
CHRONIQUE MUSICALE

A l'Opéra-Comique : *Bérénice* ; à l'Opéra : *la Roussalka* ;
à la Gaîté-Lyrique : *les Girondins* ; à l'Opéra-Comique : *la Lépreuse*

Si l'on pouvait juger un ouvrage sur les intentions qu'il trahit, — aux deux sens du terme, — *Bérénice* serait bien le chef-d'œuvre que nous annonçaient, avant la représentation, quelques amis de M. Albéric Magnard. Il est manifeste, en effet, que M. Albéric Magnard, lorsqu'il conçut, pensa et écrivit *Bérénice*, n'eut que des desseins élevés, de nobles préoccupations, un souci constant d'art pur et indépendant. Il n'a point recherché l'applaudissement du nombre par des complaisances violentes ou câlines, par la rudesse, la fadeur ou la trivialité ; il n'a pas davantage quêté le succès de chapelle ; il n'a suivi aucune mode ; il ne s'est asservi à aucune poétique brevetée par ceux qu'il appelle avec une déférence ironique, dans la préface de *Bérénice*, nos « esthètes les plus autorisés ». Son œuvre doit à cette sereine indépendance une dignité calme qui la distingue heureusement de tant d'autres ; et cela suffit à lui donner sans doute beaucoup de mérite ; mais *mérite* et *valeur* ne sont point synonymes. Il y a entre l'un et l'autre la différence de l'intention au fait.

Bérénice est une « tragédie musicale » en trois actes (1) dont M. Albéric Magnard a écrit les paroles et la musique.

(1) Partition en dépôt à la *Schola Cantorum*.

Mais, malgré l'unité d'inspiration qu'il devrait donc y avoir entre ces deux éléments, ils présentent des différences et même des disparates qui vont presque jusqu'à l'opposition : il est possible, sans mutiler cet ouvrage, d'étudier successivement le livret et la partition.

On a fait grief à M. Magnard, comme d'une sorte de sacrilège, de ce qu'il ait traité en musique un sujet déjà porté au théâtre par Racine. C'est là un procès de tendance que je ne saurais faire à M. Magnard : d'abord, malgré Racine, *Bérénice* n'est point si connue que l'on pourrait le croire. A la répétition générale, une spectatrice assise non loin de moi, aux fauteuils de balcon, déplia le programme et demanda à sa voisine : « Bérénice, est-ce un homme ou une femme ? » Parmi ceux-là mêmes qui savent à quel sexe appartient la reine de Judée, beaucoup ne connaissent pas *Bérénice* à cause de Racine, mais parce qu'une célèbre comédienne a joué cette pièce, depuis quelques années, avec un grand succès : pour eux, *Bérénice*, ce n'est pas Racine, c'est Mme Bartet... Enfin, le sujet de *Bérénice* n'appartient pas à Racine d'une façon exclusive : Racine ne l'a pas inventé ; Racine l'a interprété à sa manière, suivant son goût propre et le goût de son siècle ; rien ne dit qu'il l'ait épuisé. *Bérénice* est un sujet éternel, que chaque siècle et chaque artiste peut reprendre, renouveler, recréer. Les droits de M. Albéric Magnard restaient donc entiers et je ne songe pas à les lui retirer.

Toutefois, le souvenir de Racine ne cesse de planer sur tout drame qui met en scène les amours de Titus et de Bérénice. Voilà un redoutable voisinage, dont M. Magnard, tout le premier, a senti le danger. Deux partis lui restaient : il pouvait adopter, en le rétrécissant, le texte même de Racine, ou au moins en faire usage. M. Magnard s'est gardé de cette barbarie, et il s'est expliqué là-dessus avec fermeté au début de la préface qu'il a mise à son ouvrage : « Je veux tout d'abord rassurer les

admirateurs de Racine. J'aime trop sa *Bérénice* pour ne pas l'avoir respectée :

Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Quel musicien serait assez téméraire pour ajouter des notes à ces alexandrins?... Les chefs-d'œuvre de la littérature n'ont rien à craindre de mes violons et de mes flûtes. Je laisse à des compositeurs illustres le tort d'avoir été moins scrupuleux que moi à leur égard. » Le second parti qui restait et que M. Magnard a en effet adopté, était celui d'une entière indépendance à l'égard de Racine.

Cette liberté, M. Magnard a eu raison d'en user. Reste à voir comment il en a usé ; c'est ici que je me permettrai d'élever quelques objections et de faire des réserves assez graves. L'histoire de Titus et de Bérénice se distingue des histoires qui racontent des liaisons et ruptures plus ou moins illustres ou obscures, en ce que les deux amants se quittent malgré eux, en plein amour, en plein bonheur et, cependant, *presque sans raison*. La force qui les disjoint reste comme invisible et, si l'on peut dire, insensible. C'est une sorte de fatalité latente, qui ne se manifeste point par des faits, par des événements, mais par la conscience d'obstacles où la volonté s'enlise plutôt qu'elle ne se brise. En outre, alors que les ruptures ordinaires sont généralement « unilatérales », qu'un des amants se blase ou se lasse avant l'autre, Titus et Bérénice éprouvent une peine presque égale à se séparer *invitus invitam* l'un de l'autre. Cette légende offre donc un caractère de simplicité et d'équilibre qui la rendait particulièrement propre à la poétique de la tragédie française et plus encore de la tragédie racinienne. Racine a dit lui-même de ce sujet : « Ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvais extrêmement simple. » Et s'il en a tiré un chef-d'œuvre, c'est pour avoir gardé cette simplicité. Corneille, en contemporain vieilli des

Précieuses et de l'hôtel de Rambouillet, avait renchéri sur tant de simplicité ; il avait voulu dépouiller l'histoire de tout élément autre que ceux de pensée pure et de pur sentiment. Sa « comédie héroïque » est moins belle que la tragédie de Racine ; mais M. Magnard l'a traitée avec un dédain qui montre beaucoup de légèreté et peu de pénétration (1). Elle se termine en effet sur une idée extrêmement belle : au dernier moment, le Sénat romain donne son assentiment au mariage de César avec la reine étrangère. Mais la tendresse des deux amants a été inquiétée, menacée, troublée. Cela suffit pour que Bérénice n'en retrouve plus la douceur première et elle quitte ainsi Titus, par une sorte de point d'honneur, dans le moment même où rien ne s'opposerait plus à ce qu'elle l'épousât. On voit ici Corneille, par un excès de simplification extérieure, tomber dans la complication *intérieure*. Lorsque les amants n'ont plus à lutter contre les événements, c'est dans leur propre cœur qu'ils trouvent des ennemis à leur bonheur.

Cette simplicité et cet équilibre qui, dans l'histoire de Titus et de Bérénice, avaient séduit Racine, M. Albéric Magnard semble les avoir redoutés. Il ne lui a pas suffi, comme à Racine, que Bérénice fût une reine étrangère pour que Titus dût renoncer à l'épouser : il a doublé la raison d'État en imaginant que Bérénice était stérile. Il a même insisté sur cette particularité avec une lourdeur assez déplaisante. Enfin, cet auteur que Corneille endort si vite, montra plus de patience à lire le dictionnaire de Larousse : « J'y trouvai, nous dit-il toujours dans la préface de sa *Bérénice*, un renseignement précieux. J'appris qu'il avait existé une autre Bérénice, non moins célèbre que la reine de Judée, une Bérénice égyptienne qui, pour hâter l'heureux retour de son mari parti en guerre, coupa sa chevelure et l'offrit à Vénus Aphrodite.

(1) « Je passai à la comédie héroïque de Corneille. J'allais m'assoupir quand l'éruption du Vésuve me réveilla. » (MAGNARD, préface de *Bérénice*.)

Attribuer ce sacrifice à l'amante de Titus fut l'affaire d'un instant. Je tenais le dénouement de ma tragédie avant de l'avoir commencée. » Eh ! bien mieux vaudrait que M. Albéric Magnard se fût assoupi sur Larousse que sur Corneille. Sinon, pourquoi s'arrêter en si bonne voie et, glanant quelque détail piquant dans l'histoire de toutes les Bérénices connues des anciens et des modernes, pourquoi ne pas donner à la sienne quelque ressemblance avec la *Petite Secousse* de M. Maurice Barrès, et ne pas introduire dans sa tragédie musicale *Bougie rose*, à titre de confidente ? Cette histoire physiologique de stérilité n'ajoute pas seulement une note assez vulgaire et discordante dans le roman de Titus et de Bérénice ; elle en compromet la simplicité. Quant au dénouement postiche — si j'ose dire ! — où nous voyons Bérénice se couper les cheveux sur le pont du navire qui l'emène loin de Titus, il est petit, mesquin, mièvre, et, à parler franc, un peu niais. Cela ressemble à du mauvais Maeterlink, — et c'est bien mauvais, du mauvais Maeterlink ! — La noble et pure histoire se termine sur une idée de « midinette » ; elle perd toute grandeur et toute élévation.

Si donc, par des additions tout à fait malencontreuses, M. Albéric Magnard a compromis la simplicité qui rend si belle l'histoire de Bérénice, il n'a pas su en mieux conserver l'équilibre. Dans sa tragédie, Titus ne cherche que des raisons de quitter Bérénice, il en demande même à son confident Mucien ; il pousse à peine quelques soupirs ; il n'a ni une révolte, ni un regret. Il « lâche » Bérénice avec une facilité inquiétante, et il vient, pour la forme, lui offrir la couronne sans conviction, lorsqu'il est trop tard pour qu'elle accepte. Le rare roman que racontent les deux mots immortels *invitus invitam*, devient ici l'aventure commune d'un prince qui, en montant sur le trône, liquide en hâte une liaison anti-constitutionnelle.

Le livret de *Bérénice* est donc d'une conception assez maladroite. L'exécution n'en est pas meilleure. M. Albéric Magnard l'a écrit en une prose traînante qui trouve le moyen d'être tout ensemble prétentieuse et plate, et où se mêlent parfois d'une étrange façon une grandiloquence qui voudrait être noble et une familiarité qui prétend, je pense, être vraie.

La musique de *Bérénice* est de beaucoup supérieure au livret. M. Albéric Magnard montre, dans le manie-ment des notes, plus de dextérité que dans celui des mots. Elle a pourtant déçu, et non sans raison, plusieurs parmi ceux qui font le plus grand cas de M. Magnard. On y retrouve assurément les qualités éminentes qui ont assuré depuis longtemps à cet artiste l'estime des vrais amateurs. Elle manifeste sans relâche des qualités distinguées ; on la suit avec une attention constante ; on l'apprécie ; on n'en est point ému ; on n'en est même presque jamais touché. Elle parle à l'intelligence une langue claire et choisie ; elle n'atteint pas la sensibilité.

D'où vient cela ? Peut-être, en premier lieu, d'un désaccord perpétuel entre le livret et la musique. La chose peut sembler étrange, puisque M. Magnard est l'auteur de l'un et de l'autre ; elle n'en est que plus frappante. Dans son livret M. Magnard a suivi ou a eu la velléité de suivre — oh ! de loin, d'un pas bien timide, bien incertain et, s'il faut tout dire, bien maladroit — la poétique de raffinement réaliste qui fut celle d'Oscar Wilde dans *Salomé* ; puis de M. Hugo von Hoffmannsthal dans *Elektra*. Les légendes et l'art classique imposent aux héros les plus passionnés je ne sais quel caractère de généralité insensible : le modernisme archaisant de l'art contemporain a changé tout cela. Wilde a fait de Salomé une simple hystérique ; M. von Hoffmannsthal voit dans Électre une recluse idiote plus qu'à demi ; M. Magnard nous montre en Titus et Bérénice, non plus les nobles amants un peu intellectuels de Racine, mais deux êtres

unis par un lien charnel très fort. Ils ont moins de sentiments que de sensations et leur mutuelle ardeur, après cinq années de possession, s'exprime en des termes qu'il ne me serait point facile de reproduire ici. Or, M. Albéric Magnard, qui n'a pas craint d'écrire un drame aussi sensuel, l'a revêtu de la musique la plus intellectuelle qui soit. Ce trait s'était déjà manifesté, l'an passé, dans le premier acte de *Guercœur* exécuté aux concerts Colonne. Mais le parnassisme un peu froid de *Guercœur* ne contredisait rien chez des personnages qui, sous le nom de « Bonté », « Douleur », « Charité », n'étaient en somme que de simples abstractions. Il n'en va plus ainsi avec ce Titus et cette Bérénice qui ne parlent que de caresses, de baisers, d'étreintes, de volupté, de choses plus précises encore. Ces thèmes corrects et sages, ce travail polyphonique adroit et qui a le mérite assez rare aujourd'hui de rester toujours harmonieux, cette instrumentation pondérée mais un peu timide, sont mal faits pour exprimer des ardeurs si vives.

Un calme aristocratique et monotone plane sur l'œuvre entière. « Ma partition, écrit M. Albéric Magnard dans sa préface, est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture toute traditionnelle. » L'ironie qui marque le début de la seconde phrase suffirait à nous éclairer sur la première que M. Magnard a écrite, je pense, pour dépister les auditeurs faciles à égarer. En réalité, aucun style n'est moins wagnérien que celui de *Bérénice*. Ni le rapport des voix avec l'orchestre, ni la déclamation lyrique n'ont, chez M. Magnard, la moindre ressemblance avec l'art wagnérien. La distribution des sonorités, les oppositions continues qui se rencontrent chez Wagner, n'ont point leur analogue chez M. Magnard. Assurément, M. Magnard emploie, comme fait Wagner, quelques motifs conduc-

teurs pour fixer les caractères principaux des personnages. Mais là encore, combien de différences : hormis un thème de chevauchée, assez allègre, et qui accompagne chez Titus la qualité impériale, les thèmes de M. Magnard sont purement lyriques tandis que chez Wagner, et même dans *Tristan* (le plus lyrique des drames wagnériens), les thèmes conducteurs ont souvent un sens matériel, s'appliquent à un fait ou à un objet. A cette différence de nature qui sépare les thèmes principaux de *Bérénice* des thèmes wagnériens, s'ajoute une différence plus considérable encore dans le traitement de ces motifs. Ils subissent chez Wagner des variations, des modifications, des dislocations, auxquelles M. Magnard ne les soumet presque pas. Ces *leitmotive*, Wagner en fait usage : M. Magnard en fait mention. Ce n'est point la même chose.

Cela tient sans doute à ce que ce musicien distingué a moins d'intuition ou d'invention que de science ou d'adresse. Il en fait d'ailleurs l'aveu, dans sa préface, avec plus de candeur que lui-même, sans doute, ne le croit : « J'ai employé, dit M. Magnard, la fugue dans la méditation de Titus, la douce harmonie du canon à l'octave dans toutes les effusions d'amour. » Faut-il que ces « effusions d'amour » soient mûrement réfléchies et froidement calculées, pour que toujours, par principe, elles se produisent sous la forme d'un « canon à l'octave », dont au reste on est vite excédé ! Ces expositions de fugue, ces canons à l'octave, ces fréquentes imitations, cette calme sinuosité polyphonique, ces procédés revenant sans cesse donnent à la partition entière de *Bérénice* je ne sais quoi qui semble en faire un long, un très long andante de quatuor. Et cela me paraît être aux antipodes du wagnérisme.

Ce perpétuel andante de quatuor, on l'entend sans déplaisir, sinon sans ennui, mais en tout cas sans avoir, à aucun moment, l'impression de la sensibilité, de la vie

et du théâtre. Une sorte d'application tendue veut donner de l'importance aux moindres propos ; les mots les plus décisifs de la tendresse ou du désespoir s'y disent sur le même ton et restent sur le même plan que l'ordre banal de seller une bête ou de fermer une porte.

On exprime d'un mot, d'ailleurs équivoque, l'impression de monotonie soignée que laisse cette musique stagnante, en disant que *Bérénice* « n'est pas du théâtre ». Il faut du reste, pour le dire, ce mot, un certain courage, et ne pas craindre de s'exposer aux sourires méprisants de quelques personnes qui vous accuseront alors d'aimer les œuvres de M. Xavier Leroux ou de M. Leoncavallo. Tel n'est certes point mon cas ; on ne demande pas au théâtre musical le mouvement extérieur, l'animation factice et la violence mélodramatique ; on n'exige pas les coups de théâtre ménagés par Scribe, la « bénédiction des poignards » ou le naufrage de *l'Africaine*. Peut-être serait-on déjà en droit de critiquer certains détails de maladresse scénique comme il s'en rencontre dans *Bérénice* : le duo des deux amants, à la fin du premier acte, s'accompagne de chœurs dans la coulisse, qui sont extrêmement déplacés dans une telle situation et évoquent (pas pour les dames, rassurons-nous !) quelques vers fort malsonnants de Martial sur les échos qu'éveillaient dans toute la maison les effusions d'Hector et d'Andromaque. Au second acte, l'animadversion du peuple romain contre Bérénice s'exprime dans un chœur populaire, assez mal réussi d'ailleurs, que la populace vient crier sous les fenêtres du palais. Et lorsque Titus a donné l'ordre de disperser cette foule injurieuse, sa volonté s'exécute avec autant de rapidité que si l'usage du téléphone eût déjà existé, et sans un bruit. Mais ces détails secondaires ne sont que des signes peu importants d'inexpérience scénique. Il est plus regrettable qu'à aucun moment la musique de *Bérénice* ne donne l'impression de la mobilité qui constitue la vie intérieure, cette vie qui bouillonne

et palpite, par exemple, dans le second acte de *Tristan*, lequel est bien du « théâtre » sans mélodrame.

En résumé, *Bérénice* est un chef-d'œuvre manqué. L'amateur suffisamment instruit des choses musicales en suit l'audition avec soin : il note que l'auteur a fait un effort intelligent pour nuancer les trois scènes d'amour, mêlées de reproches et de regrets, qui réunissent les deux héros ; que la fin du second duo se termine sur un gracieux apaisement ; qu'en revanche le thème de chevauchée qui annonce l'arrivée de Titus a cette allure un peu maigre mais nerveuse dont les thèmes vifs de M. Albéric Magnard sont coutumiers ; partout ailleurs il reconnaît la pureté des intentions, le choix raisonnable des moyens, la qualité distinguée d'une langue musicale châtiée, la couleur grise mais fine d'un orchestre échantillonné de la plus judicieuse manière (1). Mais il regrette en même temps que ces intentions n'arrivent presque jamais à se réaliser et qu'il faille presque toujours un effort d'analyse pour les déceler. *Bérénice* est une œuvre musicalement bien conçue et mal venue. M. Albéric Magnard n'a pas su s'y extérioriser, ce qui est utile lorsque l'on veut s'adresser au public du théâtre, ou seulement s'y objectiver, ce qui est nécessaire lorsque l'on s'adresse à quelque public que ce soit, fût-ce au *happy few* qui reçut la dédicace de la *Chartreuse de Parme*. Et comme M. Albéric Magnard est un habile ouvrier, très maître de sa plume et possédant toutes les ressources techniques de son métier, comme il est un homme de science et de goût, ce défaut tient à l'essence même de son œuvre, et peut-être de sa nature. Si *Bérénice* est un ouvrage mort-né ou avorté, c'est dans une insuffisance de la force créatrice qu'il faut chercher la cause de cet échec. Le sentiment intérieur d'où elle émane n'avait pas la force de projection suffisante pour la lancer, viable, hors de lui-même.

(1) Un peintre de grand talent me disait, en écoutant *Bérénice* : « J'ai l'impression d'entendre un mauvais pastiche de Puvis de Chavannes. »

C'est sa débilité interne qui fait sa faiblesse extérieure. Elle dénote un esprit avisé, mais un esprit surtout critique, semble-t-il, qui par scrupule de goût et horreur du désordre, refrène en soi tout élan spontané. Cette sorte de réserve aristocratique convient mieux à des œuvres courtes qu'à des ouvrages plus développés, et à la musique pure qu'à celle de la scène : c'est pourquoi *Bérénice* n'a pas rempli l'attente qu'on pouvait fonder sur cette tragédie musicale, d'après les œuvres qui l'avaient précédée dans la carrière de son auteur.

Sa présentation à l'Opéra-Comique a, du reste, été assez défavorable. Les deux protagonistes ont rivalisé de lourdeur et l'orchestre n'a peut-être pas corrigé autant que cela eût été possible sous une direction plus souple, la monotonie de la tâche qui lui incombait.



Malgré la médiocrité finale de son effet, *Bérénice*, non point par la réclame de coterie qui s'était faite autour d'elle et l'a plutôt desservie, mais, je le répète, par la hauteur de ses intentions et la distinction de son goût, constitue jusqu'à présent l'événement le plus considérable que le théâtre musical ait encore enregistré à Paris durant la présente saison. Quelques autres manifestations méritent cependant de n'être point passées sous silence.

La vogue des ballets russes ne pouvait laisser indifférente notre « Académie nationale de musique et de danse ». Je ne sais si elle en a pris ombrage ; en tout cas elle semble s'en être inspirée pour recevoir et monter le dernier ballet qu'elle ait produit, la *Roussalka*, dont le scénario a pour auteur MM. Hugues Le Roux et de Dubor, et la musique M. Lucien Lambert (1). Une

(1) Partition chez Choudens.

« *Roussalka* » c'est en russe, paraît-il, une ondine. MM. Le Roux et de Dubor nous ont conté, par le ministère du geste et de l'entrechat, comment une jeune paysanne, séduite, puis abandonnée par un seigneur, se noya dans les ondes de la Volga où elle devint ondine, et comment elle attira au fond des eaux son infidèle amant. Cette légende rappelle de loin celle de la Loreley et de beaucoup plus près certain opéra de Dargomijsky, intitulé lui aussi la *Roussalka*, et dont nous fûmes gratifiés, au mois de juin dernier, par la troupe russe qui sévissait alors au théâtre Sarah-Bernhardt. L'histoire, les décors, les costumes sont russes ; le nouveau maître de ballet, M. Clustine, était russe également ; la musique de M. Lucien Lambert, facile, correcte, mais sans grand caractère, allait chercher quelques touches de couleur locale sur la palette du folklore slave. Mlle Zambelli, plus légère et plus adroite que jamais, portait un diadème...

Et pourtant, rien ne ressemblait moins à un vrai ballet russe que la *Roussalka*. Le décor se tenait dans ces teintes un peu neutres qui sont de tradition sur nos théâtres et que les Bakst ou les Benois remplacent par la vivacité des larges tons purs. Les costumes étaient riches, pimpants, mais plus ornés et moins simples que ceux des danseurs slaves si applaudis à Paris depuis quelques années. Les mouvements d'ensemble ont paru montrer plus de précision et de cohésion que d'ordinaire, et cela constitue sans doute la seule ressemblance de la *Roussalka* avec *Cléopâtre* ou *Shéhérazade*.

Bref, pour faire du ballet russe, il ne suffit point de placer entre les Karpathes et l'Oural un scénario chorégraphique ; de donner aux danseurs les bottes de cuir, les larges pantalons, les blouses serrées à la taille ; aux danseuses la jupe demi-longue à riches soutaches et le diadème. Observez que les ballets russes les plus admirés des Parisiens sont des spectacles orientaux : le principe

décoratif qui les inspire peut s'appliquer aussi bien à un spectacle français, allemand, italien ou grec, principe d'harmonie, de simplicité, d'équilibre entre les lignes et les couleurs. Il reste encore étranger — c'est le cas de le dire ! — à notre ballet. La *Roussalka* prouve donc qu'un ballet peut se passer en Russie sans être pour cela un ballet russe ; et réciproquement, un ballet peut-être russe sans avoir pour cela besoin de se passer en Russie. La direction de l'Opéra ne semble pas avoir fait cette distinction qui paraît subtile, mais qui est élémentaire.

* * *

Le théâtre lyrique de la Gaîté, après l'incroyable *Ivan le Terrible* dont je vous entretenais la dernière fois, a monté les *Girondins*, opéra de MM. Adenis et de Choudens, musique de M. Fernand Le Borne (1).

C'est un ouvrage extrêmement honorable, et qui le paraît davantage encore lorsque l'on songe aux difficultés que présente le genre auquel il appartient. Le civisme n'est pas un sentiment lyrique ; pour mettre en opéra la période révolutionnaire, il faut en extraire un épisode que l'on généralise. Mais comme le théâtre musical n'admet guère d'autre ressort que l'amour pour mettre en jeu sa boîte à musique, il faut prêter par imagination à des personnages historiques des aventures amoureuses au moins hypothétiques. Seulement, ces intrigues sentimentales viennent alors occuper le premier plan ; tout le reste semble s'y ramener, ou évoluer autour d'elles. Et je sais bien le rôle que Pascal attribue au nez de Cléopâtre, mais enfin Pascal ne fait là qu'une supposition de philosophe ; au lieu que cela nous gêne un peu d'admettre, comme il semble ressortir des *Girondins*

(1) Partition chez Choudens.

représentés à la Gaîté, que les Girondins de 1793 aient dû monter sur l'échafaud parce que la maîtresse de l'un d'eux s'était refusée à devenir aussi celle d'un autre... Ce fil artificiel et un peu fragile a du moins permis aux auteurs des *Girondins* de mettre bout à bout, non sans adresse, quelques épisodes attachants par leur caractère historique, soit pittoresque, soit tragique. Le tableau le plus curieux, et qu'on a vu avec un réel plaisir, est celui d'une grande fête révolutionnaire, avec ses cortèges, ses hymnes, son caractère de religiosité civique et nationale. Oserai-je dire que j'ai moins goûté le pathétique facile du banquet girondin avant l'exécution collective? La première de ces images théâtrales évoque le musée Carnavalet; la seconde rappellerait plutôt le musée Grévin. Pour le public de la Gaîté, la différence, soyez-en sûr, est à l'avantage du second; je préfère, quant à moi, le premier.

La musique de M. Fernand Le Borne frappe par un accent de sincérité, de probité, assez rare en somme dans l'art d'aujourd'hui. Manifestement, M. Le Borne aime son sujet, ses personnages, l'époque où son opéra nous reporte. Il s'est appliqué à en rendre fidèlement le caractère : le lyrisme tenant peu de place dans le sujet qu'il traitait, M. Le Borne n'avait pas lieu de s'abandonner à des transports bien entraînants : il a cependant exprimé avec une certaine chaleur grave et sérieuse les amours malheureuses de Jean Ducos avec Laurence, si méchamment convoitée par Varlet. Le prélude du second acte lui a donné l'occasion d'écrire, pour symboliser la Terreur et l'atmosphère d'angoisse qui pesait sur cette période sanglante, une page vraiment expressive dans sa sobriété. Quant aux scènes historiques proprement dites, M. Le Borne y a fait un usage très large des chants révolutionnaires. Non seulement, dans tout le cours de son drame, nous entendons, lorsque cela peut être requis, circuler des fragments du *Ça ira* ou de la *Carmagnole*, mais au

tableau de la fête civique, M. Le Borne a transcrit des chœurs et hymnes de Gossec. Ceux-ci valent mieux que par un simple intérêt historique : ils ont une réelle beauté, un peu froide, un peu rationnelle, comme les « principes de 1789 » eux-mêmes ; ils affectent une allure de sérénité antique, où se décèle pourtant un jeune enthousiasme. L'intervention de la *Marseillaise*, chantée en chœur par les Girondins au moment où ils partent pour l'échafaud, est un effet de dénouement assez fort, sans doute, mais un peu gros et facile.

Le théâtre de la Gaîté a su donner aux *Girondins* tout l'attrait pittoresque qui convenait : les trois rôles principaux ont trouvé de bons interprètes en Mme Marcia, MM. Salignac et Boulogne.

*
* *

Des procès et des polémiques ont précédé la représentation de *la Lépreuse*, tragédie légendaire en trois actes de M. Henry Bataille, mise en musique par M. Sylvio Lazzari, acceptée, puis refusée ou au moins ajournée par M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique. On peut oublier aujourd'hui ces querelles juridiques : un jugement favorable à l'œuvre vient d'être prononcé en dernier ressort par le public.

A voir et à entendre *la Lépreuse*, on comprend mal que cette œuvre ait éveillé chez un directeur de telles appréhensions ; d'abord, sous sa forme littéraire originale, *la Lépreuse* avait déjà vu les feux de la rampe et n'avait point choqué. La lèpre, d'ailleurs, si elle est une fâcheuse maladie et peu ragoûtante, n'est point visible sur le visage de l'héroïne mise en scène par M. Bataille. Aliette — et après elle Ervoannik — ne souffre que d'une affection latente, interne ; on en arrive à se demander si cette histoire de lèpre n'est pas un simple racontar malveillant des jaloux... Sans doute, au second

acte, Aliette a soin de boire dans le gobelet qu'elle va présenter à Ervoannik, pour communiquer à celui-ci le poison de ses lèvres. Mais cela ne répugne pas plus que de voir Isolde goûter à la coupe où Tristan va boire le philtre d'amour. Ce geste, en tout cas, est beaucoup moins malpropre que les crachements de sang de Chilon dans *Quo Vadis?* et l'entonnoir d'*Aphrodite*.

Le drame, dans *la Lépreuse*, garde la simplicité des légendes : Ervoannik aime Aliette ; ses parents la lui refusent parce que, fille de lépreux, elle doit être lépreuse elle-même ; alors Ervoannik part avec son amie pour le pèlerinage du Folgoat. En route, ils s'arrêtent chez la sorcière Tili, mère d'Aliette : et à la suite de scènes un peu obscures, Aliette boit au gobelet d'Ervoannik pour empoisonner le sang de celui-ci. Au troisième acte, Ervoannik, devenu lépreux à son tour, va être exilé dans les « maisons blanches » où l'on parque les malades de sa sorte. Le clergé vient réciter pour lui, en sa présence, l'office des morts ; il revêt la mante noire à croix rouge, signe de la réprobation attachée à son état. Au moment où il va quitter la maison paternelle, Aliette le rejoint : elle vivra désormais avec lui. Et tandis qu'au second acte, Aliette semblait agir par jalousie et vengeance contre un amant qu'on lui disait infidèle, en lui donnant le gobelet contaminé, on peut, à la fin du troisième acte, estimer qu'elle a agi par pur amour, afin d'avoir à elle seule, malade, celui que, sain, on lui refusait. Sans doute, cela reste incertain ; cette lumière est vague et rétrospective ; mais la vérité des âmes ne comporte-t-elle pas souvent ces lueurs équivoques et vacillantes ? J'y trouve, quant à moi, beaucoup de charme.

La partition de M. Lazzari (1) est musicale, sensible, touchante. Des thèmes empruntés au folklore breton, ou qui en sont inspirés, forment la matière de l'ouvrage.

(1) Paris, Eschig.

Ils sont rappelés très souvent, par un procédé qui n'a rien du tout de wagnérien, car Wagner — comme je le rappelais plus haut, à propos de *Bérénice* — développe et disloque ses thèmes, tandis que M. Lazzari les ramène sous une forme à peu près invariable, chaque fois qu'il lui plaît. Ce procédé ne va pas sans un peu de monotonie, mais, dans une légende comme *la Lépreuse*, la monotonie est un joli artifice de stylisation. Ces braves gens de la Bretagne médiévale ont la cervelle assez pauvre, les idées rares ; un entêtement superstitieux et borné les y ramène à chaque instant. Je ne trouve pas mauvais que la musique rende ce caractère. Un thème indépendant, d'un mouvement lyrique, chante l'amour d'Ervoannik et d'Aliette : il est assez bien venu et offre quelque analogie avec ceux de Chabrier. A la fin du premier et du troisième acte, la situation dramatique appelait des souvenirs de cloches : M. Lazzari a tiré de ces effets, du reste faciles, le meilleur parti. A ces pages, qui ont de toutes le plus porté sur le public, il est permis de préférer celles de tendresse et de mélancolie où M. Lazzari a montré de l'émotion et de la grâce.

L'Opéra-Comique a bien représenté *la Lépreuse* ; peut-être pourrait-on souhaiter au décor un peu plus d'âpre simplicité et aux costumes une tenue plus homogène : au troisième acte, les deux petites sœurs apeurées d'Ervoannik forment un groupe émouvant et naïf, prêt à être mis sur toile par M. Charles Cottet. Mme Delna (Tili) rappelle la « Hille Bobbe » de Franz Hals ; Mme Brohly (la mère d'Ervoannik) a l'air d'être coiffée par Holbein et on jurerait que Mme Marguerite Carré (Aliette) va poser pour M. Dagnan-Bouveret. L'interprétation musicale, avec ces trois artistes, comme avec MM. Beyle et Vieuille est satisfaisante, sous la direction de M. Ruhlmann.

JEAN CHANTAVOINE.