

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Portraits : **PADEREWSKI**

M. G. ASTRUC, par *Georges Villa*

<i>Post-Scriptum</i>	JEAN D'UDINE.
<i>Les Premières :</i>	
<i>Pénélope au Théâtre des Champs-Élysées</i>	VICTOR DEBAY.
<i>Les Spectacles de Musique au Théâtre des Arts</i>	GEORGES HALLER.
<i>Les Grands Concerts</i>	PAUL LOCARD.
<i>La Quinzaine musicale :</i>	
<i>Au Théâtre des Champs-Élysées</i>	} ED. SCHNEIDER.
<i>Société Nationale</i>	
<i>Salle Erard</i>	M. BEX.
<i>Salle Pleyel</i>	GEORGES HALLER.
<i>Salles diverses</i>	J. Helft, G. Haller, E. Schneider, L.
<i>Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger :</i>	
<i>Lettre de Berlin</i>	W. JUNKER.
<i>Correspondance de : DIJON.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>La Mode à travers les Arts</i>	LÉO DE PRÉMONT.

Le Directeur et le Secrétaire de rédaction du Courrier Musical reçoivent les Lundi, Mercredi et Vendredi, de trois heures à quatre heures.

Post-Scriptum

« Si je continue quelques années encore à faire de la critique musicale, ce que je ne souhaite certes pas !... » écrivais-je dans un article du 15 décembre dernier. Quelques jours après, une longue maladie venait interrompre ma collaboration au *Courrier Musical*, et me donner le loisir de prendre des déterminations mûrement réfléchies. Eh bien ! c'est fini : je n'écrirai plus de critique musicale.

Pendant tout juste douze années — de janvier 1900 à 1908 et de 1909 à janvier 1913 — j'ai régulièrement suivi les Concerts-Colonne et Lamoureux. J'en ai rendu compte avec une prolixité souvent excessive, dans cette revue qui me devint chère, parce que j'y trouvai successivement deux directeurs également libéraux, des collaborateurs charmants et des lecteurs d'une bienveillance extrême.

Mais presque aussitôt après que j'eus entrepris cette tâche passionnante et stérile, j'inclinai vers une conception essentiellement subjective du sentiment artistique. Ce fut l'affaire de quelques mois. J'en vins même à douter que le musicien le plus averti du monde pût avoir, devant une œuvre musicale, une autre attitude que celle d'un agrément ou d'un désagrément personnel. Loin de me faire changer de sentiment là-dessus, la méditation philosophique, à laquelle je suis naturellement enclin, jointe à ma double expérience de professeur et d'écrivain, me détermine à croire de plus en plus qu'il n'y a ni bonne, ni mauvaise musique, mais seulement des musiques qui plaisent aux uns et déplaisent aux autres, sans que ces réactions individuelles autorisent aucune classification définitive. Quel est l'esprit prudent et éclairé qui oserait décider aujourd'hui si oui ou non Gluck fut un grand musicien ? Il faut être de l'Institut ou avoir envie d'en être pour croire à des catégories.

Je ne m'en suis jamais caché d'ailleurs ; j'ai toujours posé ma sensibilité esthétique comme absolument infaillible par rapport à moi. Je suis aussi sûr qu'une œuvre me plaît ou me déplaît à un moment donné, que je suis certain d'aimer telle ou telle sucrerie, lorsque j'y goûte, ou d'en éprouver mal aux dents. Mais je n'ai jamais cru, pour cela, que mon opinion pût avoir aucune valeur didactique, vis-à-vis des autres humains, ni même la plus petite valeur critique. Un chroniqueur, s'il écrit sincèrement et avec verve, fait plaisir aux personnes qui sentent naturellement comme lui. Voilà, je pense, à quoi se borne son mérite : provoquer une crise de sympathie. « Vous aimez les artichauts ; moi aussi, je les adore. — Ah ! cher monsieur, le monde renferme encore de bien honnêtes gens ! »

Dans ces conditions, il me sembla souvent déraisonnable de noircir assez péniblement du papier, pour raconter des impressions dénuées de toute valeur objective. Mais ceux qui pensent généralement comme moi, les compositeurs et les virtuoses dont j'ai dit souvent du bien, me trouvaient naturellement quelque mérite. Ils insistaient pour que j'entretinsse un genre d'activité qui, me disaient-ils, possède une réelle valeur : « la critique d'enthousiasme se légitime amplement par sa puissance de diffusion, — et vous êtes souvent si ardent, si enthousiaste ! »

Il est vrai, mais quand je me sentais exalté par ma sensibilité contre une œuvre ou contre un artiste, et que j'entretenais soigneusement la virulence de mes antipathies, ne risquais-je pas, en revanche, de nuire à l'épanouissement de quelque beauté, uniquement parce que j'étais incapable de la sentir ?... Plusieurs de mes confrères, aux environs de 1906, me demandèrent avec raison — je me rappelle les termes de l'un d'eux : « Pourquoi je continuais à ciseler des chroniques étincelantes puisque je ne croyais pas à la valeur de mes opinions ? » Je répondis la vérité : « Parce que cela m'amuse. » Et je suis persuadé que je n'éprouverais pas aujourd'hui de tardifs scrupules vis-à-vis des artistes dont je n'aime point le style, si, désormais, ce jeu d'arranger subtilement des phrases pour tâcher de transmettre mes sensations ne m'ennuyait profondément.... Je cesse de faire de la critique, parce que je n'y prends plus aucun plaisir.

Ne supposez point d'ailleurs que mon épicurisme soit ici en lutte avec ma raison, ni que la maladie m'ait incliné vers une paresse ou un découragement soudains. Depuis longtemps, je m'aperçois que mes enthousiasmes musicaux se font de plus en plus rares ; et je sais maintenant pourquoi. Mais je ne vous aurais tout de même pas ennuyés d'un aveu de neurasthénie

artistique, si je n'estimais intéressant, pour des lecteurs qui m'ont suivi si longtemps, de connaître la cause d'un pessimisme, hélas ! trop clairvoyant.

Je crois, ni plus ni moins, qu'aucune composition nouvelle — ou presque aucune — ne peut actuellement me plaire. Ceci, j'ai mis longtemps à me l'avouer. Aujourd'hui j'en suis sûr et c'est pourquoi je voudrais examiner brièvement avec vous les déplorables conditions sociales et techniques — sociales : la totale absence de commande ; techniques : l'incoercible virtuosité de facture — contre lesquelles se débat vainement la musique moderne.

Ce sera le post-scriptum ou, si vous aimez mieux, le codicille de mes longs bavardages.

L'absence de Commande

Pour qu'un art vive et prospère, il faut qu'il réponde à des besoins définis, à des aspirations précises. Les archéologues appellent ces besoins du terme expressif de « commande ». Un peuple religieux ne saurait se passer de temples. Le temple devra répondre par ses dimensions au nombre de fidèles qui doit s'y réunir, par son plan et son aménagement aux formes du culte auquel on le destine, par sa décoration intérieure et extérieure au symbolisme de la religion qui le fait éclore. Les communes affranchies se commanderont des maisons de ville, les grands seigneurs de l'époque féodale des forteresses, ceux de la renaissance des châteaux. Notre civilisation luxueuse et mercantile exige des magasins géants, comportant des rayons serrés, mais bien distincts les uns des autres, des étages bas et nombreux, un double éclairage diurne et nocturne, abondant et très également réparti. L'architecte trouve dans les données de ces divers problèmes bien plus de fondements solides à son inspiration et d'éléments excitateurs que d'entraves ; il sait nettement où il doit aller, ce qu'il lui faut réaliser, ce qu'il doit éviter de faire, son imagination s'épure, son ingéniosité se décuple ; et, du même coup, la communauté des conditions à une époque et dans un pays donnés crée l'unité de style entre tous les artistes appliqués à des besognes presque identiques.

Il fut un temps où la musique jouissait également des bienfaits d'une commande précise. Le chant liturgique, proportionné à la durée des cérémonies, soumis aux exigences de la prosodie latine et aux aspirations d'une sensibilité que canalisait une foi rigoureuse ; l'opéra du xvii^e siècle, sacrifiant à la majesté du style classique, à son parti pris de clarté dans le dialogue, de réserve dans l'effet en même temps qu'au goût somptueux des machines et de la pompe décorative ; la musique de chambre et la symphonie naissante destinées à l'amusement de petites cours mélomanes ou d'amateurs uniquement soucieux de se réunir fidèlement le soir autour de quelques pupitres ; la grande symphonie classique répondant par ses divisions, par la rigueur de son plan, par ses développements réguliers à l'attente d'un public de dilettantes avertis, sûrs de n'être pas déroutés par des fantaisies imprévues, curieux d'apprécier la valeur de chaque thème et capables d'en prévoir et d'en saluer le retour ; l'opéra italien et l'opéra français eux-mêmes, cadres à peu près fixes d'une série de morceaux de bravoure, solos, duos, quintettes, finales, qu'attendaient anxieusement l'amateur, et qu'il y rencontrait dans un ordre presque constant, déterminé par une esthétique assurément conventionnelle, mais ingénieuse et consacrée ; toutes ces formes de l'émotion musi-

cale s'étaient lentement fixées par une évolution naturelle, sous l'empire d'un goût collectif. Elles n'étaient pas nées spontanément de la volonté de quelques artistes, préoccupés d'imposer au public des formes nouvelles et d'afficher vaniteusement une personnalité originale.

Or, voyez maintenant ce qui se passe ! Croyez-vous qu'il existe le moindre lien naturel ou même artificiel entre un public prétentieux, fébrile, toujours pressé, qui ne joue plus et ne chante plus lui-même les œuvres devenues beaucoup trop difficiles pour lui, — où sont donc les amateurs capables de se tirer des absurdes casse-cous d'un quatuor moderne ? — qui ne parvient plus à classer ses émotions trop nombreuses, trop subtiles et trop disparates, qui ne sait jamais ce qu'il va entendre et ne mesure son plaisir qu'à la rareté des sensations ou à la violence des spasmes qu'on lui procure ;quel est le lien, je vous le demande, entre ce public et nos jeunes compositeurs ? Ils ignorent complètement ce qu'on souhaite de leur part, se révoltent à bon droit contre des formes périmées, brisent les moules du passé, devenus absurdes dans l'état actuel de notre sensibilité, mais ne peuvent que se lancer à corps perdu dans un individualisme enragé, sans aucune direction extérieure, sans aucun programme certain. Ils pensent faire progresser leur art et piétinent en réalité sur place dans un académisme exacerbé, demandant aux subtilités d'une harmonie byzantine un semblant d'évolution qui ne pourrait venir logiquement que du dehors, si le goût du public évoluait d'une façon normale, au lieu de trépigner, comme il le fait, depuis la crise épuisante et la mort du wagnérisme.

Un quatuor est écrit maintenant pour être joué par trois ou quatre groupes de professionnels dans chaque pays, devant des gens tassés dans une salle généralement beaucoup trop grande, et qui, ne voulant pas s'avouer leur ennui mortel, le prennent volontiers pour une admiration ésotérique. Une symphonie devient un écheveau inextricable de petits, de tout petits motifs parfaitement insignifiants, dévidés avec des secousses abominables par cent vingt musiciens, quand ce n'est pas par deux cent cinquante, et le pauvre auditeur, aussi emberlificoté dans ce tapage qu'un chat dans un peloton de laine après deux heures de gambades et de coups de griffes, crie au miracle pour dissimuler les souffrances que lui infligea la divinité tonitruante de l'orchestre. Quant à la musique de théâtre, l'éclectisme aveugle de personnes qui peuvent, dans une même quinzaine, entendre, je ne dis pas écouter, un drame de Wagner, *l'Etranger*, *Samson*, *Pelléas* et un opéra de M. Puccini suffit à démontrer l'insensibilité complète des spectateurs. Ils mourraient de vertige s'ils ressentaient des émotions tant soi peu nettes dans chacune de ces soirées.

Aussi bien le grand public, celui qui n'est pas composé des quelques centaines de bavards avides de parler musique dans les salons, se désintéresse-t-il de plus en plus des manifestations de la sonorité moderne. Le bon public moyen, qui paie sa place au théâtre, s'est laissé prendre à la mauvaise plaisanterie wagnérienne. Ce fut bon pour une fois, parce que, dans ce tyran, il y avait du démon, du très grand démon. Mais quand des diabolotins se mêlent de nous turlupiner l'entendement avec leurs petites complications épileptiques, il faut tout de même nous défendre.

Il faut certainement nous défendre. Mais que demander, à la place de ces menues extravagances, aux fournisseurs habituels de nos orchestres et de nos théâtres ? C'est le secret de l'avenir. Le présent, j'en ai bien peur, n'en

sait rien, rien, absolument rien. Il ne sait ce qu'il veut, et ne veut peut-être rien du tout.

Pourtant l'humanité civilisée ne cesse pas d'aimer la musique. Quel est le cœur français qui ne vibre autant d'émotion musicale que d'ardeur guerrière en écoutant l'admirable mélodie de *Sambre et Meuse* ? C'est que cette marche répond à la « commande » patriotique. *Faust* fait toujours « le maximum » ; il satisfait à la « commande » du duo d'amour, non pas du grand duo métaphysique des schopenhauériens, mais du bon duo, bourgeois sans doute, mais troublant, que chacun de nous souhaite éternellement vivre ou revivre, sur notre terre d'Europe. *Pelléas* même, et de là vient son succès dans un certain milieu, répond à la « commande » des petits frissons mystiques, auxquels aspirent les neurasthéniques, quand ils ont, comme Hüysmans, tous les sens blasés et l'estomac en compte.

Deux lueurs toutefois, dans l'obscurité de nos aspirations musicales, nous montrent de quel côté s'orienteront probablement les efforts des créations futures : j'entends le goût croissant de la danse et le perfectionnement constant de la chanson de café-concert.

Ces deux tendances, à vrai dire, dérivent d'un même appétit de luxe et de sensualité. Mais il faut en prendre notre parti : désormais aucun art, dans notre civilisation jouisseuse, n'a de ferments plus nobles. L'art est le reflet de chaque civilisation, il ne la crée pas, — il l'influence à peine..... Un commerce de luxe a doté Paris du seul temple vraiment beau que l'on y ait construit depuis plus d'un siècle : les nouveaux magasins du Printemps. Comme le disait fort bien un critique d'art, parlant du chef-d'œuvre de René Binet, chaque époque a les temples qu'elle mérite. Pour ma part, en tous cas, j'aime mieux un magasin bien réussi qu'un musée raté ou qu'une église mal venue, et l'édifice dont il s'agit me semble infiniment préférable au grand palais des Beaux-Arts, par exemple, ou à la basilique du Sacré-Cœur.Et quel est, je vous prie, le salon de peinture moderne qui nous offre un effort de style et de goût comparable à certains journaux de modes, comme *le Bon Ton* ou *le Jardin des Modes nouvelles*, éclos sous l'inspiration de nos couturiers ? Je reviendrai plus loin, à propos de technique, sur ce mouvement singulier, qui peut alarmer le moraliste, mais détermine un effort de style nettement collectif et assure une frappante unité de tendances à tout un groupe de jeunes artistes.

Or, le goût de la danse se développe d'une façon extraordinaire, dans notre civilisation. Il fallait d'abord que l'amour du bal, du bal, négation même de la danse, déclinât nettement pour que l'on en vînt à aimer celle-ci réellement. Il est indispensable aussi que le ballet d'opéra disparaisse, si l'on veut atteindre la vraie beauté chorégraphique. Des précurseurs ont déjà passé : Loïe Fuller, Isadora Duncan, accomplissant par leur génie personnel une œuvre plus destructive que constructive, très efficace néanmoins ; et si le ballet russe, par ses indéniables qualités pittoresques, n'avait égaré le goût des amateurs et prolongé l'agonie de la danse classique, dont il ne se distingue pas essentiellement, nous pourrions espérer le prochain renouveau d'un art atrophié ou déformé depuis tant de siècles. En tous cas, désormais, le music-hall (avec des intentions peut-être libertines, mais qu'importe !) nous présente des recherches plastiques intéressantes. A Munich, à Pétersbourg, un peu partout, naissent des scènes consacrées à des tâtonnements du même ordre. A Paris, le vaillant petit Théâtre des Arts s'y emploie avec un dévouement,

une sagacité extraordinaires. De temps à autre, un spectacle parfait, une danseuse accomplie, une Sahary-Djeli, viennent révéler au public la possibilité d'une beauté nouvelle. Et ne fût-ce que la folie croissante des pas exotiques, des *Matchiches* et des *Tangos argentins*, tout incline notre société, depuis sa tête un peu folle, jusqu'à ses éléments les plus humbles, fort agités aussi, vers un amour croissant des mouvements rythmiques et des attitudes fortement cadencées.

Les musiciens, hélas ! surtout les musiciens sérieux, ou soi-disant tels, ne sont pour rien dans ces progrès, et cependant une musique neuve, d'un style inédit, naîtrait sûrement de cette nouvelle « commande » si les compositeurs, avant d'y satisfaire, commençaient par en étudier soigneusement les conditions, en pratiquant eux-mêmes la danse, corporellement (*lui-même*, du temps de Joinville se disait : *lui ses corps*), en apprenant expérimentalement quels rythmes, quels efforts, quelles ondulations, quels accents conviennent au mouvement corporel et dérivent spontanément de son activité naturelle, quotidienne ou lyrique.

C'est parce que, personnellement, je constate combien les jeunes musiciens sont réfractaires à cet effort, que je doute absolument de l'intérêt que peut avoir toute la musique de danse créée par eux, d'ici bien longtemps. Ils abandonnent les rythmes, un peu rebattus, j'en conviens, mais dynamiques du moins, des ballets de Delibes ou de Massenet, et les remplacent par un phrasé inorganique, produit d'une imagination purement cérébrale et témoignant de la plus complète ignorance de notre constitution musculaire (1). Quand on leur propose de les conduire à la source inépuisable d'inspirations mélodiques, au rythme corporel, ils n'ont jamais le temps de venir s'y abreuver et ne veulent pas admettre que pour savoir jouer de notre corps, cet instrument si compliqué, il faille au moins autant de temps que pour apprendre à jouer du piano ou du violon..... Ils se mettront tout de même à la danse, un jour ou l'autre ; cela est fatal. Ils s'y mettront, comme les jeunes peintres arrivent nécessairement à se faire costumiers, parce que ce sera pour leur talent, pour leur fertilité, pour leur style une question de vie ou de mort. La musique moderne n'a plus besoin de pleurer, elle n'a même plus guère besoin de rire, elle n'a besoin que de danser pour plaire.

Et c'est précisément parce qu'elle danse de plus en plus, parce qu'elle obéit à un dynamisme de plus en plus cadencé que la chanson de Café-Concert conserve, non point un semblant de vie, comme le reste de notre musique contemporaine, mais une vie véritable, plus intense que jamais, et qui se manifeste fréquemment encore par des trouvailles exquisés, par des marques d'une véritable inspiration. C'est qu'elle répond à une commande, à une commande précise, la nécessité de l'air bien frappé, qui se reconnaît de suite, s'entend de loin, se retient facilement et peut vivre en dehors de toute harmonie, fredonné ou siffloté sans accompagnement ; à une commande formidable, car le public, même le public cultivé, se désintéressant chaque jour davantage de l'inepte théâtre contemporain, qui nous raconte toujours la même histoire d'alcôve, se passant toujours dans le même monde de fripouilles élégantes, le public

(1) Parmi les ballets contemporains, je fais exception pour les *Bacchantes* de M. Alfred Bruneau, qui, d'instinct, a su trouver dans son bel ouvrage nombre de rythmes extrêmement expressifs. Mais M. Bruneau est un homme de génie, et les hommes de génie, je crois l'avoir démontré dans *l'Art et le Geste*, dansent mentalement toutes leurs pensées.

se rue de plus en plus au Music-Hall, où il trouve au moins de la gaieté, de la variété, souvent un grand bon sens et parfois, il faut bien le dire, plus de beauté réelle que dans nos théâtres de musique et de comédie, si platement académiques, si routiniers, si pleins de vanité stérilisante ! J'aime assurément mieux, pour ma part, me régaler d'une scène de revue, enlevée par M. Fred Pascal ou par Miss Campton avec une verve délicieuse, que d'aller à l'Opéra, comme je le fis naguère, entendre Vénus chanter faux, mais faux à faire crier, pendant toute la première scène de *Tannhæuser*, ou à la Comédie-Française, voir interpréter quelque *Bagatelle*, par des acteurs jouant à peine comme des amateurs médiocres.

M. Daubresse, dans ses intéressants articles sur la *Crise de la musique populaire*, nous disait ici-même, il y a quelques mois, son profond regret de voir disparaître un genre qui est, en somme, la source même de notre art tout entier. Je soupçonne fort M. Daubresse d'ignorer complètement la littérature musicale légère à laquelle je fais allusion, car je connais trop l'intelligence de notre érudit collaborateur pour douter un instant qu'il ne goûtât promptement le charme de tant de jolies pages alertes, pimpantes, spontanées, pleines de style et de caractère, comme *la Petite Tonkinoise*, *le Kick-King*, *la Petite dame du Métro*, etc... Evidemment, tous ces refrains (dont les paroles inventées après coup, sont, j'en conviens, généralement stupides) demeurent fort éloignés de nos vieilles mélodies populaires. Ils sont nés à une époque de vitesse, de tapage et de trémoussement ; mais ils correspondent étroitement aux aspirations de notre temps, comme les chants populaires correspondaient à la sensibilité du Moyen-Age, de la Renaissance ou du dix-huitième siècle, et leur saveur n'est pas moindre. Ils se différencient, en tous cas, nettement des inventions même les plus simples, de nos compositeurs de théâtre, fût-ce de nos compositeurs d'opérettes. Essayez donc de chanter un couplet de M. Messenger après quelque bonne chanson de Fragson. Vous verrez combien, à ce prix, les inventions de l'auteur de *Véronique* semblent ternes, fades, sans accent. J'ai même eu la surprise, l'an dernier, d'entendre, dans un finale de revue, maints fragments de *la Fille de Madame Angot*, qui me parurent fort gais et fort bien venus. Mais l'orchestre attaqua sans transition le thème principal de *Dernière Chanson (Dans les ombres)* ; ce fut un effondrement pour la musique de Lecoq.

Il y a donc une différence essentielle entre le plus populaire des compositeurs de théâtre, composant, malgré tout, dans une sorte d'isolement, d'éloignement de ses futurs auditeurs, et les plus habiles des fournisseurs accoutumés de la foule, qui, une fois adoptés par elle, ne sortent pour ainsi dire point de l'anonymat, car ils détiennent du public, dont ils ne sont pour ainsi dire que l'écho, et leur style collectif et leurs inspirations mêmes.

Un art musical plus raffiné, plus complexe, pourrait-il naître, comme je semblais l'avancer tout à l'heure, de cette « demande » si affirmée ? A vrai dire, j'en doute, parce que la veine mélodique populaire a toujours tout à perdre à se glisser dans un organisme plus complexe que celui où elle coule naturellement. Nous aimons certes les mélodies russes et orientales traitées par un Tchaïkowsky, un Rimsky-Korsakow, un Borodine ; mais ne sont-elles pas bien plus émouvantes encore dans leur simplicité originale ? Et si *la Marseillaise* est belle, orchestrée par Berlioz, combien plus admirable toute nue, chantée à l'unisson par une horde enthousiaste.

Cette réflexion me mène au second point que je me suis promis d'exa-

miner, avant de rompre définitivement avec la critique musicale : l'excessive virtuosité de facture de la musique contemporaine. Il est infiniment probable, en effet, que ce qui conserve une grande partie de son style, c'est-à-dire de sa vie et de sa richesse mélodique, à la chanson populaire moderne, c'est qu'elle est composée en dehors de toute préoccupation d' « écriture », par des gens qui connaissent peut-être l'harmonie, mais qui, contrairement à nos savants compositeurs, n'y pensent pas tout le temps en couchant leurs trouvailles sur le papier réglé, et l'oublie sûrement tout à fait quand ils sont en proie au magnétisme inspirateur des foules.

(A suivre.)

Jean d'UDINE.

LES PREMIÈRES

AU THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Pénélope

Poème lyrique en trois actes de M. René Fauchois
Musique de M. Gabriel Fauré

C'EST la fin de l'homérique odyssee que M. René Fauchois représente en un drame simple et poétique. Depuis dix ans que Troie a été prise, la fidèle Pénélope attend, en son palais d'Ithaque, le retour de l'aventureux Ulysse, qu'on dit mort. Mais elle espère toujours. De nombreux prétendants à sa main l'entourent de leurs assiduités, qui vont parfois jusqu'à l'outrage. Pour retarder le choix qu'ils exigent, l'épouse leur apprend qu'elle leur fera connaître sa décision lorsqu'elle aura terminé la toile qui doit servir de linceul au digne père d'Ulysse. L'ouvrage n'avance pas, car en cachette elle défait le soir ce qu'elle a tissé le matin. Comme le souvenir du roi regretté chante en le cœur de Pénélope, auprès de qui les prétendants montrent plus d'insistance, un vieillard, couvert de haillons, vient demander asile. Un des prétendants le veut brutalement chasser, et le vieillard, près de partir, répond : *On m'avait dit qu'Ulysse était plus généreux.* A ce nom, la reine invite à demeurer dans la meilleure chambre celui qu'Ulysse aurait bien accueilli. La vieille nourrice Euryclée, sur l'ordre de Pénélope, lave les pieds du voyageur fatigué, dont elle ne cesse de regarder le visage qui lui rappelle les traits du maître absent. Bientôt, à une cicatrice qu'il porte à la jambe, elle reconnaît Ulysse. A travers ses larmes, elle va crier sa joie, quand, lui désignant Pénélope, l'étranger lui commande de se taire pour lui permettre de se venger de l'insolence des prétendants. Cependant un mot du vieillard a ranimé dans l'âme de Pénélope l'espérance qui s'éteignait. « Ulysse, a-t-il dit, reviendra peut-être cette nuit. » Aussi est-ce avec plus de confiance qu'accompagnée de la nourrice, Pénélope gravira la colline d'où, chaque soir, elle observe la mer qui ramènera la nef du cher absent. Le vieillard demande à la suivre, et la reine, qui se sent attirée vers ce vieillard par une charitable et mystérieuse sympathie, l'y autorise. Là, dans le calme nocturne de la montagne, parmi les pâtres gardant les troupeaux, ils veillent et ils parlent d'Ulysse. Le roi n'a-t-il pas oublié la reine ? L'étranger la rassure. Il rencontra jadis Ulysse en ses voyages et il peut lui