, elles obtiendront difficilement nombre de denrées et de matières premières qui représenteraient, à l'ordinaire, des importations indispensables à leur alimentation et à leurs industries.

Ainsi se vérifie à nouveau, soit dit en passant, la loi de l'interdépendance des peuples, dont on avait éprouvé, au cours des hostilités, l'inexorable rigueur.

Mais cette diminution du goût du travail n'est-elle qu'une passagère « vague de paresse » en fonction des fatigues de la guerre? Ne serait-elle pas aussi la conséquence d'une transformation qui s'est poursuivie dans la mentalité générale sans que nous y prenions suffisamment garde, et que les circonstances placent inopinément en complète évidence, de même que nous portons souvent en notre corps, à l'état latent, depuis des années, et sans que nous nous en doutions, des maladies dont un choc, un refroidissement, un accident quelconque, déterminent la subite éclosion? N'est-elle pas, en d'autres termes, un phénomène de morbidité morale et économique qui pose à l'attention des sociologues et des économistes un problème social d'autant plus complexe et délicat qu'il est en corrélation avec les exigences que les travailleurs entendent impérieusement faire triompher en vue de la transformation des conditions du travail et qui se traduisent, pour le moment, par la réduction des heures passées à l'atelier et l'augmentation des salaires?

Sans doute, l'excessive cherté de toutes choses, provoquée par la guerre, a précipité et exaspéré l'action du prolétariat ouvrier en vue de l'augmentation des salaires. Le Parlement, par ailleurs, a voté hâtivement sous la pression, la loi réduisant à huit heures le temps du travail. Mais il est évident que si cette augmentation des salaires et cette réduction des heures de travail doivent avoir pour corollaire une diminution de la production, non seulement les ouvriers n'en retireront aucun avantage puisqu'ils devront payer plus cher les denrées et les produits, mais encore la prospérité générale en sera gravement affectée.

La C. G. T. a évidemment senti le péril puisqu'elle a synthétisé, dans son « programme minimum », ces revendications ouvrières sous la formule que voici : « *Le maximum de production dans le minimum de temps pour le maximum de salaires* ». Observons que cette formule n'a qu'une apparence de précision, car il faudrait être exactement fixé sur ce qu'il con-